



**LUTİYE ENDER GÖKTEPE'NİN
UD YAPIMINA İLİŞKİN BİR İNCELEME**

Nazlıcan TAŞIR
Yüksek Lisans Tezi
Danışman: Prof. Dr. Çağhan ADAR
Ağustos, 2024
Afyonkarahisar

T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI
YÜKSEK LİSANS TEZİ

LUTİYE ENDER GÖKTEPE’NİN UD YAPIMINA İLİŞKİN
BİR İNCELEME

Hazırlayan
Nazlıcan TAŞIR

Danışman
Prof. Dr. Çağhan ADAR

AFYONKARAHİSAR 2024

ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “**Lutiye Ender Göktepe’nin Ud Yapımına İlişkin Bir İnceleme**” adlı çalışmanın tüm hazırlanma süreçlerinde bilimsel etik kurallara ve atıf gösterme ilkelerine riayet ettiğimi belirterek aksi bir durumun tespiti hâlinde sorumluluğun tamamen bana ait olduğunu kabul, beyan ve taahhüt ederim.

26/08/2024

İmza

Nazlıcan TAŞIR



T.C.
AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

ENSTİTÜ ONAYI

Öğrencinin	Adı- Soyadı	Nazlıcan TAŞIR
	Numarası	2200651001
	Anabilim Dalı	Müzik
	Programı	Müzik
	Program Düzeyi	☒ Yüksek Lisans ☐ Doktora ☐ Sanatta Yeterlik
Tezin Başlığı	Lutiye Ender Göktepe'nin Ud Yapımına İlişkin Bir İnceleme	
Tez Savunma Sınav Tarihi	26.08.2024	
Tez Savunma Sınav Saati	10:30	

Yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez, Afyon Kocatepe Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca jüri üyeleri tarafından değerlendirilerek ☒oy birliği – ☐oy çokluğu ile kabul edilmiştir.

Prof. Dr. Hacı İbrahim DELİCE
MÜDÜR

Bu tez, Enstitü Müdürlüğünce kontrol edilerek, elektronik imza kullanılarak onaylanmıştır.

ÖZET

LUTİYE ENDER GÖKTEPE’NİN UD YAPIMINA İLİŞKİN BİR İNCELEME

Nazlıcan TAŞIR

AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI

Ağustos, 2024

Danışman: Prof. Dr. Çağhan ADAR

Bu araştırmada, lutiye Ender Göktepe’nin ud yapım çalışmaları detaylı bir şekilde incelenmiştir. Ud, tarih boyunca farklı birçok kültürü yansıtan bir figür olmakla birlikte kendine özgü tınısı ile dikkat çekmiş ve yapımı konusunda gelişimine ihtiyaç duyulan bir çalgı olmuştur. Buna istinaden, her asır gelişen ud yapım sanatı ve geleneği, meşk sistemine benzer bir şekilde bilgi ve deneyimlerini paylaşan usta lutiye, beraberinde de o yolda ilerlemek isteyenler ile bugüne taşınabilmiştir. Ender Göktepe ise bu alanda hem geleneği koruyan hem de yüksek kaliteli üretimleriyle modern yaklaşımlarını sergileyen bir lutiye olarak tanınmaktadır. Bu araştırmada, Ender Göktepe’nin ud yapım aşamaları, tercih ettiği malzemeler, ud yapımında kullandığı önemli teknikler ve ses kalitesi için dikkate aldığı hassasiyetler analiz edilmektedir. Ender Göktepe ile yüz yüze yapılan yarı yapılandırılmış görüşme sonrasında yapımı kendisine ait olan udları kullanan icracılar ile mail yoluyla iletişime geçilmiştir. Ender Göktepe ile ud yapım süreci ve önerileri konusunda veri elde edilirken, icracıların Ender Göktepe udları hakkındaki görüşleri ayrıca tespit edilmiştir. Araştırma kapsamında, Ender Göktepe’nin lutiye topluluğu içerisinde yeri ve katkıları açısından özel bir konumda olduğu anlaşılmaktadır. Babası Sabri Göktepe’nin ud yapımı konusundaki mirasını ve yöntemlerini yaşatan Ender Bey, günümüzde tüm üretimini tek başına yenilikçi yönüyle sürdürerek bu ekolde bir ardıl olmaması noktasında endişe yaratmaktadır. Bu araştırmada, Göktepe ekolünün gelecek nesillere olumlu bir perspektif olması adına, Ender Göktepe meslek hayatında aktifken, ud yapımına getirdiği katkılara ve detaylara gösterdiği özenin ud üzerindeki etkilerine açıklık getirilmiştir.

Anahtar Kelimeler: Ud, Lutiye, Ender Göktepe

ABSTRACT

AN EXAMINATION ON LUTHIER ENDER GOKTEPE'S OUD MAKING

Nazlıcan TAŞIR

**AFYON KOCATEPE UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES
DEPARTMENT OF MUSIC**

August, 2024

Advisor: Prof. Dr. Çağhan ADAR

This study analyses the oud making works of Luthier Ender Göktepe in detail. The oud has been a figure that reflects many different cultures throughout history, and in addition to this, it has attracted attention with its unique timbre and has been an instrument that needs development in its construction. Accordingly, the art and tradition of oud making, which has been developing every century, has come to this day with a master luthier who shares his knowledge and experience in a manner similar to the meshk system, together with those who want to progress in that field. Ender Göktepe is recognized as a luthier who both preserves the tradition and presents modern approaches with its high quality productions. This research analyses Ender Göktepe's stages of oud making, the materials he prefers, the important techniques he uses in oud making and his considerations for sound quality. A face-to-face semi-structured interview was conducted with Ender Göktepe, and then the performers who use the ouds made by him were contacted via e-mail. Data on the oud making process and suggestions were obtained from Ender Göktepe and the opinions of performers on Ender Göktepe's ouds were also identified. According to the research, it is understood that Ender Göktepe has a special position in the community of luthiers in terms of his place and contributions. Carrying on his father Sabri Göktepe's legacy and methods of oud making, Ender continues his production today with his innovative approach alone, and the lack of a successor in this field is a cause for concern. This study reveals the effects of Ender Göktepe's contributions to oud making and his attention to detail on the oud while he is active in his professional life in order to provide a positive perspective of the Göktepe école for future generations.

Keywords: Oud, Luthier, Ender Göktepe

ÖN SÖZ

Araştırma sürecimde, bana rehberlik edip bu alandaki bilgi ve deneyimlerini paylaşan değerli danışman hocam Prof. Dr. Çağhan Adar'a, araştırma konuma katkı sağlayacak veri ve önerilerine ek olarak görüşme yapacağım icracılar ile iletişime geçmeme olanak sağlayan değerli hocam Öğr. Gör. Burak Kaynarca'ya, araştırmamı zenginleştiren görüşleri ve çalışmalarını anlamam konusundaki isteğime her daim ilham katan değerli lutiye Ender Göktepe'ye, veri toplama aşamasında yönlendirmeleriyle yanımda olan değerli hocam Coşkun Yava'ya saygı ve teşekkürlerimi sunarım.

Teşvik ve destekleriyle her zaman yanımda olan sevgili eşim Harun Taşır'a ve kıymetli aileme, sevgi ve teşekkürlerimi sunarım.

Konuya olan ilgimi bu araştırmada ifade etmenin, benim için büyük bir mutluluk kaynağı olduğunu belirtmek isterim. Bu araştırmanın, akademik bir çalışma olmasının ötesinde, ilgililerine ilham vermesini umuyorum.

Nazlıcan TAŞIR
2024, Afyonkarahisar

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
ETİK VE BİLİMSEL İLKELER SORUMLULUK BEYANI.....	ii
ENSTİTÜ ONAYI.....	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
ÖN SÖZ	vi
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK MÜZİĞİ ÇALGILARI

1. KELİME SEMANTİĞİNDE UD	5
1.1. UDUN TARİHÇESİ	6
1.2. UDUN YAPISINDAKİ DEĞİŞİMLER	18
1.3. UDUN YAPISI	24

İKİNCİ BÖLÜM

ÇALGI YAPIMCILIĞI

1. UD YAPIMI	40
2. ENDER GÖKTEPE	44
3. İLGİLİ YAYINLAR	47
3.1. KİTAPLAR.....	47
3.2. TEZLER	48
3.2.1. Doktora Tezleri	48
3.2.2. Sanatta Yeterlik Tezi.....	48
3.2.3. Yüksek Lisans Tezleri.....	48
3.3. MAKALELER	49

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

LUTİYE ENDER GÖKTEPE’NİN UD YAPIMINA İLİŞKİN BİR İNCELEME

1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ	50
2. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI	50
3. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ	50
3.1. VERİ TOPLAMA YÖNTEMİ.....	51
3.2. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ	51
4. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ.....	51
4.1. ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ.....	51
5. ARAŞTIRMANIN BULGULARI	52
5.1. UD YAPIM SÜRECİNİZDEKİ AŞAMALAR NELERDİR? BU AŞAMALARDAN HANGİLERİNİ KRİTİK OLARAK DEĞERLENDİRİYORSUNUZ?	53

5.2. UD YAPIMINDA KULLANDIĞINIZ TEKNİKLER NELERDİR VE BU TEKNİKLERİN UDLARINIZA NE TÜR ÖZELLİKLER KAZANDIRDIĞINI DÜŞÜNÜYORSUNUZ?	56
5.3. UD YAPIMINDA SES KALİTESİNİ ETKİLEYEN MALZEMELER NELERDİR VE İYİ BİR SES KALİTESİ YAKALAMAK İÇİN NASIL BİR YAKLAŞIM BENİMSİYORSUNUZ?	57
5.4. MIZRAPLIK VE BURGULUK YAPIMINIZDA ETKİLİ OLAN FAKTÖRLER NELERDİR VE SES DENGESİNİ KORUMAK İÇİN ÜRETİMİNİZDE NELERİ DİKKATE ALIYORSUNUZ?	57
5.5. YAPIM SÜREÇLERİ VE KULLANILAN MALZEMELER AYNI OLMASINA RAĞMEN BİRBİRİNDEN FARKLI TON VE KARAKTERE SAHİP UDLAR OLABİLMEKTEDİR. BU DURUMU NASIL AÇIKLARSINIZ?.....	57
5.6. UD YAPIMINDA GELENEKSEL YÖNTEMLER DIŞINDA SIRA DIŞI BİR YAKLAŞIMINIZ OLDU MU? KONUYLA İLGİLİ DENEYİMLERİNİZİ PAYLAŞABİLİR MİSİNİZ?	58
5.7. BİR UDUN YAPIM SÜRECİ GENELLİKLE NE KADAR ZAMAN ALIYOR VE BU SÜREYİ SEKTEYE UĞRATAN FAKTÖRLER NELERDİR?	58
5.8. İCRACILARA UDLARINIZDAN TAM PERFORMANS ALABİLMELERİ İÇİN VERECEĞİNİZ TAVSİYELER NELERDİR?.....	59
5.9. BİR LUTİYENİN BİRDEN FAZLA ENSTRÜMAN YAPABİLME DURUMUNU NASIL DEĞERLENDİRİYORSUNUZ?	59
5.10. SİZİN YAPIMINIZ OLMAYAN BİR UDUN RENOVASYON VE RESTORASYON SÜRECİNDE NASIL BİR YOL İZLİYORSUNUZ VE HANGİ UNSURLARIN KORUNMASINA ÖNCELİK VERİYORSUNUZ?.....	59
5.11. UD YAPIMCILIĞINA USTA ÇIRAK İLİŞKİSİ İLE YA DA BAZI ÜNİVERSİTELERİN ÇALGI YAPIM VE ONARIM BÖLÜMLERİNDEN MEZUN OLUP BAŞLAYAN MESLEKTAŞLARINIZ BULUNMAKTADIR. BU İKİSİ ARASINDA BİR AYRIM GÖZETİYOR MUSUNUZ? AYRICA BU ALANDA KARIYER YAPMAK İSTEYENLERE, GELİŞMELERİ VE ÖZGÜN TARZLARINI OLUŞTURMALARI KONUSUNDA ÖNERİLERİNİZ NELERDİR?.....	60
5.12. ENDER GÖKTEPE UDUNU KULLANMADAN ÖNCE ONUN TASARIMI VE YAPIMI HAKKINDA BİR FİKRİNİZ VAR MIYDI? SİZİ BU UDLARI KULLANMAYA SEVK EDEN ETKENLER NELER OLDU?	60
5.13. GÖKTEPE’NİN UDLARINDAKİ TINİ, REZONANS VE ÇALINABİLİRLİK GİBİ TEKNİK ÖZELLİKLER HAKKINDA NELER DÜŞÜNÜYORSUNUZ?	62
5.14. GÖKTEPE UDLARINDA; POZİSYONEL ÇALIŞ GEREKTİREN İCRALAR İÇİN KLAVYE KULLANIMINI VE KLAVYEDE MEVCUT OLAN TÜM SESLERİ VEREBİLMESİ KONUSUNDA GÖRÜŞLERİNİZİ PAYLAŞABİLİR MİSİNİZ?	63
5.15. SİZCE ENDER GÖKTEPE UDLARINI DİĞERLERİNDEN AYIRAN ÖZELLİKLER VE SİZE SAĞLADIĞI AVANTAJLAR NELERDİR?	63
5.16. GÖKTEPE UDLARINI, SOLO VE TOPLU İCRA ALANINDA AYRI AYRI DEĞERLENDİREBİLİR MİSİNİZ?.....	64
5.17. SİZCE UD İCRASINA YENİ BAŞLAYANLARIN, GÖKTEPE UDLARI İLE YOLA ÇIKMASININ AYRICALIKLARI NELER OLACAKTIR?	64
SONUÇ VE ÖNERİLER	67
KAYNAKÇA	73
EKLER	75

RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
Resim 1. Kapak Tahtası.....	26
Resim 2. Damarlar.....	26
Resim 3. Balkonlar.....	27
Resim 4. Kafesler.....	27
Resim 5. Köprü (Büyük Eşik).....	28
Resim 6. Mızraplık.....	28
Resim 7. Dilimler.....	29
Resim 8. Filetolar.....	29
Resim 9. Takozlar.....	30
Resim 10. Ayna ve Bilezik.....	30
Resim 11. Etiket.....	31
Resim 12. Perdelik (Klavye-Tuşe).....	31
Resim 13. Sap Sırtı.....	32
Resim 14. Eşik.....	32
Resim 15. Gaga.....	33
Resim 16. Burgu Yuvaları ve Burguluk Yanları.....	34
Resim 17. Burgular.....	34
Resim 18. Ender Göktepe.....	44

GİRİŞ

Müzik, tarih boyunca insanlığın kültürel ve duygusal deneyimlerini ifade etmek için kullandığı en önemli araçlardan birisidir. Bu evrensel dili oluşturan alt unsurlardan biri çalgılardır. Toplumların kimliği ve müziği, farklı türdeki çalgılar ve yaptıkları müzik ile yansıtılabildiği gibi, onların sanatsal ve tarihsel yapılarını da buradan anlamak mümkündür.

Türk müziği ve evrensel müziğin merkezinde yer edinebilmiş olan ud, köklü bir geçmişe sahip olmakla birlikte Türk müziğine katkıda bulunan önemli çalgılardan biridir.

Ud, tarihi gelişiminde biçimsel olarak değişiklikler gösterirken yaygınlığı hızla artmış, kullanım alanı konusunda da oldukça ilerlemiş bir çalgıdır. Udun; edvarlarında müzik dizilerini göstermek için kullanılan bir çalgı olduğu, yayımlanan dijital internet kaynaklarında kılavuzluk ettiği, üzerine metotlar ve alıştırma kitapların yazıldığı, ud yapımında gitgide özelleşen tekniklerin geliştiği, Türk müziği özelinde udun icra ve üsluba uygunluğu, bunlara ek olarak, farklı türdeki dünya müziklerinin icrasında rağbet görmesi yönleriyle de zengin bir çalgı olduğu bilinmektedir.

Ud yapımı, teknik yapısı ve nazariyesi ile ilgili bilgilere; edvarlarda rastlamak mümkündür. El yazması olan bu eserlerin bazı bölümlerinde, çalgı sınıflandırmaları eşliğinde, çalgı yapımında dikkat edilecek hususlara da rastlanmaktadır. Geleneğin bu şekilde korunması ve gelişmesini sağlayan bir diğer önemli husus ise; lutiyelelerdir.

Geleneksel ud yapımı, ustalık gerektiren bir sanattır ve bu alandaki öncüler, müziğin kalitesini ve duygusunu belirleyen unsurları bir araya getirerek geleneği yaşatmışlardır. Türkiye’de bulunan lutiye Ender Göktepe ise bu çalışmanın öncü ismidir. Bu araştırmada, Ender Göktepe’nin ud yapımı konusundaki çalışmalarının, odak noktalarının, yöntem bilgilerinin, kendisi tarafından öğrenilerek derlenmesi gerçekleştirilmiştir. Katkıları hakkında bilgi edinmek adına, Ender Göktepe udlarını kullanan bazı icracılar ile görüşme yapılmış olup, Ender Göktepe’nin çalgı yapımındaki yeri ve önemi üzerine bilgiler paylaşılmaktadır.

Ender Göktepe udlarının; Türk müziği icra eden kurumlar, bu alanda yoğunlaşmış çok önemli sazandeler, Türk müziği konservatuvarlarındaki eğitimci ve öğrenciler, bunlara ek olarak; yurtdışındaki icracılar tarafından da ilgi gördüğü bilinmektedir. Kendisinin ud yapımındaki özgün yaklaşımları ve inovasyonları paylaşması ile udun estetik ve teknik anlamda nasıl evrildiğinin anlaşılacağı düşünülmektedir. Bu bilgilere

dayanarak; Ender Göktepe'nin ud yapımına getirdiği önemli teknik yöntemler ve değişiklikler, müziğin sesle olan yolculuğunda udun rolü ile birlikte ud yapımındaki önemli noktalara da dikkat çekmek ve konunun önemini aktarmak, çalışmanın temel amacıdır.

Literatürde, çalgı yapıları ve çalgı yapımına dair çalışmalar yer almaktadır ancak Ender Göktepe'nin bu alandaki katkılarına yönelik ayrıntılı ve kapsamlı bir çalışma yapılmamıştır. Kendisinin, bu alandaki katkılarını anlamak ve belgelemek, çalgı yapımcılığındaki geleneği ve çeşitliliğini korumak açısından büyük bir öneme sahiptir. Bu sebeple, elde edilen bilgilerin kaybolma riskiyle karşı karşıya kalınmaması için Ender Göktepe'nin değerli çalışmaları akademik bir düzeyde incelenmiştir.

Bu araştırma, üç bölümden oluşmaktadır. Araştırmanın birinci bölümünde, Türk müziği çalgıları başlığı altında ud, udun anlamsal boyutu, udun yapısı ve tarihi incelenmiştir. Araştırmanın ikinci bölümünde, çalgı yapımcılığı, ud yapımı ve Ender Göktepe'nin hayatı-mesleki hayatına ek olarak ilgili yayınlar incelenmiştir. Araştırmanın üçüncü bölümünde ise, bulgular başlığı altında Lutiye Ender Göktepe'nin ud yapımı ve Göktepe udu kullanan icracıların ud hakkındaki görüşleri konusunda elde edilen veriler incelenmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

TÜRK MÜZİĞİ ÇALGILARI

Türk kültürünün köklü ve zengin geçmişi sayesinde birçok alanda olduğu gibi geleneksel müzik alanı da bir mirasa dönüşmüştür. Türk toplumunun müzik anlayışındaki değişimlerine geniş bir çerçeveden bakıldığında; sosyal, kültürel ve coğrafi etkenlerin, müzik üzerindeki gerçek tesirleri de ortaya çıkmaktadır. Buna dayanarak; müzik türleri ve çalgılarının, toplum kimliği ve geçmişi yansıtmada konusunda önemli bir araç olduğu anlaşılmaktadır.

Geleneksel Türk müziği aynı zamanda muhtelif bir çalgı mirasını beraberinde getirmiştir. Çalgıların gelişiminde toplumların politik, ekonomik, jeopolitik konumlarına ek olarak inanç sistemleri de etkili olmuştur. Tarihi akışa eşlik edip Türk kültürünün sembolü haline gelen çalgılar, geleneksel Türk müziğinin duygularını ifade eden önemli unsurlardır. Çalgılar; savaş mücadeleleri, geleneksel etkinlikler ve resmi törenlere kadar çok geniş bir yelpazede kullanılmıştır. Bu alanlarda kuvvetli bir ifade için de çalgılara ihtiyaç duyulduğu bir gerçektir. Bunlara ek olarak; gelişen Türk müziği formları sayesinde çalgı çeşitliliğinde artışın gerçekleştiği görülmektedir. Tek bir çalgının farklı müzik türlerinde kullanıldığına ve başka ifadelerle büründüğüne de rastlanmaktadır.

“Türk Klasik Müziği’nin tarih boyutu içinde yer alan çalgılar, ilginç bir hareketlilik yaşamış, içinde bulundukları müzik türlerine göre çeşitli ifadeler almış ve icralarında farklılıklar olmuştur. Sözgelimi santur İran’da farklı bir icra içinde çalınırken aynı zamanda İstanbul’da farklı bir ifadeye bürünmüştür, Hindistan’da, daha ayrı bir yorumla karşılaşılmıştır. Osmanlı Dönemi’nde sanat müziği, kendisine uyum sağlayacak her kaynaktan gelen müzik aletine kapısını açmış milliyet farkı gözetmemiştir” (Feldman, 1996’dan akt. Özgen, 2001: 3).

Türk müzik kültürünün önemli bir parçası haline gelen çalgılar, kendilerine has ses rengi, ifadesi ve katkı sağladığı repertuvarı ile birbirinden ayrılmaktadır. Bu çalgıların kategorize edilmesi ile ilgili çeşitli yaklaşımlar da bulunmaktadır. Bu yaklaşımlardan birkaçı aşağıdaki gibidir:

“Çalgılar değişik kısımlara ayrılır: Bir kısmının ‘tanbur’ ve ‘barbat’ (ud) gibi vurularak çalınan telleri ve perdeleri vardır. Bir kısmının vurularak çalınan telleri olup, perdeleri yoktur. Bunların da çeşitleri vardır: ‘Şahrud’ ‘zü’l-anka’ ve ‘feceste’ gibi telleri enstrümanın yüzeyine uzayanlar; ‘sanç’ ve ‘silyak’ gibi enstrümanın yüzeyine değil de iki yanı arasında kalan boşluğa uzayanlar. Üçüncü bir kısım da ‘rebab’ gibi telleri ve perdeleri olup, vurularak değil yay çekilerek çalınanlar. Ayrıca telleri olmayan enstrümanlar da vardır. Bunlar ‘mizmar’ gibi bir ucundan üflenenler; ‘yera’a’ gibi delikten üflenen ‘sürnay’ diye bilinen gibiler, ‘mizmaru’l-cerab’ (torbalı mizmar, gayda, tulum) gibi elle yapılan bir aletle üflenenler. Bazen de üfleme, ‘Ergün’ diye bilinen Rum

enstrümanında olduğu gibi birbirine geçerek bütünleştirilmiş sistem yoluyla yapılır. “Sanc” gibi sopalarla vurulan enstrümanlar da vardır. Bilinmeyen enstrümanlar da icat etmek mümkündür” (İbn Sina, 2013: 108).

İbn Sina, çalgılar başlığı altında ele aldığı bu bilgilere ek olarak; kaynak eserde, çoğunluk tarafından en meşhur çalgının ud olduğunu ayrıca belirtmektedir. Meragi’nin “Makasıdu’l-Elhan” adlı eserinde ise;

“Makasıd’da çalgılar için özel bir bölüm ayrılmıştır. Burada iki çalgı türünden söz edilir: Telliler ve üflemeliler. Yaylı telliler sadece bir terim olarak geçer. Çalgıların türleri konusunda ayrıntılara girmez. Sadece çalgı adlarının bulunması, Makasıd’dan yararlanmayı güçleştirmektedir, diğer eserlerinden de yararlanmak zorunlu hale gelmektedir. Hangi tür çalgı olursa olsun çalgıları perdesizler (mukayyed) ve perdeliler (mutlakat) olarak ikiye ayırır. Telliler içinde beş telli ud, bir icracı için daha fazla ve daha uygun ses sahasını icra etmeye uygun olduğu için “kamil” (en gelişmiş) sazdır” (Uslu, 2015: 46).

Meragi’nin son müzik eseri olan “Zevaid-i Fevaid-i Aşere” eserinde ise “Çalgı Türleri ve Çalgılar” başlığına tekrar yer verilmektedir. Bu eserde çalgılar, isimleri ve özellikleri ile anılmaktadır. “Zevaid-i Fevaid-i” Aşere adı eserle ud, tellinlak çalgılar başlığı altında ele alınmış olup yine ud-ı kadim ve ud-ı kamil olarak ele alınmaktadır. Meragi, ud-ı kadim çalgısının dört telle bağlandığını, ud-i kamilin ise “Şerh’i Kitabû’l-Edvâr” adlı eserinde detaylı açıkladığını hatırlatmaktadır. (Meragi, 2018: 56).

Tanrıkorur, Osmanlı müziğinde çalgıları şu şekilde ele almaktadır:

“Musiki aletleri bilimi demek olan Organoloji’de çalgılar, hangi müzik söz konusu olursa olsun, bu sanatın insanla birlikte doğuşundan bu yana geçirdiği merhaleler göz önüne alınarak, vurmali çalgılar, nefesli ve telli çalgılar sırası içinde incelenmektedir. ‘Ritm sazları’ da denen vurmali, kendi aralarında ayrıca: tahtalar, zilliler ve derililer olarak üçe ayrılmakta; nefesli ve telli çalgılar -ritm çalgılarına paralel- ‘melodi çalgıları’ adını almakta, nefesliler ‘dilli’ ve ‘dilsiz’, telliler de ‘mızraplı’ ve ‘yaylı’ alt başlıklarına göre sınıflandırılmaktadır. Bir başka tasnif şekli de çalgıları yine vurmali-nefesli-telli düzeni içinde bu defa kullanılış alanlarına (fonksiyonlarına) göre gruplamaktır: Askeri müzik çalgıları ve Eğlence müziği çalgıları” (Tanrıkorur, 2016: 57).

Türk müziği çalgılarının yapısal özellikleri ve önem dereceleri çoğu zaman değişiklik göstermiştir. Dönem farklılıkları ele alındığında; toplumun yaşam şartları ve kültürel değişimlerinin etkisi altında çalgıların farklı roller üstlendiği de görülmektedir. Çalgılar, geleneksel dönemlerde bir inancın, bir bölgenin ya da topluluğun kimliğini ifade etmek için kullanılan bir araç olmuşken, Osmanlı döneminde aristokrat kesimin müziğe olan ilgisiyle çalgıların önem kazandığı, yeni çalgıların çoğaldığı, daha geniş kitlelere hitap ettiği gözlemlenmektedir. Çalgıların, Türk müziği sahnelerinde ve birçok müzikal ortamda gelişen teknoloji ile stüdyo çalışmalarında kullanılması da sürecin gelişerek şekillendiğinin göstergesidir.

1. KELİME SEMANTİĞİNDE UD

Kökeni Arapça olan “ud” kelimesi; sarısabır veya öd ağacı manasına gelmektedir.

“Ud: 1. Ağaç, odun. 2. Hindistan’dan getirilen, yandığı zaman hoş koku verdiği için hususi günlerde yakılan bir cins kıymetli odun, öd ağacı. -Öd. 3. Bir cins kırıltılı çalgı aleti. Fransızca’da da Arapça ‘el-ud’ dan alınmış olarak ‘luth’ denilir: Ud çalmak” (Sami, 1985: 1402).

Cinuçen Tanrıkörur’un açıklamasına göre; “Ud kelimesinin aslı Arapça’dır. ‘sarısabır veya ödağacı’ anlamındaki ‘el-oud’ dan gelir (siz bazılarınca ağzımızdan çıktığı şekilde ‘ut’ diye yazıldığına bakmayın). Baştaki ‘el-’ kelimesinin, bazı dillerde olup bazılarında olmayan harf-i tarif (belirgin tanım edatı) olduğu bile Türkler bu edatı atmış, geriye kalan ‘oud’ (‘ayn, vav, dal) kelimesini de -gırtlak yapıları ‘ayn’a uygun olmadığı için—“ud” şekline sokmuşlardır” (Tanrıkörur, 2018: 163).

Keşfü’l-Hümm’un ikinci faslında ise udun a-va-de’den geldiği, geri dönüş ve rücu anlamında olduğu belirtilmektedir. Ud ile ilgili yapılan açıklamaya istinaden, ud ile mutlu günlerin geri geleceği ve ferahlığın bulunacağı kastedilmektedir (Keşfü’l-Hümm’dan akt. Tıraşçı, 2013: 66).

“Ud sazının isminin, nerden geldiğini açıklayan bir diğer görüşe göre de, VII. Yüzyılda Horasan’dan Bağdat’a çalışmaya gelen Türk işçilerin beraberinde getirdikleri ve eski adı “Şahrud” olan bu sazı Arapların beğenip bir süre sonra alıp kullanmaya başlamaları ve isminin başındaki “şah” kelimesini atmalarıyla zamanla bu kelimenin “el-oud” a dönüşmüş olduğudur. Türklerde ud şekline dönüşen bu sözcük, kısa olduğundan dolayı benimsenip kullanılmıştır. XI. Ve XIII. yüzyıllarda olan Haçlı Seferlerinde Endülüs’ten Araplar vasıtasıyla Avrupa’ya Endülüs’ten Araplar bu saz, yapısal olarak bazı ufak değişikliklere uğramış, ismin başındaki ‘El’ edatından da etkilenerek, (La, Le gibi Fransızca ve İtalyanca edatlar) luth, laute, lute, liuto gibi isimler almıştır” (Aytan, 2014: 4).

Kelime anlamı dışında ud; telli, büyük gövdeli ve kısa saplı bir çalgıdır. Aynı zamanda; sap kısmından beklenen sesi, gövdeden destek olarak dışarı atan, perdesiz ve mızrapla icra edilen bir çalgıdır. Farklı coğrafyalarda müzikteki ifadesini, kullanıldığı müzik türüne göre birbirinden ayrı görmek de mümkündür. Bu yapıda ve benzerlikte olup, yüzyıllar boyu kullanılmış olduğu için farklı isimlerle anıldığı düşünülmektedir.

Bu konuya Tanrıkörur (2018: 163), şöyle açıklık getirmiştir: “Bu sazı ilk defa 7. yy.da Horasan’dan Bağdat’a çalışmaya gelen Türk işçilerin elinde görmüş olan Araplar, göğsünün yapılmış olduğu sarısabır ağacından (aloexyon agallocum) dolayı el-‘oud adını vermişlerse (Türkler de bu adı aslı olan Kopuz yerine –belki daha kısa oluşu yüzünden—

benimsemişlerse) de, saz Türklerin bin yıllık Kopuz’undan başka bir şey değildir; nitekim ta Hunlardan beri ozanları ve kopuzcuları olmayan hiçbir Türk ordusu yoktu.”

“Osmanlı sarayının düğün vd. şenlikleri münasebetiyle yazılan minyatürlü sûrnâme’lerde kopuzun iki değişik boyu olan ud ve şehrûd, diğer sazlar arasında ön planda görülmektedir” (Tanrıkorur, 2018: 164).

Ud, yaygın olarak Arap dünyası ile ilişkilendirilse de Türkiye, İran, Orta Doğu, Kuzey Afrika gibi birçok toplumun kullandığı, kültürünü aktarabildiği bir çalgıdır. Niteliği birbirini andıran çeşitli çalgıların, boyutu ve benzerlikleri doğrultusunda farklı isimlerle anılmış olması da bu bağlamda doğaldır. Bu çalgılar, tarihi eserlerde resmedilmesi ve yayılışı, temel yapısı ve sesi itibarıyla da aynı denilebilecek kadar birbirine benzerlik göstermektedir. Elbette toplumların kültürel eğilimleri ya da müzik yapısına göre bu yakın çalgılar çeşitlenerek ve gelişerek günümüzde kendine özgü bir şekli ve ses tonu ile “ud” olarak karşımıza çıkmaktadır. Udun, tarihi çizgisi boyunca bu kadar çok kültürde yer edinmiş olması, birçok bölgede müzik kimliği ortaya koyulurken benimsenmiş olması, adaptif bir çalgı olduğunun da göstergesidir.

Bu bilgiler ışığında hem uda kaynaklık eden çalgıların olduğu, hem de uddan türeyen çalgıların olduğu ortaya çıkmaktadır.

1.1. UDUN TARİHÇESİ

Ud, kendi tarih çizgisinde ve ilgili kaynaklarda farklı isimlerle anılmıştır fakat kimlerin ne zaman bulduğu ile ilgili net bir bilgi yoktur. Bu konuyu ele alan kaynaklarda ve araştırmacılar da birbirinden farklı görüşlere-rivayetlere rastlamak mümkündür.

Meragi, udun icadı konusunu görüşünü şu şekilde belirtmektedir:

“Allah Hz. Adem’i yarattıktan sonra ruha onun vücuduna girmeyi emreder, böylece Âdem’in nabızı harekete geçer. Yaratılan ilk insanın nabzının atışları eşit olduğu için, vücudunda ritim ve ses vardır, yani Adem sese sahiptir ve bu Allah’ı ululamak için kullanılır. Adem’in oğlu Şit’in de sesi güzeldir. Diğer oğlu Kabil’in oğlu Lameş de musikiyle ilgilenir ve udu icat eder. Ancak bu icat, çok acı bir olayın sonucudur: Lameş çok uzun yıllar yaşar. 50 karısı ve 100 cariyesi vardır, fakat gençliğinde hiç çocuğu olmaz. Ölümüne yakın, Sala ve Bern adlı iki kızıyla bir oğlu olur, ancak oğlu beş yaşına gelince ölür. Lameş, oğlunu kaybettiğinden dolayı çok üzülür ve Adem’in cennetten kovulduğu sıradaki ağlamasına yakın biçimde gözyaşı döker. Daha sonra, çok sevdiği oğlunun cesedini her zaman görebilmek için bir ağaca asar ve bazen karşısına geçerek anısını belli eder, tekrar tekrar ağlar. Ağaçta çok uzun süre kalan cesedin çürümesi üzerine Lameş, cesedin asılı olduğu dalı keser, ondan oğlunun şeklini andıran bir çalgı yapar, yani; udu meydana getirir. Üzerine at kılları gerer ve çaldığı zamanlarda sürekli ağlar. Bir gün uddan çıkan seslere dayanamayarak ölür. Lameş’ten sonra udun şekli de değişir ve son biçimini alır” (Bardakçı, 1986: 116-117).

“Bu algıların, bilinen ilk rneği ile ilgili, günümüze kadar bulunmuş, en eski eser, Sümer medeniyetine aittir. Silindir şeklinde bir mühür olan ve Uruk şehir devleti medeniyeti ile ilişkilendirilen bu mühür, M.. 3500 - M.. 3200 yıllarına tarihlendirilmektedir. şu an The British Museum’da dır” (Aytan, 2014: 4).

şekil ve tutuş itibarıyla bu ilk örneğe benzeyen başka bir çalgı ise Akad dönemindeki mühür ile ortaya çıkmaktadır.

“Bu bilgiler ışığında ud ve yaylı algılar dahil, tüm telli çalgılara kaynaklık etmiş olabilecek ilk algı Akad döneminde görülmektedir. M.. 2350 - M.. 2150 arasına tarihlenen bazı mühür, heykelcik ve plakalar üzerinde görülen bu algılar uzunca bir sapa sahiptir. İki teli olduğu görülen çalgıların burguları yoktur ve bir mızrap ile alınır. Sümerler bu çalgıya “küçük yay” anlamında “pan-tur” demekteydi. Kelime Gürcü diline Asurlular aracılığı ile “Panturi” şeklinde, Yunancaya ise “Pandura” olarak geçmiştir. Günümüzde Kafkaslarda benzer bir çalgı kullanılmakta ve Panduri, Pondar, Pantur gibi isimlerle anılmaktadır” (Güler, 2022 :16).

Çalgıların tarihçesi, farklı kültürleri kapsadığı gibi müziğe karşı binlerce yıl süren ilgiyi de ortaya koymaktadır. Bu uzun süreç içinde, udun evrilme ve gelişme hususunda; arkeolojik buluntular, duvar resimleri, heykeller, minyatürler başta olmak üzere yazılı kaynaklar, bazen efsanevi hikayeler bazen de ortaya koyulmuş teoriler ile bilgi akışı sağlanmıştır.

“Bazı kaynaklar udun icadını Pisagor’a (M..570 - M..495) bazıları da Eflatun’a (M..427 - 347) atfederler. Ancak eldeki veriler bu çalgının benzerlerinin çok daha eski çağlara dayandığını kanıtlamakta ve bu görüşleri geçersiz kılmaktadır. Diğer taraftan, çeşitli rivayetler ile udun mucidinin Nuh peygamber olduğunu iddia eden müzikologlar da vardır” (Aytan, 2014: 4).

Udun tarihinde belgelendirilmemiş bulgular ya da rivayetler üzerinden net bir bilgi elde edilememektedir ancak bahsedilen çalgıların şekil ve yapısı itibarıyla birbiri ile ilişkili olduğu anlaşılmaktadır.

Mezopotamya, Mısır, Pers İmparatorluğu, Roma, Yunan, Hindistan ve in gibi birbirinden farklı medeniyetlerde ud ve akrobalarının önemli bir yer tuttuğu anlaşılmaktadır. Bu kadar geniş bir coğrafyada, değişen kültürler ile müzikal olarak büyük çeşitlilik göstermiş olduğu ortaya çıktığı gibi günümüz udunun temellerinin o dönemde atılmaya başlandığı da görülmektedir.

“Doğu Türkistan’da bulunan ve 4 - 8. yüzyıllar arasına tarihlenen Budist mağara tapınaklarındaki duvar resimlerinde bolca yer alan müzikli sahneler içinde görülebilmektedir. Bin Buda Mağaraları olarak adlandırılan bölgede bulunan bu duvar resimlerinden birkaçında mızraplı ve kısa saplı algılar da betimlenmiştir. Müziğin dini ritüelin bir unsuru olarak yer aldığı bu sahneler

“ud tipli algılar”ın Türkler tarafından kullanıldığını gösteren ilk örnekler olması bakımından önemlidir” (Güler, 2022: 18).

“İlk Müslüman Arapların ud algısını Medine’ye getirdikten sonra orada alışan Horasanlılardan görüp edinmeleriyle Orta Asya’nın Pi-pa kopuzundan Barbat sazı, ondan da ud çıkmıştır” (Gazimihal, 1961’den akt. Işıktaş, 2016: 674).

Bu bilgilere dayanarak; telli çalgıların kökeninin Antik dönemlere dayandığı açıkça ortaya çıkmaktadır. Erken dönemdeki bu çalgıların, zaman içinde udu andıran ve şekillendiren birer telli çalgı olduğu konusu gayet belirgindir. Antik dönemden Orta ağ’a geçişte, kültür etkileşimlerinin birer sembolü olarak varlığını sürdürmüş olan bu algılar oldukça ön planda tutulmuştur. Coğrafi yayılım devam ederken müzikal zenginlik de buna paralel olarak artış göstermiştir. Teknik kullanımda çeşitlilik ihtiyacı doğunken telli çalgıların gelişıp çeşitlenmesi de bu bağlamda anlaşılır bir husustur. Böylelikle; telli çalgıların bu akranlığı ağlar arasında müzik aktarımında önemli bir köprü olmuştur.

Ud algısının bugünkü şeklini almasında etkisi olan çalgıların; geniş gövdeli, armut görünümlü, bazen kısa bazen uzun saplı, iki telliden başılayarak  dört tele kadar değişkenlik gösteren, mızrap ile icrası sağlanan aynı zamanda kafes olarak adlandırılan bölümlerin bazen “C” “3” bazen “S” harfine benzer desenler ile süslendiği, burguluk kısmı için ise tutuşı pozisyonunda vcoda doğru dönük ya da vcoda paralellik gösteren yapıda ve günümüzdeki uddan daha küçük boyutta olduğu anlaşılmaktadır.

İslam medeniyetinde müziğin; hem inanç sistemiyle hem de dünyevi hallerle şekillendiği bilinmektedir. Bu sebeple çalgılara, tasavvuf geleneğinde Allah’a yakınlama aracı olarak rastlanırken Endülüs ve Arap dünyasında eğlence ya da sanat formu olarak kullanılmıştır. Endülüs dahil çeşitli bölgelerde çalışmaları ile ses getiren ve Bağdat dışında da tesiri altında kalınan önemli bir isimden bahsedilmesi de ud için önem taşımaktadır. Abbasiler döneminde yaşımış, 742 yılında İran Horasan’da doğan İbrahim El-Mevsili, küçük yaşıta müziğe karşı olan ilgisiyle bilinmektedir. İslam dünyasında müzik alanında ilk teorik çalışmaları yapan kişı olarak da anılmaktadır. Müziğe olan ilgisini ise Bağdat’a gidip aldığı eğitimler ile desteklemiştir. Kısa zaman içerisinde yetenekleri keşfedilip saray müzisyeni olarak görevlendirilmiştir. Abbasi halifesi Harun Reşid’in beğenisini almasının yanı sıra Arap dünyası ve daha geniş İslam coğrafyası tarafından da tanınmış, aldığı destekler ile sanata ve müziğe oldukça önem veren ve bunu yansıtan bir sanatçı haline gelmiştir.

“İslam dünyasında ilk koro ve orkestrayı kuran İbrâhim’in cariyelerden oluşan 80 kişilik bir okulu, ud orkestrası ve korosu vardı. Bu çalışmalar İslam dünyasında müziğin bir okul halinde kurumsallaşmasının da tohumları olmuştur. İbrahim’in ilginç bir özelliği de korosunu yönetirken baget kullanmasıdır” (Turabi, 2005: 191).

“Abbasi altın çağı olarak bilinen dönemde ud müzik topluluklarının en önde gelen sazı olmuştur. Meşhur bir antoloji olan Kitab el Agani’de, asil bir İranlı aileden gelen İbrahim el- Mevsili’nin (ö. 804) yönetmiş olduğu 30 kişilik bir ud topluluğunun içinde udu yanlış akortlanmış bir kız sanatçıyı anlayıp udunun ikinci telini sıkması için onu uyardığından bahsedilmiştir. Harun Reşid, el-Mem’un ve el-Mütevekkil gibi halifeler İbrahim el-Mevsili ve Mülâhiz gibi ünlü ud sanatçıların da bulunduğu müzisyenleri teşvik edip korumuşlardır” (Lewis, 2003’ten akt. Işıktaş, 2016: 674).

İbrahim El-Mevsili’den eğitim görmüş iki önemli isim bulunmaktadır. Bunlardan birisi oğlu İshak El-Mevsili, bir diğeri ise sarayda ondan eğitim görmüş akrabası Zalzal’dır. İbrahim El-Mevsili ve İshak El Mevsili’nin de öğrencisi olan Ziryab ise, iki hocasının katkıları ve kendi yeteneği ile sanatında ustalaşmış, özellikle ud konusunda iz bırakmış bir diğer önemli isimdir.

İshak El-Mevsili (767-850), Abbasiler döneminde yaşamış ünlü Arap müzisyenlerden biridir. Müzik dünyasına babası kadar önemli katkılarda bulunmuş, Bağdat doğumlu, genç yaştaki yeteneği ile dikkat çekmiş bir isimdir. Saraydaki müzisyenler içerisinde hem icraları ile hem besteleri ile büyük ilgi görmüştür. Bilhassa müzik sisteminin anlaşılması hususunda çalışıp bu alanda teorik eserler bırakmıştır.

Zalzal, Abbasi döneminin başkenti Bağdat’ta ud yapımında ve icracılığında önemli bir rol üstlenmiştir. Özellikle udun yapısında birtakım değişiklikler gerçekleştirmiştir. Ayrıca isminin verildiği “Zalzal perdesi” udun üzerinde belirli bir nota için kullanılmıştır. Zalzal, incelikli bir besteci olmakla birlikte usta bir teorisyen olarak da bilinmektedir. Döneminde büyük saygı görmüş, hocası gibi saray kültüründe önemli bir müzikal figür haline gelmiş, udun daha incelikli ve estetik icra edilmesi hususunda önemli bir rol üstlenmiştir. Çok iyi bir icracı olması sebebiyle de “al-zarib” (çalan) unvanı ile anılmıştır.

“Abbasi hilafetinin ilk zamanlarında sarayı içinde seçkin bir konuma sahip ünlü udi Zalzal, İbn Abd Rabbihi’ye göre telli sazları çalanlar arasında en çok beğenileni olup devriden önce ve sonra kendisine ulaşamadığı dahi söylenmektedir. Zalzal, İbrahim el-Mevsili’den eğitim görmüştür. Zalzal’ın udunda ilk kez görülen ve bugünün Doğu müziklerinde de yaygın olarak kullanılan birtakım perdeler Zalzal perdeleri olarak geçmektedir” (Can, 1995: 9-10).

“Şöhretini, bütün hünerini koyduğu al-Zarib (çalan) unvanını almasını uda borçludur. Müzik tarihinde ses derecelerinin sırası (gam)’ında yaptığı reformla anılmaktadır. Zira o, nötr üç perde aralığını (22:27) udun parmak baskıları (dasatin) arasına sokmuştur. Zalzal’ın, aynı zamanda “ud al-şabbut” adını verdiği tekamül ettirilmiş bir udun mucidi olduğu kaynaklarda yer almaktadır” (Farmer, 1986’dan akt. Işıktaş, 2016: 674-675).

Bağdat’taki sanat ve kültür etkilerini Endülüs’e taşıyan önemli bir diğer isim; Ziryab’tır. 789-857 yılları içerisinde hayatını süren Ziryab, Bağdat’ta doğmuştur. Yukarıda da belirtilen hocalarından eğitim aldıktan sonra Bağdat’ta ünlenmesi çok kısa süren bir sanatçıdır. Saray hayatındaki kaçınılmaz entrikalar sebebiyle Endülüs’e yerleştiği bilinmektedir. Bu gidişiyle Endülüs’e müzik alanında ve kültürel anlamda katkıda bulunmuştur. Ziryab’ın ud konusundaki çalışmaları udun tarihi seyri için oldukça önemlidir. Kendisi döneminin ud virtüözlerinden biridir. Ziryab’ın ud icrası için geliştirdiği çalım teknikleri, eğitim metotları, ses genişliği ve melodi çeşitliliği için bu zamana kadar dört tel ile icra edilen uda beşinci teli takması, yüzyıllar süren etki yaratmıştır. Sonraki nesillerin de benimsediği bu sistemin kurucusu Ziryab, genel anlamda; birçok alanda yaptığı yenilikler ile yankı bulmuş çok yönlü sanatsal bir figürdür.

“Ziryab’ın Arap müziğinin temel çalgısı olan udu etkileyecek bazı yenilikleri desteklemek adına, Araplarda udundaki her telin, insan vücudunda belli bir organı etkilediği yönündeki düşünceye uygun olarak uda kırmızı renkte bir tel eklediği belirtilir. Bu kırmızı telin ise, ruha karşılık geldiği ifade edilmiştir. Ayrıca uda, hem renkli tellerin hem de beşinci telin eklenmesi, Bağdat’taki çağdaşları arasında da bilinen bir durumdu” (Farmer, 1986’dan akt. Tartut, 2015: 53-54).

“O, udunun ortasına beşinci kırmızı bir tel ilave etti. Böylece udunda daha zarif bir anlam ve en mükemmel faydayı elde etti. Şöyle ki zir teli sarı boyalıdır ve ud sazında, beden safrasına karşılık gelmektedir. Sonraki ikinci telin boyası kırmızıdır. Bu udda bedendeki kanın yerindedir ve o zirin iki katı kalınlığındadır. Bunun için de mesna olarak isimlendirildi. Dördüncü telin rengi siyahtır ve bu da udda bedendeki sevdanın karşılığıdır. Bam olarak isimlendirilmektedir. Bu udun en üst telidir ve meslesin iki katıdır. Meslesin ise rengi yoktur. Beyazdır. Udda bedendeki balgamın yerini tutmaktadır. Mesnanın iki katı kalınlığındadır. Bu dört tel, dört tabiata karşılık gelmektedir. Bam sıcak kurudur ve mesnanın mukabilidir. Mesna sıcak nemlidir ve onu eşitlemek gerekir. Zir sıcak kurudur, meslesin mukabilidir. Mesles de sıcak nemlidir. Her tabiat zıddına mukabele eder ta ki beden bu dört unsuru (hılt) ile dengeli olsun. Ne var ki beden nefsten/ruhtan yoksundur. Nefs, kanla ilintilidir. Ziryab bunun için orta kanı temsil eden tele, Endülüs’te icat ettiği bu beşinci kırmızı teli ilave etmiştir. O, meslesin altında mesnanın da üstündedir. Böylece udunda dört unsur tam olarak yer almış oldu. Beşinci tel bedendeki nefse

karşılık gelmiştir” (El-Makkari, 1988’den akt. Erkoçoğlu ve Arslan, 2009: 271).

Halife Harun Reşid döneminde, kendisinin ve oğlunun temellerini attığı Bağdat ve İslam dünyası için en önemli bilim merkezi ise bu dönemde açılmıştır. Beytül Hikme adı altında kurulan bu bilim merkezinde özellikle Antik Yunan’a ait eserlerin çevirileri yapılmış ve buradaki çok önemli bilgi birikimini ulaşılabilir hale getirmiştir. Kurum, halifenin oğlu olan Memun döneminde çok daha parlak bir dönem geçmiştir. Beytül Hikme, disiplinler arası çalışmaların bir araya geldiği, tercüme edildiği ve derlendiği yoğun çalışmalar gerektiren bir bilgelik evidir. Matematik, tıp, felsefe, fizik, astronomi alanlarından müziğe kadar geniş bir alan bilgisi olan filozofların birlikteliği ile müzik alanında çalgılar ve teori ile ilgili bilgiler gün yüzüne çıkarılmıştır. Sadece Antik Yunan değil Pers ve Hint eserlerinin de çevirilere dahil olduğu bilinmektedir. Ünlü düşünürler için entelektüel bir buluşma merkezi olduğu da görülmektedir. Bu kurumun bilim insanları arasında Ziryab ile aynı dönemde yaşamış olan ilk İslam filozofu olarak da bilinen El-Kindi yer almaktadır. Bilimin farklı dalları için yaptığı katkılar ile El-Kindi, müzik için de kilit rol oynayan parlak bir isimdir. Müzik üzerine yaptığı çalışmalar ve geliştirdiği teoriler, kendi dönemi ve müziğin sonraki dönemleri açısından büyük önem taşımaktadır. Ses ve titreşimlerin matematiksel yapılarını incelemiş, analiz etmiş aynı zamanda müziğin insan üzerindeki etkilerine yoğunlaşmıştır. El-Kindi’ nin, geniş bir coğrafyada yer edinmiş ud çalgısının anlaşılması konusunda büyük katkıları bulunmaktadır. Kendisi, çalgının daha verimli icra edilebilmesini mümkün kılacak analitik çalışmalar yapmıştır. Ud üzerine yaptığı çalışmalar ile udun önemini ve yaygınlığını pekiştirmiştir.

El-Kindi’nin özellikle ud ile ilgili bilgilerinin yer aldığı eseri; Risale fi’l- Luhun ve’n- Nağam ve San’ati’l Ud adlı eserleridir. Bu kaynaklarda; udun yapısı, udun farklı bölümlerinin ölçüleri, perdeleri, teller ve notaları, akortları, parmak egzersizleri, oktavın tiz ve pest tarafları ile ilgili önemli bilgileri aktarırken; bu detayları disiplinler arası sebeplere dayandırarak (astroloji, aritmetik, geometrik ve felsefik) aydınlatmıştır. Yukarıda uda beşinci tel ilavesini Ziryab’ın yaptığı paylaşılmıştı, El-Kindi’nin ise nazari açıklamaları için sadece iki oktav ses aralığını gösterebilmek adına beş tel üzerinden farz edip açıkladığı bilinmektedir. Udun tarihi çizgisi içerisindeki gelişimini ve inceliğini daha iyi aktarmak adına Kindi’nin ud telleri için yaptığı açıklamaların paylaşılmasına gerek görülmüştür.

“1-Bam: Aslı Farsça bir kelime olan bam, “sabahın nuru” demektir. Udun en kalın telinin ismidir. Bam teli her tarafı birbirine eşit olan dört kat bağırsaktan sarılmış bir teldir. Siyah renklidir.

2-Mesles: Arapça bir kelime olan mesles, üçlü manasına gelmektedir. Udun bamdan sonra gelen ikinci telidir. Bam teli gibi bağırsaktan ama üç katının bükülmesiyle elde edilir. Beyaz renklidir.

3-Mesna: Arapça bir kelime olan mesna ikili manasına gelmektedir. Meslesten sonra gelen üçüncü teldir. İki kat ibrişimin güzel ve eşit bir şekilde bükülmesiyle elde edilir. Kırmızı renklidir.

4- Zir: Aslı Farsça olan zir en aşağı demektir. Udun dördüncü ve en aşağıdaki telidir. Bu da bağırsağın bir katına eşit olacak derecede bir kat ibrişimden elde edilir. Sarı renklidir.

Beşinci tel olan had, pratikte kullanılmadığı için hiçbir bilgi verilmemiştir” (Turabi, 1996: 72).

Ud icralarının ön planda olduğu ve teorik çalışmaların yazılı kaynaklara aktarıldığı bu dönemde, El-Kindi’den sonra Farabi bu yönde çalışmaları devam ettirmiştir. Farabi, felsefe alanında “Muallim-i Sani” adıyla bilinirken, müzik dünyasında ise “Muallim-i Evvel” adıyla tanınmaktadır. Kendisi, müzik üzerine olan çalışmalarını ünlü Grek bilginlerinden olan; Aristo, Themistius, Öklit gibi isimlerin eserleri üzerine çalışarak, çevirilerini yapmış ve şerh etmiştir.

Türkmenistan Farab doğumlu Farabi (870), Aristo’nun tüm eserleri üzerine çalışmış aynı zamanda da açıklamış olması sebebiyle “Üstad-ı Sani” unvanını almış bir bilgidir. Farabi, müzik ile ilgili olarak; kendinden önceki önemli bilgin Kindi ve Kindi’nin etkilendiği Pythagoras gibi müziğin gezegenler ve kainattaki unsurlar ile uyumlu olmasına değil, müzikte duyuma hassaslık gösteren Aristoxenus’un yolundan giderek bu konuyla ilgili çalışmalarını devam ettirmiştir. Bunlara ek olarak; döneminin çalgıları ile ilgili detaylı bilgiler vermiş, onlarla ilgili kıyaslar yaptığı eserler bırakmıştır.

Farabi’nin eserlerinde; ud üzerinde doğal notaların sayısı, benzer oktavların melodiye nasıl oluşturduğu, parmak pozisyonları, güçlü ve yumuşak cinsler, ud üzerinde notaların doğal seyri, ses aralıklarındaki temel sayısal ilişkiler, uyumlu uyumsuz ses aralıkları ve yine udun akordu ile ilgili birçok detayı ele almıştır. Buradan anlaşılabileceği üzere ud, teorik eserlerin hepsinde bilgi aktarımını kolaylaştıran ana çalgı olarak varlığını devam ettirmektedir.

“Görülmektedir ki; dizideki notaların arasındaki aralıklarda doğal (uyumlu) ve doğal olmayan aralıklar vardır. Bu aletlerde kullanılan aralıkların çoğunun doğal sayılması gereklidir, ancak bazen ya da ara sıra bu aralıkları da doğal saymamız gerekebilir. Çünkü tek başına doğal olmayan sesler, doğal seslerin arasına karıştığı zaman genellikle doğal olabilir. Bu aletten ortaya çıkacak melodilerde kullanılan veya kullanılması kolay olup o notalarla melodi kompozisyonu yapılabilecek seslerin tamamını almamız gerekir. Ney ve rebap bu kadar çok oktava sahip değildir” (Tekiner, 2022: 39).

Farabi, “Ud Enstrümanındaki Doğal Notaların Sayısı” adında bir başlık içeriğinde bu bilgileri paylaşmış olup akabinde udun geleneksel akordu için bir görselle detaylı bilgiler paylaşmıştır. Bu açıklamayı yapabileceği, seslerin tamamını aktarabileceği bir çalgı olarak ise udu seçtiği açıkça belirtilmiştir. Bu bilgi, ud ile ilgili aktardığı detaylı bilgilerden sadece bir kesittir.

Farabi’nin yaşadığı dönemde ortaya çıkmış bir diğer önemli kurum ise İhvan-ı Safa’dır. Bilim insanlarının grup halinde İslam dünyası için çeşitli konular üzerine çalıştığı, özellikle bilim ve felsefeye yer verdiği bir düşünce okuludur. Kuruluşu ve öncüleri ile ilgili net bilgiler bulunmamaktadır çünkü grup üyeleri kimliğini saklı tutmuş, gizlilik konusunda birlik olmaya önem vermişlerdir. Bu düşünürlerin ortak amacı, toplumun aydınlanması ve çok yönlü bakış açılarına sahip olmasını sağlamaktır. Çalışma alanları çok geniş olduğu için Batı’da da ses getiren bir grup haline gelmişlerdir. Birçok düşünürün bir arada yürüttüğü bu çalışmalar içerisinde, müzik ve ud üzerine incelemeler olduğu için udun tarihi başlığı altında bu konuya değinmeye gerek görülmüştür. Eserlerde ud, farklı başlıklarla detaylıca ele alınmıştır fakat bu araştırmada, önceki bilginlerin görüşlerinde yer verilmeyen kesitler paylaşılmıştır.

“İhvan’a göre tellerinin vuruşları kelimeler gibidir. Keskin nağmeler harflerin yerini, notalar kelimelerin yerini, musiki sözlerin yerini, onları taşıyan hava ise kağıt yerini tutar. Bu düzenli nağmeler insan kulağına vardığında, insan tabiatı ondan zevk alır, ruhlar ferahlar. Çünkü meydana gelen bu hareket ve duruşlar, zamanı belirleyen bir ölçü ve miktar olup, uzay cisimlerinin hareketlerine benzer” (Çetinkaya, 1991: 113).

İhvan-ı Safa, aynı zamanda “Gezegenlerin Hareketleri Ud Gibidir” düşüncesine sahip bir ekip olarak bu durumu ud çalgısına şu şekilde atfetmiştir: “İhvan-ı Safa, gezegenlerin hareket edişi esnasında nağmeler çıkardıklarını söylerken, Pythagoras düşüncesine oldukça yaklaşılmaktadırlar. İhvan’ın bu düşüncelerinin, Pythagoras’ın “Gezegenlerin hareketleri sırasında ses çıkardıklarına ait” düşüncelerinin daha geliştirilmiş şekli olduğunu düşünülebilir” (Çetinkaya, 1991: 101).

Ortaçağ İslam dünyasının en önemli bir diğer ismi ise; İbn Sina’dır. Kendisi; tıp, matematik, kimya, astronomi, müzik gibi önemli alanlarda birçok eser bırakmış hekim filozoftur. Çok genç yaşında (16) dönemin önemli isimlerinden dersler almış, tıp alanında uzmanlaşmaya gayret etmiştir. Daha sonra (18), çağının önde gelen hekimlerinden biri olarak hayatını devam ettirmiştir. Felsefi düşüncelerinde Aristoteles’i benimsemiş, onun görüşleri üzerine çalışıp topluma aktarmıştır. Tıp dünyası için hastalıkların tespit

edilmesinde ve tedavisinde oldukça önemli bilimsel yöntemler ile ses getirmiştir. İbn Sina'nın geniş bilim yelpazesinde müzik teorisi de bulunmaktadır. Müzik ile ilgili teorilerini, en önemli eserlerinden biri olan “Kitabü-ş Şifa” adlı eserinde matematiksel boyutta ele almıştır. Bu eser dışında altı adet eserinin çeşitli bölümlerinde de müziğe yer vermiştir. Bunların yanı sıra müzik ve tıp alanlarının birliği için; insanın beden ve ruh sağlığı üzerindeki olumlu etkilerini de vurgulamıştır. İbn Sina, müzik ile ilgili görüşlerini ve teorilerini anlatırken, dönemin en yaygın kullanılan çalgısı olduğunu belirtip, okurlara “ud” üzerinden ışık tutmuştur. Eserinde, çalgıları sınıflandırdığı bir bölüm olmasına rağmen ud dışındaki çalgılar için teferruatlı bir bilgi paylaşmamıştır. Katkılarından dolayı udun tarihini aktaran başlıkta yer verilmesi gereken isimlerden biri olduğu düşünülmektedir.

“İbn-i Sina'ya göre udun klavyesindeki perdeler şöyledir:

- 1- Mutlak (Telin Açık hali)
- 2- Destanü'l-ehir (Son perde)
- 3- Mücennebü's-sebbabe
- 4- Sebbabe (İşaret parmağı, 1. Parmak baskısı)
- 5- Vusta'l-kadime, Vusta'l furs, Vusta'l-aliye
- 6- Vusta'l-Zelzel (Orta parmak, 2. Parmak baskısı)
- 7- Binsır (Yüzük parmağı, 3. Parmak baskısı)
- 8- Hinsır (Serçe parmağı, 4. parmak baskısı)” (Turabi, 2002: 83).

İbn Sina'nın ud ile ilgili çalışmalarından sonra 13. yy'da yaşamış olan Urmevi, müzik teorisi çalışmalarını devam ettiren müzikologlardandır. Urmevi, İran Urmiye doğumlu bir teorisyen ve bestekardır. Arap ve İslam müziğine ait teorik çalışmalar ortaya koymuş, seslerin birbiri arasındaki ilişkilerini matematiksel olarak açıklığa kavuşturmuş, eserlerinde makamlar ile ilgili detaylı bilgilere yer vermiş, ritim bilgisini sistematik bir şekilde yazıya dökmüştür. Urmevi'nin teorik çalışmaları, ud çalgısı ile yakından ilişkilidir. Urmevi için ud, makamsal bilgileri aktarabildiği ve pratiğe dökülebildiği özel bir çalgıdır. Bu zamana kadar udun sağlamlaşan yeri, Urmevi'nin ud çalım teknikleri ve akort sistemi ile ilgili bilgileri yazıya dökmesiyle geçerliliğini devam ettirmiştir.

Urmevi, “Şerefiyye” isimli eserinde; “Dördüncü Makalede; Ud sazının akordu konusunu bu makalede işlemiş ve perdelerin yerlerini ve oranlarını zikretmiştir. Tertip ettiği dörtlü ve beşli cinslerle makamları oluşturmuş, isimlerini ve perdelerini cetvellerle göstermiştir. Daha sonra farklı akortlara göre melodi oluşturmayı anlatmıştır. Bu makale sonunda da intikâl (notalar arasında geçiş) konusunu işlemiştir” (Arslan, 2017: 32).

“Safiyüddin Urmevi (1216-1294), Şerefiyye Risalesi’nde, udu müzik aletlerinin en meşhuru ve en mükemmeli olarak adlandırır. Udu telleri, akordu ve nağmelerinin insanlar üzerindeki psikolojik etkilerini gözlemlemiş, bunların üzüntü ve cesaret gibi etkilerini bahis konusu yapmıştır” (Aytan, 2014: 7).

Urmevi’nin “Şerefiyye” adlı eserlerinde birçok teorik bilginin yanı sıra “ud” ayrıca ele alınmaktadır. “Telli Aletlerin ve Ud’unun Akordu”, “Ud Üzerinde 17 Perdenin Tesbiti” adlı başlıklarda; udun akort bilgisine, cinslerin ayırımına, boş teller, parmak pozisyonları ve perdeler arasındaki münasebetine bu kaynaktan ulaşılabilmektedir. Bu bilgilere dayanarak; Urmevi, eserlerinde müzik teorisi ve ud arasındaki bağı yoğun bir şekilde ele almakla birlikte günümüzde hala teorik bilgileri ve ud icrasına yönelik teknik yaklaşımları ile referans olarak kullanılmaktadır.

İslam dünyasının bir diğer önemli ismi Meragi, teorisyen olması yanı sıra hem bestekar hem de virtüöz kimliği ile anılmaktadır. Meragi, eserlerinde; makamları, usulleri, teorik kavramları, perdeleri, ritimleri, seslerin tizlik ve pestliklerini, uyumlu-uyumsuz sesleri ve sebeplerini, çalgıları ve pratiklerini detaylı bir şekilde açıklayarak müzik teorisinin anlaşılmasını kolaylaştırıp, gelecek nesiller için de ilham kaynağı olabilmiş, bilgilerini tutku ile aktaran bir isim olarak bilinmektedir. Meragi’nin Makasid’ul-Elhan adlı eserinin bir bölümünde hem dört telli hem beş telli olan ud için getirdiği açıklamalar bulunmaktadır.

“Dört telliye gelince, bu eski uddur, kudema, her bir teli dört unsura göre oranlayarak dört telli çalgı yapmışlar. Sapına yedi bağ (destan) koyulmuş, daha sonra bahsi geleceği gibi her bir destana bir isim verilmiş, üst tele “bam” denilmiş, onun altındaki “mesles” ve onun üçüncüsüne “mesna” ve tellerin dördüncüsüne “zir” denilmiştir. Bugün, dört telliye mutlak-bamdan başlanır, zir denilen dördüncü mutlak-tele kadar, en-pestten en-tiz tarafa geçiş yapmak, tiz sesin artmasına sebeptir. Sonra mutlak-en-tiz, tellerin nağmeleri, başka bir üçleme sıralamasıyla da olduğu (görülmemektedir); (bu şekilde olan çalgılarda) şüphesiz tellerin ikincisine “mesna” derler ve üçüncüsüne “mesles”, dördüncüsüne “bam” derler” (Uslu, 2015: 131).

“Beş telliye gelince, buna ud-ı kamil derler. Muallim-i sani Hekim Ebu Nasr Farabi –Allah ona rahmet etsin-- ud-ı kadimin dört telinden iki sekizli aralığı elde etmek, çıkarımında bulunmak istemişti. Dört telden istenen olmamış, çünkü dört dörtlü, dört telden çıkarılamamıştır. Sonra anılan aralığı tamamlamak için, istenen tam-cemin (cem-i tam’ın) elde edilebilmesi için tanini eklemek

gerekmiştir. Bu dört tele en alt taraftan eklenmiş, bir başka tam bir bütün telle tamamlanmış, bu telden iki sekizli çıkarmak mümkün olmuş ve bu tele “had” adı verilmişti. Bu tel alttaki “zir” den bir dörtlü daha tiz, en-tiz olmuştur. Çünkü mutlak-had teli, zir telinin dörtte üçüne eşittir. Sonra bir tanini eki, bir dörtlü üzerine eklenmiş , sonuçta en-tiz tarafta iki sekizli aralığı oluşmuştur” (Uslu, 2015: 131).

Meragi’nin “Nekavetü’l-Edvar” adlı eserinde “Ud-i Kadim ve Ud-i Kamil” çeşitleri işlenmeye devam edilmektedir. Meragi, bu eserinde telli sazlar üzerine tarihi ya da organolojik bilgiler vermek yerine; teknik, akort ve seslerin elde edilmesi konuları üzerinde durmaktadır. Parmak isimleri ve pozisyonlarını hatırlattıktan sonra eski musikişinasların dört teli dört farklı karışımla ilişkilendirdiklerini açıklamaktadır. Açıklamaya göre ise; Bam telini, toprak, kuru, soğuk, kara safra ile, Mesles telini, soğuk, nem, sıvı, balgami ile, Mesna telini, hava, sıcak, nem, kan ile, Zir telini ise safra, ateş, kuru, sıcak ile ilişkili olduğunu aktarmaktadır (Koç, 2017: 34-35).

Buraya kadar verilen bilgiler ışığında, geçmiş Antik Çağ’a dayanan ud çalgısının benzerleri ve udun; özellikle İslam dünyası dönemindeki gelişiminin ve yaygınlığının hızla artmış olduğu görülmektedir. Orta Çağ boyunca ud çalgısı, müzik eğitiminin önemli bir figürü olarak bilinmektedir. Birçok filozofun, müzik teorisine katkı sağlarken udu referans alarak bilgilerini yazıya döktüğü anlaşılmaktadır. Ud, İslam dünyasında ses getirmeye devam ederken aynı zamanda Batı’nın müzik dünyasına sirayet etmiştir. Zaman geçtikçe bu toplumlarda uddan türeyen başka çalgılara rastlanmaktadır. 15. yy. a kadar çalgıların en meşhuru olarak anılan udun, bu dönemden sonrası için gelişimini ve olgunluğunu tamamlamış bir çalgı olarak yerini koruduğu bilinmektedir. Ud; teorik, müzikal ve pratik olarak müzik alanında birçok ihtiyacı karşılamıştır. Yeni çalgıların doğuşu için bir zemin hazırlaması yönüyle de ayrıca ön plana çıkmaktadır. Bu dönemde udun, günümüzdeki formuna kavuştuğu ve ud yapımında kullanılan malzeme kalitesinin giderek arttığı, tını özelliklerinin iyileştiği gözlemlenmektedir. Birçok el yazması eserde, bir sanat unsuru olmasının yanı sıra, eğitimde öğreticilik profiliyle ud üzerinden yapılmış teorik çalışmalar, ud özelinde yapılan müzikal çalışmalar ve paralelinde gelişen ud icrası da gözden kaçmamaktadır.

Türk müziği alanında udun icra konusunda ilerleyişi devam ederken 17. yy. da Kantemiroğlu’nun edvarında teorik çalışmalar “ud” yerine “tanbur” çalgısı üzerinden anlatılmaktadır. Bu noktada, udun icrasında bir gerileme meydana gelmiştir. Ud tarihinde tanburun yükselişe geçmesi, önemli bir gelişme olarak dikkat çekmektedir.

“Bu gerçek bir yana, mızraplı sazların istisnasız hepsi (yani yüzyıllardan beri Ortadoğu/İslam dünyasında hem musiki terimi hem de icrasının ana çalgısı olarak görülen udun bizzat kendisi de dahil olmak üzere) on yedinci yüzyılın ortalarından itibaren İstanbul’da tedricen dolaşımdan çıkacak ve kullanımdan düşecektir. Bu çalgılar on yedinci yüzyılın ortalarından itibaren yerlerini o gün bugündür Türk musikisinin temel mızraplı çalgısı olmaya devam eden tanbura bırakacaktır” (Behar, 2020: 113).

Tanburun revaçta oluşu, udun icra edilmediği anlamına gelmemektedir. İki çalgının da müzik türlerinde popülerliği devam etmektedir. Tanburun yaygınlığı sırasında kimi bestekarlar için udun tınısı tercih edilmiştir. Ud, geleneksel müziğin içinde olmakla birlikte dünya müziğinde de modern bir ifade ile varlığını sürdürmektedir. Ud, müzikal zenginliğini korurken icra ustalıklarını ortaya koyan farklı sanatçıların müzik ifadesi ile eski rolünü 19. yy. da tekrar kazanmaya başlamıştır.

“Ud sazının sevilmesi ve yayılması XIX. Yüzyıl sonları ve XX. Yüzyıl başlarında, özellikle, Nevres Bey, Şerif Muhiddin Bey ve Yorgo Baconos’un son derece güzel icraları sayesinde olmuştur. Her üç icracının da kendine has üslupları vardır. Ve hiç biri diğerine galip değildir. Bunların icra tarzları, günümüz klasik ud üslubunun çeşitleri ve dayanaklarıdır” (Aytan, 2014: 10).

“Son devirde kendine has, değişik bir ud üslubu ortaya koyan icracılardan biri de, Cinuçen Tanrıkorur’dur. Birçoklarına göre üslubu, tanbur gibi, tanbura yakın olarak görülür. Ama bu yanlış bir tanımlamadır. Sazların üslubunu sazlar değil iyi icracıların müzik ufukları, müzik düşünce yapıları belirlerler. Sazların üsluplarına takılmış olanlar, sadece teknik becerileri ve müzik kafaları dar olanlardır” (Aytan, 2014: 10).

20. yy. da Cinuçen Tanrıkorur, genç yaşta ud icraya etmeye başlamış olmasıyla Türk müziği ile yakından ilgilenmiş önemli isimlerdendir. Müzik teorisi ile ilgilenmiş, bestekar, ud virtüözü ve bir ud eğitmeni olarak anılmaktadır. Türk müziğini tamamen kendine has bir şekilde ifade ederken onu yansıtan araç ud olmuştur. İcrasında ve bestelerinde geleneksel müzik ile zengin nağme dağarcığını birleştirerek, ritmik yapıyı da oldukça hissettirerek, Türk müziği repertuvarına icra edilmesi bolca emek gerektiren çokça beğeni toplayan eserler kazandırmıştır. Uluslararası tanınırlığı sayesinde udun yaygınlaşması konusunda oldukça büyük rol oynamıştır. Ud virtüözlüğü konusundaki yetkinliği yanı sıra ud icrası için hazırladığı metotlar, Türk müziği ve ud üzerine yazdığı eserler, makaleler, yetiştirdiği birçok talebe ile itibarını ortaya koymuş, Türk müziği ve ud icracıları, aynı zamanda ilgilileri için büyük ilham kaynağı olmuştur.

“Özellikle 1976 yılında Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı’nın açılması ile burada çok iyi udiler yetişmiştir. Konservatuar aynı zamanda çok iyi luthiyeler de yetiştirmiştir. Ud, şu anda hem icrası bakımından hem de inşası bakımından en üstün devirlerinden birini yaşamaktadır. İlim olarak da, ud yapımı, icrası, tarihi gibi konularda çok ileri safhalar kat edilmiş ve kat edilmeye devam etmektedir. Diğer yeni konservatuarların kurulmasının da, bunda önemi vardır” (Aytan, 2014: 11).

Ud tarihçesini ele alan bu başlık altında özetle; ud, her dönemde müzik teorisine katkı sağlamış, gelişimi ve yayılışı ile varlığını sürdürmüş bir eğitim aracı olması ile bilgileri anlaşılır hale getirmekteki önemli rolü ve önce Türk müziği icrasındaki uygunluğu sonra dünya müziğinde de yakaladığı uyumlu rolü ile tarih boyunca benimsenmiş en önemli çalgılardan birisi olarak görülmektedir.

1.2. UDUN YAPISINDAKİ DEĞİŞİMLER

Ud, günümüzdeki yapısına ulaşana dek birçok değişikliğe uğramıştır. Şekli, büyüklüğü, yapımında kullanılan malzemeleri, tel sayıları, akort düzeni itibarıyla her dönemde gelişime açık bir çalgı olmuştur. Ud, kültürler ve coğrafyalara göre tercihler doğrultusunda evrilerek gelişim göstermiştir. Udun atası sayılabilecek benzer çalgıların gövde büyüklüğü ve tel sayısı, malzemesi daha basit bir formda kullanılırken, özellikle Orta Çağ döneminde bu kriterlerde değişimler gözlenmiştir. Kültürel etkilerle ve teknolojik gelişimlerle modernize edilmiş ve kabul görülmüş yapısı elde edilene kadar birçok iyileştirme ile üzerine çalışıldığı anlaşılmaktadır. Bu noktada yapımcıların, malzeme seçimleri, ud yapımında kullandığı teknikler, el melekeleri sonucunda udu çalınabilir duruma getirmeleri, oldukça önemli etkenlerden sayılmaktadır. Bu bilgilere dayanarak; ud üzerinde gelişimleri farklı açılardan değerlendirmeye gerek görülmektedir.

Udun var oluşu ile ilgili yapılan her çalışmada, udun yapısı hakkında bilgi edinmek mümkün olmamaktadır. Bu sebeple; araştırmada, ud yapısındaki değişiklikler aktarılırken İslamiyet dönemi itibarıyla olan gelişmeler dikkate alınmıştır.

Abbassiler döneminde bilinen isimlerden İbrahim El-Mevsili, ud icracılığı ile ön plana çıkmıştır. Aynı zamanda da İslam dünyasında udun yer edinmesine katkıda bulunmuş olan sanatçının, genel itibarıyla icra tekniklerine yenilik getirdiği bilinmektedir. Yetiştirdiği öğrencilerinden oğlu İshak El-Mevsili ise geleneği koruyan, udun popülerliğinin artmasında etkisi olan sanatçılarıdır. İshak El-Mevsili’nin ud yapımı hakkında da ilgisi vardı ve özellikle malzemelerin dayanıklılığı konusunda

hassasiyetleri olan birisiydi. Yine dönemin ünlü isimlerinden Zalzal ise ud yapımcısı olarak anılırken özellikle uddaki perdeler konusu üzerinde yenilikler yapmıştır. Onun dönemine kadar “Zalzal Perdesi” şeklinde adlandırılmış belirgin bir perde yoktu; bu melodik yapıya ve müzik teorisine getirdiği yeniliği, döneminden sonraki müzisyenler de adıyla birlikte kullanmaya devam etmişlerdir. Dönemin bu üç parlak isminin, ud üzerinde dört tel kullandığı, belirledikleri nota sayılarından ve parmak pozisyonlarından anlaşılmaktadır.

“Bu dönemde kullanılan çalgılara bakıldığında bazı önemli değişikliklere rastlanır. Zelzel’in VIII. yy.’ın ikinci yarısında “şebbut” isminde hacim ve şekil olarak normal uddan daha farklı bir ud kullandığı ve yeni bir ud gamı icad ettiği anlaşılmaktadır” (Farmer’dan 678’den akt. Turabi, 1996: 22).

“Bu dönemde İran’ın gelişkin çalgı kültürünün ve bu çalgıların verdiği yeni icra olanaklarının yanında Zalzal (ö.791), Ziryab (VIII. yüzyıl) gibi önemli icracıların üretimlerinin kurama etkileri daha açık şekilde görülmeye başlamıştır. Zalzal vustası adlı perde icradan kurama aktarılan yapılar için önemli bir örnek teşkil etmektedir. İsmi Zalzal’ın ud üzerinde orta parmağını kullanarak seslendirdiği bir perdeden alan zalzal vustası, bu isimle kuramda o döneme ve sonrasına has özel bir perdeyi ve bu perde etrafında oluşan yeni aralıkları ifade etmektedir” (Güray, 2012: 51).

“Aynı şekilde 168 centlik başka bir Zalzal Mücennebi de açık tel ile 1. Parmak pozisyonu arasında elde edilebilmektedir. Zalzal vustasına yakın bir konumda ve benzer parmak kullanımıyla elde edilen 145 centlik Fars Mücennebi perdesi ise muhtemel temelleri İran’a dayanan bir geleneği 1000 seneyi aşkın bir zaman öncesinden bize işaret etmektedir” (Güray, 2012: 56).

“Bu küçük ama önemli malumatı haiz olan risaleden öğrendiğimiz bir bilgi de İshak’ın ve İbnü’l-Müneccim’in zamanında udda 4 telin kullanıldığıdır. Zira uddaki tel sayısı el-Kindi, İbn Sina, Farabi (ö. 950) gibi büyük nazariyatçıların eserlerinde -farazi bile olsa - beş olarak belirtilmiştir. Çünkü onlar son notası eksik kalan dizilerini aslen (icrada) mevcut olmayan bu 5. tel üzerindeki notayla tamamlamışlar ve 5. tel ancak Ziryab zamanında icrada kullanılmaya başlanmıştır. İbnü’l-Müneccim, 10. nağme için uda bir tel daha takmayı uygun görmediklerini ve bu notayı bırsıru’z-zirin (4. tel yüzük parmağı) daha ilerisinden elde ettiklerini belirtmektedir” (Turabi, 2005: 191).

İbrahim El-Mevlisi öğrencilerin olan bir diğer müzik teorisini ise; Ziryab’tır. Önce Bağdat sonra Endülüs’teki müzik hayatına olan etkileri tarihe kazınmıştır. Uda beşinci teli takan kişi olarak bilinmektedir. Tel sayısındaki bu değişiklik ile udun dört telli olanları için “eski ud”, beş telli olanları için ise “yeni ud” adı verilmeye başlanmıştır. Ziryab’ın bu girişimi, ud üzerinde daha geniş bir aralığa ulaşmaya ve böylelikle daha çeşitli melodiler elde etmeye olanak sağlamıştır. Ziryab, bu yeniliğin paralelinde artan tel

sayısı ve çalım teknikleri üzerinde durmuştur. Ziryab'ın akort sistemi icrada yenilikler getirirken, udun telleri konusundaki tercihleri gözden kaçmamaktadır. Yaşadığı döneme kadar tel yapımında hayvanların bağırsakları kullanılırken, kendi udunda daha çok ipek kullanmayı tercih etmiştir. İbrahim El-Mevsili'nin vefatı sonrası, eğitimini İshak El-Mevsili ile devam ettiren Ziryab, O dönemin halifesi Harun Reşid'in karşısına çıkarılmıştır. Hocası İshak El-Mevsili talebesinin halinden emindir ve halife huzuruna çıkartma mecburiyetinin de farkındadır. Halife huzurunda yaşananlar, ud çalgısının vazifesi açısından da önemli olduğu için bu konuda bilgi verilmesine ihtiyaç duyulmuştur.

“Harun Reşid, Ziryab'a şarkı söyleme konusundaki durumunu sorunca, “Halkın bildiğini biliyorum; fakat çoğu bildiğimi halk bilmiyor! Bana izin verirsiniz size bu zamana kadar hiç kimsenin duymadığı şarkılar söylerim” şeklinde cevap vermiştir. Cevaptan memnun olan halife, İshak'ın udunu getirmelerini emretmiş, kendisine uzatılan udu almayan Ziryab, kendi tasarlayıp yaptığı bir udu olduğunu ve ancak o ud ile sanatını icra edebileceğini ifade etmiştir. Harun Reşid'den izin alarak kapıda bulunan udunu getirmiştir. Harun Reşid, getirilen udun diğer uda benzediğini görünce, başta kendisine verilen hocasının udunu niçin kabul etmediğini, ikisinin arasında bir fark göremediğini söylemiştir. Bunun üzerine Ziryab, Harun Reşid'e eğer hocasının şarkılarını söylemesini istiyorsa, onun uduyla çalıp söyleyebileceğini, ancak kendi şarkılarını dinlemek istiyorsa o zaman da kendi udunu kullanması gerektiğini ifade etmiştir. “İkisi arasında bir fark göremiyorum” diyen halifeye Ziryab'ın söyledikleri ise oldukça iddialıdır: “Efendim, ilk bakışta böyle düşünmekte haklısınız; ancak benim udum (görünüm ve büyüklük olarak) onun udu kadar olmasına rağmen onun tam üçte bir ağırlığındadır. Benim udumdaki teller sıcak suyla eğilmeyen ipektendir. Bu da uda yumuşak ve pürüzsüz bir ses kazandırmaktadır. Bu udun bam teli ve üçüncü tellerini aslan yavrusunun bağırsaklarından yaptım. Onun terennümü ve sesinin duruluğu, açıklığı ve tizliği başka hayvanların bağırsaklarının çıkardığı bu özelliklerden kat kat fazladır. Yine mızrap darbelerine karşı diğerlerine oranla daha dayanıklıdır” (İbn Hayyan, 2003'ten akt. Adıgüzel ve Sinjar, 2016: 80).

Bu görüşme bilgisine istinaden; Ziryab'ın o dönemde ud imal ettiği ortaya çıkmaktadır. Ziryab'ın, tellerini sıcak suda eğilmeyen ipekten yaptığını, hocasının udu ile aynı boyutta bir ud yaptığını fakat üçte bir ağırlığında olduğunu, kendi yaptığı tellerden udda pürüzsüz bir ses elde ettiğini, bam teli ve üçüncü teli aslan yavrusunun bağırsaklarından yaptığını, bu durumun da mızrap karşısında telin darbelere karşı daha dayanıklı olduğu anlaşılmaktadır.

“Ziryab'ın (VIII. yüzyıl) uda taktığı 5. tel, kullanılan ses malzemesini genişletmekle kalmamış, çalgı üzerinde imkan sunduğu pozisyon zenginliği ile yeni ezgi organizasyonlarının da yolunu açmıştır” (Güray, 2012: 51-52).

El-Kindi, beşinci telin ilavesine rağmen, iki oktav ses aralığını göstermek için sadece farz üzere bu telden bahsetmektedir. El-Kindi, beşinci teli pratikte kullanılmadığı için “had” teline istinaden detaylı bir açıklamada bulunmamıştır. El-Kindi'nin müzik

yazılarında udun yapısı, akort şekli ve pratikte kullanımı ile ilgili birçok bilgiye rastlanmaktadır.

“Tarih boyunca birçok şekil değiştiren ud, Kindî’nin yaşadığı dönemlerde bugünkü şeklinden yaklaşık olarak üç çeyrek boy daha küçüktü. Zira Kindî’nin bildirdiğine göre bir telin uzunluğu otuz parmak (takriben 35 cm) ölçüsündedir” (Ahvani’dan akt. Turabi, 1996: 69).

“Şu hususu belirtmek gerekir ki günümüzde udda perde bağları kullanılmazken Kindî, “destane” adı verdiği perde bağlarından ve bunların yerlerinden bahsetmektedir. Böylelikle Kindî, ud tellerinin isimlerindeki anlaşmazlığa son vermektedir. Birinci tel olan mesles ve üçüncü tel olan mesnaya niçin bu isimler verilmiştir. Zira mesles Arapçada üçlü, mesnada ikili manasındadır. Kindî, mesles ve mesna tellerinin yapımını anlatırken ikinci tel olan meslesin üç kat bağırsağın, üçüncü tel olan mesnanın da iki kat ibrişimin bükülmesi sonucu elde edildiğini belirtir” (Turabi, 1996: 70).

Pek çok kaynakta kanun ve udun Farabi tarafından icat edildiği bilgisi, herhangi bir belge sunulmadan paylaşılmaktadır. Kindî’nin ve önceki birkaç bilginin bu yöndeki çalışmaları bu bilgiyi çürütmektedir ancak Farabi’nin ud üzerindeki detaylı çalışmaları sonucunda getirdiği yenilikler, alana oldukça katkı sağlamıştır.

Üçok, Farabi’nin udunun resmi ve ona ait Arapça bir metin ile alakadar olma imkanı bulmuştur. Bu belgedeki ud resmi ve bilgilere göre, Farabi’nin udunda 7 tel 14 burgu olduğu paylaşılmıştır. Bu bilgiler ışığında; hem tel sayısında artış hem de akort düzenindeki farklılık ortaya çıkmaktadır. Bu kaynakta akort düzeni; üstten birinciden itibaren fa (diyez), si, mi, la, re, sol, do şeklinde belirtilmektedir ancak udun yapımı ile ilgili bir bilgiye yer verilmemiştir (Üçok, 1940: 55).

İbn Sina ise, Farabi’nin müzik üzerine yazılarını incelemiş, yeniden ele almış, genel anlamda da kendisiyle hemfikir olmuş bir bilgindir.

İbn Sina, “Kitabü’ş Şifa” adlı eserinde “Musiki” adlı başlık içerisinde ud akortu için; her bir alt telin açık halinin üstündeki telin serçe parmak ile (perdesine) eşitlendiğini söylemektedir. Bu durumda, tellerin dörtlü aralıkta akort edileceği anlaşılmaktadır. Böylelikle, İbn Sina’nın bu akort kurgusunun, günümüzdeki akort sisteminin sağlaması ile aynı olduğu ortaya çıkmaktadır. (İbn Sina, 2013: 110).

Urmevi eseri olan “Şerefiyye Risalesi” içerisinde, tellerin akordu ile ilgili verilen bilgiye göre ise; başlangıçta üzerine beş tel bağlandığını belirttikten sonra en üstteki bam,

sonra gelen mesles, ondan sonraki mesna, sonra sırasıyla zir ve had telleri olduğunu açıklayarak, akort düzeninde Farabi ile hem fikirdir. Akort edilirken; her telin boş halinin bir üst telin dörtte üç oranına eşit kılınması gerektiğini belirtilmektedir (Urmevi, 2017: 334).

Meragi'nin “Makasıdu'l Elhan” ve “Nekavetü'l Edvar” adlı eserlerinde ise çalgılar konusunda oldukça kapsamlı bilgilere yer verildiği görülmektedir. Daha önce “ud-i kadim” isminin sadece dört telli ud için kullanıldığı, kaynakçasıyla birlikte aktarılmıştı. Bu iki eserde, iki telli, üç telli ve dört telli çalgılar için kapsamlı bilgiler bulunmaktadır. Meragi, iki ve üç telli olan çalgılardan bahsederken ud tellerine verilen isimleri kullandığı için, udun yapısındaki değişiklikler başlığı altında bu bilgilere yer verilmesi uygun görülmektedir. Akort sistemleri sırasıyla aşağıdaki gibidir:

Meragi (2017: 90), iki telli ud akordunu şu şekilde aktarmaktadır: Yukarıdaki telin en alttaki tele oranı açık telin değerinin $4/3$ 'üdür. Aşağıdaki tel ise, mutlak telin miktarı üstündeki telin $3/4$ 'üdür. Yukarıdaki telden işitilen ses, pestlik anlamında aşağıdaki telin $1/3$ 'üne denk gelmektedir. Böylelikle üst telin her parçasından çıkan sesin değeri, aşağıdaki teldeki buna karşılık gelen sesin $4/3$ 'dür. Meragi, bu bilgilere ek olarak; ister mızraplı olsun ister yaylı iki teldeki perde düzeninin uyumluluğu esas alarak hep bu şekilde olduğunu, tel sayılarına göre akort etmenin başka yolları da olabileceğini söylemiştir.

Meragi (2017: 91), üç telli udların akordunu şu şekilde aktarmaktadır: Orta telin mutlak değeri üstteki telin $3/4$ 'üne eşittir. En alttaki telin mutlak değeri de üstündeki telin yani orta telin $3/4$ 'üne eşittir. Üç telli olanlarda aralıkların toplamının ortaya çıkmasının iki telliye göre daha kolay olduğunu belirtir. En üstteki tele “bam”, ortadakine “mesles”, alttakine “mesna” denir. Bu düzen sağlandığında, en üstteki telden bir dörtlü aralığı, mesles telinden bir diğer dörtlü aralığı, bir tanini aralığını ise mesna telinden elde edip hepsinin anlaşılacağını belirtmiştir. Üçüncü telin tanini aralığı olarak belirlenmesi için ise dairenin tamamlanması gereğinden bahsetmektedir.

Meragi (2017: 91), “Ud-i kadim” olarak adlandırılan dört telli ud akordunu şu şekilde aktarmaktadır: Sırasıyla, “bam-mesles-mesna-zir” olarak isimlendirdikten sonra dört dörtlü aralık elde edilecek şekilde akort edilmesi gerektiğini söylemiştir.

Meragi, (2017: 91-92), “Ud-i kamil” olarak adlandırılan beş telli udun insan gırtlığından sonra en mükemmel müzik aleti olduğunu belirttikten sonra akordunu şu

şekilde aktarmaktadır: Her bir tel kendi üstündeki telin 3/4'ü ses değerine eşittir. Akort oranı, bir tel mutlak değeri ile başka bir telin mutlak değerleri arasında yapılmaktadır.

Meragi'nin tel sayısına göre akort şekillerini aktarması ud özelinde yapılan değişiklikleri ortaya koymaktadır. Edvarlarda beş -çift- telli ud “ud-i kadim” olarak anıldığı gibi, “ud-i cedid” olarak anılan on telli ud, birçok edvarda isim olarak farklılık gösterebilmektedir. Beş telli ud için Kırşehirli Yusuf eserinde şöyle bir açıklamaya yer vermektedir:

“Bir kişi ud çalmak dilese anın tarîki budur kim evvel udı peyda eyleye. Ve ol udun beş çift kılı vardır. Beşin beş ahenge çekmek gerektür. Şol kıl kim bişincidür, anı çargah kılmak gerektür. Andan yukarısın rast makamına çekmek gerektür. “Orta kılı, ısfahan nermine çekmek gerektür”. Dördüncü kılı, düğah nermine çekmek gerektür. “Beşinci kılı”, hüseyini nermine çekmek gerektür. İdmanile kalanı dahi “ala; ta” haddi bir üstada irişince. Eğer üstada irişmese, iş bu resme ki ide, ud ana üstad yiter. Eğer akli varsa, akli yari ider. Ud tamam oldu” (Kırşehirli'den akt Sezikli, 2000: 96).

Kırşehirli'nin açıklamasına göre ud çalmak isteyen kişilerin beş çift olan teli, beşli aralıkla akort etmesi gerektiği yönündedir. Bu beş telin beş ahenge çekilmesini, birinci telin çargah, ikinci telin rast, üçüncü telin ısfahan, dördüncü telin düğah, beşinci telin ise hüseyini perdesine akortlanması gerektiğini açıklamaktadır. Burada ısfahan perdesi günümüzdeki yegah perdesini temsil ederken, düğah pest düğah, hüseyini ise hüseyinîaşiran olarak kastedilmektedir.

Tanrıkörur (2018: 170), udun akort sistemlerini bir özet niteliğinde, dört başlık altında toplamaktadır, bunlar:

1. Geleneksel beş telli udlarda kullanılan, inceden kalına doğru ‘sol-re-la-mi-Re’,
2. Çağdaş altı telli udlarda kullanılan, inceden kalına doğru ‘sol-re-la-mi-Re-LA,
3. Yorgo Baconos’un yaptığı değişiklik ile inceden kalına doğru ‘sol-re-la-mi-Si-Fa diyez,
4. Tanrıkörur’un tercih ettiği Müstahsen akordunda ise, inceden kalına doğru ‘sol-re-la-mi-Si-Mi’ düzenlenleridir.

Ladikli Mehmed Çelebi eseri olan “er-Risaletü'l- Fethiyye”de ise eksiksiz ud olarak tanımlanan altı telli ud burada “Ud-i ekmel” olarak adlandırılmaktadır. Edvar sahiplerinin genel yorumunda; her bir udun bir öncekine göre daha nitelikli olduğu aktarılmaktadır. Ladikli, altıncı tel için eserinde şu açıklamaya yer vermiştir:

“Bir grup yeni bilginler bu mûsikî aletinin dirseğine altıncı bir tel bağlayarak buna “Ud-ı ekmel” adını verirler. Bu aletin dirseklerine beste yapımındaki nağmelerin çıkış noktalarını gösteren işaretler koydular ve bu işaretlere ister bu teller bağlı olsun isterse çizgili olsun ya da başka türlü olsun farketmez, desâtîn adını verdiler” (Tekin, 1999: 178).

Meragi’nin beş telli olan “Ud-i kamil” uduna, torunu Mahmud B. Abdülaziz’de “müstezat” adını verip iki ince tel ekleyerek “altı çift telli” udu oluşturduğunu söylemiştir. Mahmud B. Abdülaziz tarafından icat edilen bir diğer yedi telli “Ud-i mükemmel” de “Ud-i ekmel” e göre daha üstün bir saz olarak değerlendirilmiştir.

Meragi’nin, (2018: 56-57) “Zevaid-i Fevâid-i Aşere” adındaki son müzik eseri incelendiğinde, uda benzeyen çalgılara yer verdiği görülmektedir. Bunlardan “tarabü’l feth”, on telli, bunlardan beş teli asıl ud düzen ile diğer beş teli mutlak düzen yöntemiyle bağlanan bir çalgıdır. “Şeştay”, yapısı itibarıyla yarım armut şeklinde, beş telli, perdeli, her iki teli aynı düzende olanıdır. Şeştay’ın yakın bir çeşidinde, kasesinin ve yüzeyinin uda benzeyenin ise; sağ ele alınan mızrap ile tellere vurulurken, bınsır parmak (4) uzun tellerle pest oktavı ile aheng tutularak çalınır. Bu çalgıya ise “tarabdur” denilmektedir. “Tuhfetülud”, aynı ud gibidir ama udun yarısı kadardır. Bu bir çeşit küçük ud olarak düşünülebilir. Bu çalgının düzeni, ud gibidir fakat tel uzunluğu uddan kısa olduğu için udun sesinden daha tiz bir ses sahiptir. “Şehrud” ise iki ud büyüklüğünde, kasesi udun kasesi gibi olanıdır.

“Udun tellerinde aşırıya gidenler ise onu, on sekiz telli olarak imal etmişlerdir. Böyle udlar nağmeleri zayıflatır ve iyi değildir. İdeal olan az teldir. Çünkü az tel nağmeleri kuvvetlendirmektedir” (Keşfü’l Hümm, 167’den akt. Tıraşçı, 2013: 69).

“Uda 19. yy. sonlarında Türk toplumunda yeni itibarını kazandıran, bu arada 6. Bam telini de ilave eden, udi-viyolonsel Şakir Paşa’dır” (Tanrıkorur, 2018: 171).

Zaman içerisinde, önce ihtiyaç, sonra tercihler doğrultusunda değişim gösteren teller, en son haliyle ‘beş çift tel ve bir tek bam teli’ olmak üzere altı telli şekline ulaşmıştır. Ud özelindeki değişimlerin ise; isim ya da yapı-yapım teknikleri konusunda farklılık gösterdiği bu bilgiler doğrultusunda ortaya çıkmaktadır.

1.3. UDUN YAPISI

Orta Doğu’nun en bilinen telli çalgılarından biri olan ud, perdesiz oluşu ile geniş bir ses aralığına, mikrotonal yapısıyla zengin bir melodik hafızaya, armudi yapısı ile geniş

bir gövdeye, bu sayede de tınısında derin bir ifadeye sahip; hem geleneksel hem modern, icralarda ise solo ve toplu performansların vazgeçilmez unsurlarından biridir.

“Ud, istenen seslerin elde edildiği sap ve bu sesleri kuvvetlendiren gövde ile ses veren teller’den oluşan mızrap’lı, perdesiz bir enstrümandır” (Torun, 2000: 23).

“Yarım armuda benzeyen gövdenin ön yüzü kapak tahtası, armûdiliği veren arka kısmı teknedir. Bir ucu gövdeye bağlı olan ve parmak basılan perdeliği taşıyan düz sap’ın ucunda, eğri sap burguluk bulunur. Göğüs üzerindeki köprüye bağlanan tellerin diğer uçları, eşikten geçerek herbirine ait burgulara sarılır” (Torun, 2000: 23).

Ud, görselini oluşturan elemanlarıyla birlikte kusursuz bir biçimde birleştirildikten sonra icra edilebilir hale gelmektedir. Bu esnada, ses karakterini en iyi şekilde yakalayabilmek adına, udu oluşturan parçalar ancak çok detaylı çalışıldığında performansa katkıda bulunabilmektedir. Bu ustaca birleşim sağlandığında ise, müzikal anlatımdaki çeşitlilik ortaya çıktığı için kültürel bir miras olarak anılmaktadır. Udu oluşturan bu karışık parçaları tek tek ele almak bu bağlamda fayda sağlayacaktır.

Gövde: Ud için sesin çoğalabildiği bir ses kutusudur. Udun rezonanslı sesini oluşturan temel bölüm olarak tanımlanmaktadır. Gövdeyi kapak ve tekne şeklinde detaylandırmak gerekmektedir.

Öncelikle kapak bölgesini oluşturan parçalar ele alınacaktır.

1. Kapak Tahtası: Bu parça aynı zamanda “göğüs, göğüs tahtası, kapak, ses tablosu” olarak da anılmaktadır. Gövdeyi tamamen kaplayan çok ince tahta kısımdır. Burada rezonansı arttıracak ağaçlar kullanılmasına dikkat edilmektedir.

“Enstrümanın en hassas kısmıdır. Çıkan sesin kalite ve volümünde birinci derecede etkilidir. Göğüs tahtasının iyice kurutulmuş olması, tellere paralel yönde koyulan damarların muntazam olması gerekir” (Torun, 2000: 24).

Resim 1. Kapak Tahtası.



Kaynak: Göktepe, 2024.

2. Damarlar: Göğüs tahtasının yüzeyinde bulunan damarlar, ses üretiminde oldukça önem taşımaktadır. Ud yapımında kullanılan bu ahşabın yapısı, yapımcılar tarafından incelenir ve ağacın zamanla çatlamasını önleyecek şekilde bir kurutma uygulamasına girer, bu anlamda kurutma işlemi önemli bir aşamadır.

“Udun göğüs tahtasında, çok ince, çizgi gibi olan, ağacın kış halkalarına Göğüsün Damarları denir. İyi ve kaliteli bir ses elde etmek için bunların birbirine paralel ve düz olmaları gerekir. İki damar arasındaki olan kısımlar ise ağacın yaz damarlarıdır. Yaz damarları da çok geniş veya çok dar olmamalıdır” (Aytan, 2014: 21).

Resim 2. Damarlar.



Kaynak: Taşır, 2024.

3. Balkonlar: Doğru yerleştirilmesiyle ve görünümü ile ses kalitesini doğrudan etkileyen unsurlardan biridir. Bu kısım, ses dalgalarının kendini dışarıya atacağı ve ses karakterinin oluşacağı önemli bir bölüm olarak nitelendirilmektedir.

“Kapak tahtasının altında, damarlara dik yönde konmuş küçük çitalara balkon denir. İnce bir plâk olan göğüs tahtasının altında, bina döşemeleri altındaki kirişler gibi

mukavemet sağlarlar. Çıkacak ses üzerinde etkileri vardır. Malzeme, ölçü ve yerlerinin değişikliği, elde edilen ses açısından farklı sonuçlar yaratır” (Torun, 2000: 24).

Resim 3. Balkonlar



Kaynak: Göktepe, 2024.

4. Kafesler: Ud kapağının üzerinde yer alan kafesler, aslında geleneği yansıtan birer motif olması yanı sıra estetik açıdan da güzel bir görsel oluşturmaktadır. Bu desenlerin delikleri aynı zamanda sesin ses kutusundan düzgün bir şekilde çıkmasını ve yayılmasını sağlamaktadır.

“Göğüs tahtasının orta kısmında bir büyük, iki küçük daire şeklinde delikler bulunur. Bu delikler, kafesle kapatılır. Gövde içinden gelen titreşim, bu kafeslerin özenle hazırlanmış süslemelerinin boşlukların çıkar. Kafes deseninin sık veya seyrek oluşu ses etki eder. Bazı küçük udlarda (zenne ud) ve Arap udlarında, yalnız bir büyük kafes bulunur” (Torun, 2000: 25).

Resim 4. Kafesler



Kaynak: Göktepe, 2024.

5. Köprü: Bu parça aynı zamanda “büyük eşik” olarak anılmaktadır. Udun gövde kısmında tellerin bağlanıp sağlamlaştırıldığı bir bölümdür.

“Göğüse sıcak tutkalla yapıştırılan, tellerin bir ucunun bağlandığı elemandır. Her tel için açılmış olan deliklerden geçen tel uçları, değişik düğümlerden biri atılarak bağlanır. Teller akort edildiğinde, köprüye binen çekme kuvveti, 50 kg. dan fazladır. Bu kuvvet, köprünün üstünü sap yönünde çektiğinden, köprünün alt kısmı, mızraplığın bulunduğu bölgeyi içe doğru iter. Bu bilindiğinden, balkonlar, bu yüklemeyi taşıyacak şekilde yerleştirilir” (Torun, 2000: 25).

Resim 5. Köprü (Büyük Eşik)



Kaynak: Göktepe, 2024.

6. Mızraplık: Bu parça aynı zamanda “mızrapaltı” olarak anılmaktadır. Bu bölümün yapıştırıldığı yere, göğüs tahtası aşınmaya maruz kalabileceği için bunu önlemek adına ince bir koruyucu olarak mızraplık yerleştirilmektedir.

“Mızrap, tellere köprü ile büyük kafes arasındaki bölgede vurur. Bazı vuruşlarda, mızrabın ucu, tellerden sonra göğüse dokunabilir. Kapak tahtasını korumak için bu kısma mızraplık adı verilen parça yapıştırılır. Tellerin çekme gücüyle mızraplık civarında oluşan çöküklük, mızrabın göğüse çarpmasını önlediği için faydalıdır” (Torun, 2000: 25).

Resim 6. Mızraplık



Kaynak: Taşır, 2024.

Tekne bölgesini oluşturan parçalar ise aşağıdaki gibidir:

7. Dilimler: Bu parça aynı zamanda “yapraklar-çemberler” isimleriyle bilinmektedir. Udun görsel yapısını oluşturan temel bölümlerden biridir. Bu dilimler, udun arka kısmını oluşturmaktadır.

“Udun armuda benzeyen sırt tarafı, çok sayıda dilim’in yan yana yapıştırılmasıyla yapılır. Dilimlerin arasında fileto adı verilen ince şeritler vardır. Ud yapımında, kalıp üzerinde önce orta dilim konur ve sırayla yanlara devam edilir. Bu sebeple dilimler tek sayıda olur. 19 ile 25 dilim arası normaldir. Daha fazla, 35 - 45 dilimli tekneler de yapılmıştır. Dilim sayısı az ise tekne kesiti köşeli olur. Dilim sayısı çoğaldıkça kesit giderek daireye yaklaşır. Ancak, parçalar çok küçüleceğinden verim düşer. Çünkü teknenin iç yüzeyinde, dilimlerin bağlandığı kısımlara kağıt şeritler yapıştırılır; sayı çoğalınca, dilimden fazla kağıt alanı oluşur. Bu da titreşimin yansımaları azaltır”(Torun, 2000: 25).

Resim 7. Dilimler



Kaynak: Göktepe, 2024.

8. Filetolar: Bu parça, udun bütünlüğünü koruyan, udun arka kısmında estetikliği yanı sıra, dışardan alacağı darbe vb. aşınmalar için koruyucu bir katman sayılmaktadır.

“Dilimler arasına şerit şeklinde konan parçalardır. Kafes kenarına konan filetolar göğüs damarının bağlantısını sağlarlar. Teknede ise amaç estetikdir. Aynı şekilde, kapağın tekneye oturduğu kısımlar boyunca ve çevre, 4 - 5 mm genişliğinde açılan yuvaya da filetolar yerleştirilir. Bunlar da sağlamlık sağlar” (Torun, 2000:25).

Resim 8. Filetolar



Kaynak: Göktepe, 2024.

9. Takozlar: Bu parça, önemli bölümlerin bir bütün halinde durmasını sağlamak ve kolaylaştırmak adına en önemli parçalardan biridir. Bu kısımda, takozların uda profesyonel bir şekilde entegre edilmesi, udun dayanıklılığını arttırmaktadır.

“Teknenin dilimleri kalıp üzerinde birleştirilirken kalıbın uç ve arka tarafında, birer takoz konur ve dilimler uçlarından bu takozlar üzerinde birleştirilir. Sap tarafındaki takoz içinde bırakılan yuvaya sapın ucundan bir kısım, kırlangıç geçme ile oturtulup yapıştırılır. Klasik yapımda, bu takozun üzerindeki göğüs tahtasının bir kısmı, kalp şeklinde oyulur ve klavye ile aynı malzemeden bir parça yapıştırılır” (Torun, 2000:26).

Resim 9. Takozlar

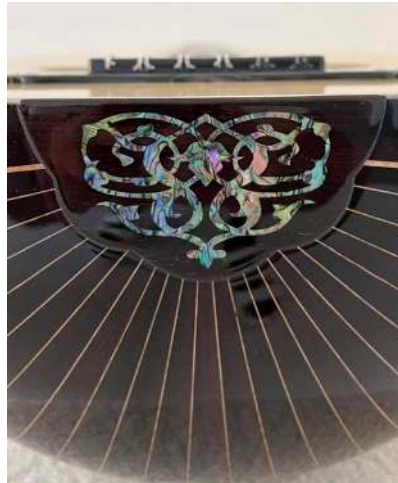


Kaynak: Göktepe, 2024.

10. Ayna ve Bilezik: Udun arka yüzeyinde, önemli parçaların birleşimini sağlamakla birlikte sağlamlığın esas alındığı, uda estetik katan parçalardır.

“Takozlar üzerine yapışan dilimlerin bitim noktasında, arka tarafa, dilimlerin üzerini kapatan ayna adı verilen parça yapıştırılır. Hem dilimlerin birleşme hatalarını kapatır, hem de dilimler ve filetoların birleşimini sağlamlaştırır. Dilimlerin sap ile birleştiği kısmı bir ince ağaç parçası kapatır. Adı, bileziktir” (Torun, 2000:26).

Resim 10. Ayna ve Bilezik



Kaynak: Göktepe, 2024.

11. Etiket: Udun içine yerleştirilen etiket, hem yapımcı hem ud künyesini ortaya koyan, uda dair bir bilgi kaynağı ya da lutiye'nin imzası olarak hazırlanmaktadır.

“Yine teknenin içine, özellikle büyük kafesten içeri doğru bakıldığında görülecek şekilde yapıştırılan, udun kim tarafından, ne zaman, nerde yapıldığı hakkında bilgi veren kağıt yapıştırılır. Buna da ustanın etiketi denir. Üzerine, bazen yapılan udun ustanın kaçınıcı imalatı olduğunu, kimin için yapıldığını vs. belirten bilgiler de yazılır” (Aytan, 2014: 25).

Resim 11. Etiket



Kaynak: Göktepe, 2024.

Düz sap bölgesini oluşturan parçalar ise aşağıdaki gibidir:

12. Masif Taşıyıcı: “Dıştan görünmeyen, öndeki düz yüzü klavye (perdelik) ile, arkadaki bombeli tarafı kaplama ile örtülü olan bu eleman tekne içindeki takozla oturtulup yapıştırılır” (Torun, 2000: 26).

13. Perdelik: Bu parça aynı zamanda “klavye-tuşe” isimleriyle bilinmektedir. Ağaç olarak sert ve dayanıklı olanlarının tercih edildiği bir parçadır. Udun çalınabilirliği hususunda en önemli etkenlerden birisidir. Buradaki sağlamlık ve pürüzsüzlük, icra konforunu olumlu yönde etkilemektedir.

“Sapın ön yüzü düzdür. Tellere basan parmaklar, onları sapa değdirir. Böylece telin köprü ile basan parmak arasındaki kısmı titreşir. Titreşen tel boyu kısaldıkça, ses inceler. Parmak basılan bu kısma, baskı ile tellerin oynamaması için abanoz, pelesenk gibi sert ağaçlardan yapılan perdelik yapıştırılır. Çok iyi tesviye edilir” (Torun, 2000: 26).

Resim 12. Perdelik (Klavye-Tuşe).



Kaynak: Taşır, 2024.

14. Sap Sırtı: Bu parça, ud perdeliğinin tam arka kısmıdır. Sap sırtının yapısı ile yüzeyi, udu kavramak aynı zamanda da kolay hareket etmek açısından oldukça önem taşımaktadır.

“Sapın arka tarafı, sol el başparmağının dayanacağı yerdir. Genellikle yarım elips kesitlidir. Bu tarafa ince dilimli ağaç parçaları yapıştırılır” (Torun, 2000: 26).

Resim 13. Sap Sırtı



Kaynak: Taşır, 2024.

15. Eşik: Bu parça aynı zamanda “küçük eşik-üst eşik-baş eşik” isimleriyle bilinmektedir. Udun eşik parçası, tellerin gövde kısmından burguluk kısmına kadar baskıyı taşıyabilecek, aynı zamanda, tellerin sapa ve birbirine temasını engelleyecek, tellerin perdeliğe olan açısında en doğru yüksekliği-oranı sağlayabilecek olan etkili bir bileşendir.

“Köprüye bağlanıp göğsü ve sapı kateden teller, burguluğa varmadan eşikten geçerler. Parmak basılmazsa, telin köprü ile eşik arasında kalan kısmı titreşir. Sapla burguluğun birleştiği yerde bulunan eşik klavyeden 1 mm yukarıya çıkacak şekilde yapılır. Her tel, eşik üzerinde kendisi için açılmış yuvaya oturur. Yuva altının klavyeye 0,5 mm kadar yaklaşması gerekir. (Tellerin bu kısmında alta bir karton sığacak kadar) Teller yüksekte kalırsa parmaklar zor basar, daha yüksek olursa, entonasyon bozulur. Parmak basılan yerden, istenen ses çıkmaz. Alçak olursa, teller sapa sürtüneceğinden cızırtı yapar” (Torun, 2000:27).

Resim 14. Eşik



Kaynak: Taşır, 2024

Burguluk bölgesini oluşturan parçalar ise aşağıdaki gibidir:

16. Masif Taşıyıcı: Bu parça, icracının uzun süreli kullanımını destekleyecek, genellikle dayanıklı ağaçların kullanıldığı, udu deforme olmaktan kurtaracak önemli bir bileşendir.

“Burguluk teknenin malzemesinden yapılır. Ancak, tekne gevrek ve sert ağaçlardan yapılmışsa, burguluğun iç kısmına sert ağaçlarla takviye yapılır ve teknede kullanılan malzeme ile kaplanır” (Torun, 2000:27).

17. Gaga: Udun üst kısmında bulunan gaga, tasarımıyla görsel çekiciliği arttırmaktadır.

“Burguluğun en ucuna, estetik olarak güzel bir bitiş vermek için kullanılan parçacıklardır. Keman ve viyolonsel gibi çalgılarda olan salyangozun yerini tutarlar. Tekne ağacından veya ona uygun ağaçlardan yapılırlar” (Aytan, 2014: 29).

Resim 15. Gaga



Kaynak: Taşır, 2024.

18. Burgu Yuvaları: Bu parça, tel gerginliği açısından önem taşıyan, burguların yerleştirildiği, birbirine milimetrik olan eşit deliklerdir. Her bir yuvanın simetrik oluşu, burguların doğru çalışmasını sağlamaktadır. Burguların yuvalara entegre olma aşaması oldukça önemlidir.

“Her telin akordu, sarıldığı burgunun döndürülmesiyle yapılır. Eğri sapın yanaklarındaki konik yuvalara giren burgu gövdesinin her noktası ile temas etmesi gerekir. Bu sağlanmazsa gerilen telin karşı kuvveti ile burgu, yuvada sabit halde kalamaz” (Torun, 2000: 27).

Resim 16. Burgu Yuvaları ve Burguluk Yanları



Kaynak: Göktepe, 2024.

19. Burguluk Yanları: “Burgu deliklerinin olduğu kısımdır. Burguyu sıkıca kavrayıp bırakmayacak ve burguların akort sırasında çevrilirken genişlemeyecek, sert ve sağlam ağaçlardan yapılır. Dış kısımları teknenin ağacından ve filetolu olarak da yapılabilirler” (Aytan, 2014: 29).

20. Burgular: Udun akordu, tellerin gerginliğinin ayarlanması ve doğru notayı elde etme noktasında, hareketli olan en önemli mekanizmadır. Burgu yuvalarıyla tam anlamıyla entegre olmaları oldukça önem taşımaktadır.

“On bir telin her biri, altısı üstte, beşi altta kulağı olan burgulara sarılır. Burguların elle tutulan kısmına kulak denir. Ud çalanı, özellikle yeni başlayanları en fazla sıkıntıya sokan şey, burguların akort kaçırması, yani yerleştiği gibi durmayıp kayması; veya tersine akort ederken yuvasında sıkışarak dönmemesi ve sabitleşmenin zor olmasıdır” (Torun, 2000: 28).

Resim 17. Burgular



Kaynak: Göktepe, 2024.

Bu bilgiler ışığında; birbirinden farklı yapıda ve görevde birçok parçanın bir araya gelmesi, udun icraya hazır hale gelmesinde, ses karakterinde ve görseli üzerinde büyük bir etkiye sahiptir. Her ana parçanın bir görevi ve bütünlüğü sağlayıcı özelliği bulunmaktadır. Udun performansında estetik ve akustiği doğru oranda arttıracak her monte, ud üzerindeki deneyimleri iyileştirmektedir. Parçalar arasındaki tasarımı sağlamak ve bunları bir araya getirmek lutiye'nin becerisiyle mümkün olmaktadır. Lutiye'nin zanaatkarlığı ile şekillenen ud, artık sadece bir icra figürü değil lutiye'nin kendini ifade ettiği sanat ürünü olarak meydana çıkmaktadır.

Udun performansını etkileyen, ses kaynağını doğrudan oluşturan diğer unsurlar ise; teller ve mızrap'tır. Bunlar, icracıların tercihleri doğrultusunda değişebilen iki eleman olarak bilinmektedir. İcra'ya hazır olan udlardan, yüksek performans almak için ses kalitesini ortaya koyacak ve bunu destekleyecek kalitede seçimler yapmak gerekmektedir. Bu noktada, tellerin malzemesi ve mızrapın kalınlığı, sertliği ve tutuş şekli sesin karakterinde en belirleyici etkenlerdendir. Teli vurmada bir araç olarak kullanılan mızrap ise, udu çalış biçimini büyük ölçüde değiştirmektedir. Kimi icracıların çalınacak eserlerin dinamiğine göre mızrapını değiştirdiğine rastlanmaktadır. Sonuç olarak; tel ve mızrapın, icracı tarafından iyi seçilmesi gerektiği, müzikal ifadeyi değiştirdiği, udun ses karakterinde önemli bir rol oynadığı, bu iki doğru seçimin ise icralara olumlu yansıdığı anlaşılmaktadır. O halde; tel ve mızrap başlığının eklenmesine gerek duyulmuştur.

21. Teller: Udun telleri; ses kalitesi, dayanıklılık, ses karakteri ve doğru gerginlik elde edip udun potansiyelini ortaya koyma konusunda önem taşımaktadır.

“Udda, beş çifti birbirine akortlu, (ünison) ve bir de tek olmak üzere on bir tel bulunmaktadır. En ince iki çift tel naylon, diğerleri ise ipek-naylon ince iplik parçalarınsa sarılmış metaldir. Bakır, gümüş, pirinç alaşımları kullanılmaktadır” (Torun, 2000: 28).

“Kalın seçilmiş teller veya gereğinden fazla gerilmiş teller, parmak basılmadan çalınan seslerde iyi netice verir. Baskılı seslerde ise tınlamanın uzaması azalır. Buna karşılık, mızrabı daha kuvvetli vurmak mümkündür. Tersine, ince seçilmiş tellerde veya akort düşürülerek gerginlik azaltıldığında, açık sesler, yani parmak basmadan çıkan sesler verimli olmadığı halde, baskılı seslerin tınısı daha uzun sürer. (Ancak, mızrapın kuvvetli vuruşunda, cızırtı olur). Sol el ise bu tür yumuşak tellerde daha rahat çalışır” (Torun, 2000: 28).

“Teller uda ilk takıldığında, yaklaşık 3-4 gün sürekli akort düşürür, kaybederler ve çalınırken cızlamalara sebep olurlar. Takıldıktan 1-2 hafta sonra yavaş yavaş oturmaya, iyi ses vermeye başlarlar. Teller kullandıkça sesleri daha iyi olur, cızlamaları kesilir. Ancak birkaç ay sonra, yıpranıp çok eskidiklerinden dolayı da matlaşır ve entonasyon farkları oluşmaya başlar. O zaman telleri yeniden değiştirmek gerekir. Sıcak ve soğuk ortamlarda maddelerin yapıları değişkendir. Dolayısı ile teller de, sıcak ve soğuktan etkilenirler. Tel ne kadar kaliteli ve iyi ise bahsedilen olumsuzluklar o nispette

azalır. Kullanma süreleri uzar, çabuk akort tutar ve kolay bırakmazlar. O yüzden iyi tel almak gerekir” (Aytan, 2014: 30).

Tellerin icrayı etkileyen bir başka yönü ise, doğru takılmasıyla ilgilidir. Burguluk kısmında teller geçirilirken üst üste gelmemesine dikkat edilmesi gerekmektedir. O kısımda oluşacak nizam, hem görseldeki estetiği hem de sesi yansıtması konusunda olumlu yönde etki yaratmaktadır.

22. Mızrap: İcracılar için değişkenlik gösteren mızraplar, yapısı itibarıyla farklılık göstermektedir. İcracıların tercihleri doğrultunda, uzunluğu, malzemesi ya da incelik kalınlık kriterleri birbirinden farklı olabilmektedir. Bu özelliklerinin yanı sıra icrayı etkileyen faktörlerden birisi de mızrap tutuş şekli ve açısıdır. Girift bir eser ile dingin bir eser için bazen malzeme olarak bazen açısı olarak farklı teknikler kullanılabilir. İcraya hazır bir udda performans yükseltmek istendiği takdirde, mızrap tercihi ve mızrapın doğru muhafaza edilmesini sağlamak işlevselliği arttırmaktadır.

“Udda, tellere sağ el ile birlikte tutularak vurmak sureti ile ses elde etmek için kullanılan alete Mızrap denir” (Aytan, 2014: 30).

“Mızrap yaparken, vuruş açısına göre mızrapın ucuna şekil verilir, zımpara ile düzgünleştirildikten sonra, tellere sürtünen kısmın pürüzsüz, kaygan olması için sert zeminlere, kağıda, kumaşa, vb. uzun zaman sürtülür. Mızrapın ucu pürüzlü olursa, ses kötü çıkar” (Torun, 2000: 28-29).

İKİNCİ BÖLÜM

ÇALGI YAPIMCILIĞI

Müzik, insanlık tarihi boyunca toplumların kendini ifade ettiği evrensel bir olgudur. İnsan, kendi doğasında derin bir etki yaratan birçok doğa müzikaline şahit olmuştur. İnsan ve doğa arasındaki bu etkileşim, kimi zaman ritim duygusu ile kimi zaman doğadaki seslerin taklit edilmesiyle müziğin temellerini oluşturmuştur. İlkel toplulukların inançlarını yansıtırken müziğe ihtiyaç duymaları, müziğin ruhani bir ifade olduğuna inanıldığıının göstergesidir. Bu toplulukların kutlamaları ya da dini etkinliklerinde, müzik eşlikçi bir unsurdur. Tam da bu dönemde, doğanın türlü sesleri, ilkel çalgıların yapımında ilham kaynağı olarak görülmektedir.

Çalgı, müziğin ifade edilebilmesinde insan sesinden sonra gelen en temel öğelerden biridir. Bu öğelerden, birçok kaynakta müzik aleti, musiki aleti, enstrüman ya da saz gibi farklı isimlerle bahsedilmektedir.

Çalgı (Öztuna, 1969: 137), kelime anlamı açısından çalmak fiilinden türeyen bir kelime olarak değerlendirilmiştir. “İsm-i alet” olarak anılan çalgı, genellikle mızraplı ve yaylı sazlar için kullanılmaktadır.

Taşların birbiriyle olan etkileşiminde ritim keşfedilirken, ağaç dallarından ya da kemik kalıntılarından yapılabilmiş müzik aletleri, ilk örnekler olarak sayılmaktadır. Bu dönemde, inançları aynı olan toplulukları bir araya getiren müzik unsurları arasında ilk olarak; vurmalı çalgılar, ziller, davullar görülmektedir.

Antik medeniyetlerin, müzik olgusuna daha bilimsel ve disiplinli yaklaştığı görülmektedir. Mısır, Mezopotamya, Yunan ve Roma gibi medeniyetlerde ise karmaşık olan her temelin sınıflandırılması ve yapılandırılması konusunda çalışmalar yapılmıştır.

Mezopotamya’da müziğin temeli sayılabilecek teorik çalışmaların yapılması, telli çalgıların üretilmeye başlanması, Antik Yunan’da birçok filozofun teori üzerinde derinleşmesi, müziğin matematikle olan bilimsel bağının ortaya koyulması, müziğin eğitim sistemi içerisinde önemli bir figür haline gelmesi, Orta Çağ’da müziğin dini yönleri besleyen bir rolde olması, aynı zamanda bu dönemde yapılan nota çalışmalarının önemi, müzik alanındaki çevirilerin çoğalması, gelişen toplumlarla birlikte müziğin çeşitlenmesi, yenilikçi yaklaşımlar benimsenerek yapılmış çalgılar ile müziğin zenginleşmesi ayrıca çalgı eserlerinin de çoğalması, teknolojik ilerlemeler ile müziğin çok daha geniş kitlelere ulaşılabilir hale gelmesi, yapılan çalışmaların kayda alınabilmesi

ve aktarılabilmesi; müziğin insanla olan ilişkisi üzere evirildiğinin göstergesidir. Çalgıların, müzik başlığı adı altında bahsedilen bu ilerlemelerin hepsine eşlik ettiği, teori çalışmalarında bir aktarım aracı olarak kullanıldığı ve icrada vazgeçilmez bir eşlik unsuru olduğu açıkça görülmektedir.

Gelişirken değişim gösteren toplumlar, çalgı kültürlerinde zenginleşme yaşamıştır. Çalgı yapımında, ustaların geleneği muhafaza ederek aktardığı “usta ile öğrenme” süreci çoğu zaman devam etmiştir. Çalgı yapımı ile ilgilenenler; “telli saz üreten ya da çalgıların onarımını sağlayan” anlamını taşıyan “lutiye” ismi ile ifade edilmektedir. Luthier kelimesi “luth” (ud) üreten anlamından genişleyerek günümüzdeki halini almıştır (Öztuna, 1969: 365). Lutiyelerin çalgı yapımı hakkındaki aktarımlarıyla, hem mevcut çalgılar gelişmiş hem de yeni teknikler ve yöntemlerle çalgı çeşitleri artış göstermiştir. Müzik, nasıl sistematik bir noktaya geldiyse, çalgı yapımı konusu da bu alanda eğitim verecek müzik okullarının açılmasıyla daha akademik bir boyutta desteklenmiştir.

Gelenekçi ustaların bilgi ve deneyimlerine ek olarak; bu eğitim kurumlarıyla birlikte, teorik bilgilerde artış olduğu saptanmış, pratik üzerine çalışılmış ve nesilden nesile aktarım konusu süreklilik kazanmıştır. Bu sürece eşlik eden çalgılar, çalgının sınıflandırılması, yapım ve icra teknikleri, kökenleri, birbiriyle olan etkileşimi, kültürler arası rolleri gibi birçok çalışma alanıyla meşgul olan bilim dalı “Organoloji” olarak tanımlanmaktadır.

“Çalgı bilimi (organoloji) maddesinin tanımına göre “insanlığın her çağında ve bütün medeniyetlerde, Avrupa sanatının yeni ve eski musiklerinde olduğu kadar folklor seslerinde hükmü bilinen en küçüğünden en ilerlemişine, çocuk çalgılarından sanatçı sazlarına kadar, duygulanışa vasıtalık edegelmiş aletlerden cümlesinin sayım, tarif ve tarihiyle istisnasız meşgul olan bilimdir” (Gazimihal, 1961’den akt. Işıktaş, 2018: 7).

Türklerin çalgı yapımcılığı girişimi, her toplumda olduğu gibi kültürlerarası etkileşimler sonucunda vücut bulmuş, denenmiş, belirlenmiş ve geliştirilmiştir. Aynı zamanda, yaşanan topraklarda ve doğanın bütününde bu ihtiyacı karşılayabilecek birçok malzeme olduğunun farkına varılmıştır. Böylelikle başlangıç basit çalgılarla gerçekleşmiştir. Vokal taklitlere eşlik edecek ve bunu geliştirecek çalgılar zamanla çoğalmıştır. İnsan sesinden daha farklı tınılar elde edilerek müzikal anlamda ifade zenginleştirilmiştir. Bu bilgilere dayanarak müzik ile çalgılar, paralel olarak ilerleme

kaydetmiştir. Çalgı yapımının, müziğin geçmişi kadar uzun bir tarihsel çizgisi olmasa da bu alanda ihtiyacın arttığı belirginleşmiştir.

Farabi, çalgılara duyulan ihtiyacın profesyonelliğe doğru gidişatını şu şekilde açıklamaktadır:

“Bu melodiler, farklı cisimlerden çıkan seslerle seslendirildiğinde bu onu daha çok, daha görkemli, daha hoş, duyumu daha lezzetli, düzenini ve tertibini daha güzel bir şekilde korumaya sevk etti. Bununla beraber ve bundan sonra, bunun benzerlerini ve dengini ses çıkartabilen farklı cisimlerden de duymak istemeye başladılar. Yaptıkları ve ezberlerindeki melodilerin nasıl ve nereden çıkabileceğine bakmaya başladılar. Ses çıkaran yerleri buldular, onu sınırlandırdılar ve imal ettiler. Doğal olarak, cisimlerden çıkan seslerin ya da imal edilen nesnelerden çıkan seslerin istenilen melodiyi daha iyi vermesini araştırıyorlar. Ne zaman yeni bir tane üretseler ardında onda bir kusur hissettiler ve sonra başka bir kusur. Kendileri ya da başkaları bu kusuru gidermek için çalıştılar, ta ki ud ve buna benzer aletler gelişene dek. Böylece uygulamalı müzik sanatı ve melodilerde istikrar sağlandı. Bu süreçte hangi melodiler insan için tabii hangisi tabii değildir belli oldu. Demek istediğim hangisi uyumludur, hangisi uyumsuzdur, aynı şekilde aletler de belli oldu. Böylelikle tam hangisi, eksik hangisi ortaya çıktı” (Farabi’den akt. Işıktekiner, 2022: 27).

Ladikli Mehmet Çelebi ise kollu çalgılara duyulan ihtiyaca istinaden şöyle bir bilgi paylaşımında bulunmaktadır:

“Sana açıktır ki, uyumlu beste yapımına uygun nağmelerin tamamı bir telin (C90) üç yerinde bulunur veya bunlar birbirinin yerine geçer. Fakat insanlar, nağmeler bir telden meydana geldiğinden inişli çıkışlı hareketlerde zorluk olmasından dolayı kollu çalgıları icat ettiler. Bu çalgıların inişli çıkışlı seyirleri konusundaki bilgiler Allah’ın izniyle sizlere aktarılacaktır. Sonra bu aletlerin üzerine iki tel veya iki telin yerine geçen bir materyal bağladılar. Bu aletlerin bir grubuna nağme yapmak için üç, dört ve beş tel yerine geçebilecek materyaller bağladılar” (Ladikli’den akt. Tekin, 1999: 173).

Bu başlık özelinde çalgı yapımı tarihinin başlangıcını tespit etmek mümkün değildir ancak Türkiye’de çalgı yapımı alanındaki kurumsallaşma süreci kaynaklar doğrultusunda tespit edilebilmiştir.

Seher Tetik Işık, çalgı yapımı alanındaki kurumsallaşmayı iki dönemde ele almaktadır. Bunlardan birincisi: “... Türkiye’deki organoloji çalışmalarını tarihsel seyir ve amaç bakımından değerlendirmek daha yerinde olacaktır. Bu doğrultuda Türkiye’deki organoloji çalışmalarını iki döneme ayırabiliriz. Bunlardan ilki cumhuriyetin ilk yıllarında başlayan organoloji çalışmaları olup derleme gezileri esnasında gerçekleştirilmiş tespit çalışmalarıdır. Bu dönemde üç farklı kurum tarafından derleme gezileri yapılmıştır. Bu kurumlardan biri Dâru’l-Elhân-İstanbul Konservatuvarı, ikincisi Ankara Devlet Konservatuvarı, üçüncüsü ise Ankara Radyosudur” (Tetik Işık, 2015: 199).

İkincisi ise: “Türkiye’de organoloji çalışmalarının ikinci bölümünü Türk Müsikîsi Devlet Konservatuvarı’nın kurulmasıyla başlatmak mümkündür. Çünkü Türk müsikîsi alanında kurulan bu konservatuar Türk müziği eğitiminin verildiği ilk resmi kurumdur. Nitekim konservatuvarda Türk müziği ve halk müziği alanlarında eğitim verilmesi, çalgı yapım, kompozisyon ve müzikoloji bölümlerinin aynı çatı altında toplanmasına neden olmuş, bu durum, icracı, yapımcı, kuramcı ve araştırmacıyı bir araya getirmiştir. Böylelikle çalgılarla ilgili problemlerin ortadan kaldırılmasında çok yönlü düşünebilecek bir

topluluğun aynı çatı altında toplanması mümkün kılınmıştır” (Tetik Işık, 2015: 215).

Geleneksel bir eğitim modeli olan “usta-çırak” ilişkisi, çalgı yapımcılığı konusunda birçok teknik ve yöntemin aktarılabilmesine olanak tanımıştır. Çalgı yapımı alanındaki okullaşma ise, bu zanaati akademik bir disiplin noktasına getirmekle birlikte ilgilileri için daha ulaşılabilir hale getirmiştir. Usta-çırak ilişkisi ve okullaşmanın birlikteliği sonucunda ise geleneksel değerler ve beceriler korunarak çalgı yapımcılığı yeni bir boyut kazanmıştır. Bu bölüme oluşan rağbet ile çalgı yapım atölyelerinde artış gerçekleşmiştir. Böylelikle, çalgı yapımında birbirinden farklı ekoller ortaya çıkmıştır.

1. UD YAPIMI

Ud yapımında, tarih boyunca “usta-çırak” ilişkisi ile birçok nitelikli değişiklik meydana gelirken, bu eğitim modeli pratikteki bilgilerin günümüze aktarılmasında önemli bir rol oynamıştır. Okullaşmanın getirdiği teorik sistem ise, ud çalgısında ve ud yapım ekollerinde çeşitlilik oluşturmuştur. Bu ekollerin arasında Ender Göktepe, zanaatkarlık becerileri ve teorik araştırmalarıyla, ud yapımında kendi ekolünü en üst seviyeye taşımış lutiyelelerden biri olarak tanınmaktadır.

Bu bilgiler ışığında; ud yapımında Göktepe ekolünü tercih eden, udun tasarımı ve denge unsurları hakkında Ender Göktepe ile birçok konuda istişarede bulunan Cinuçen Tanrıkorur’un, ud yapım aşamaları ile ilgili önerdiği yöntemlerin ve yaklaşık oranların sırasıyla aktarılmasına gerek görülmüştür.

Tanrıkorur, udun tekne elemanı ile ilgili bilgileri şu şekilde aktarmaktadır:

“Udun teknesi; gemi karinasını andıran, enine ve boyuna yapıştırılmış 4-5 cm kalınlığındaki parçalardan oluşan bir kalıp üzerine, 70 cm boy, 2 ila 4 cm en ve 3 mm kalınlıktaki dilim (yaprak veya çenber) lerin, çoğunlukla arlarına -hem estetik, hem sağlamlık amaçlı- kontrast renkli tel veya çift filetolar konularak işlenmesiyle meydana getirilir” (Tanrıkorur, 2018: 164).

“Tekne bitip kalıptan çıktıktan sonra, sivri uçtaki dip takozunun aksi ucunda, teknenin geniş baş tarafına içten yapışık, 12 - 14 cm genişlik, 7 - 9 cm yükseklik ve 8 - 10 cm kalınlığındaki bir ‘baş takozu’ görülür ki, amacı teknenin geniş alt ucunu, sivrilerek gelen dilim ve filetolarıyla birlikte daha iyi koruyabilmektir. Teknenin kalıptan çıkarılmasından sonraki ilk iş; baş taraftaki simetri eksenine üzerine ‘ayna’ adı verilen, tekneye yakın renk ve malzemeden 10 - 15 x 5 - 6 cm x 3 - 4 mm ölçüsünde (düz veya tırtıllı uçları 0.5 mm. ye düşürülmüş) yarım daire bir parçanın yapıştırılmasıdır. Kapak takıldıktan çok sonra tekne ile birlikte cilalanacak olan bu parçanın görevi, gitgide incelenerek uça birleşen az-çok farklı boylardaki dilim ve filetoların birleşme pislğini kapatmaktır. Kalıptan çıktığında henüz kapaksız, sapsız ve burgulaksız olan udun teknesi, eline hiç ud almamış insanları şaşırtacak şekilde, 300 ila 600

gram arasındadır. (Dilim ağacının özgül ağırlığı ve dilimlerin sayısına göre). Bu arada belirtelim ki udun dilimleri ne kadar çoksa (23 - 27), tekne yuvarlağı o kadar iyi sağlanır, dolayısıyla sazın kalitesi o nisbette artar. Sesin yansımaları ışık gibi olduğu için, ses dalgalarına çarpıp geri (kafeslerden dışarı) döndüğü iç yüzeyi kırksız ve pürüzsüz olması çok önemlidir” (Tanrıkörur, 2018: 165).

Tanrıkörur, udun sap elemanı ile ilgili bilgileri şu şekilde aktarmaktadır:

“Yaklaşık 36 x 47 cm ölçüsündeki armudî formlu tekneden sonra, sıra sap’ın takılmasına gelir. 19 veya 19.5 cm boy, ince tarafı 36 ila 40, geniş tarafı 56 ila 58 mm genişlik, yine ince ucunda 13, geniş ucunda 26 mm kalınlıkta bir kesik silindirik koni formunda olan gürgen sap, tekneye, bunun sivri ucuna konmuş ‘dip takozu’ denilen eliptik koni aracılığıyla ve dip takozundaki dişi, sapın geniş ucundaki erkek olan bir kırlangıç kuyruğu detayı ile tesbit edilir. Bu tür birleşmenin amacı, gerili tellerin çekim gücüyle sapın ‘öne gelip’ telleri yükseltmesinin (dolayısıyla icrayı zorlaştırmasının) önlenmesidir. Ud almak niyetinde olan okuyucularımıza ikinci önemli tavsiyemiz, sapın gövdeyle birleştiği (teknik adıyla ‘tiz neva’) noktasında telle sap arasındaki mesafe 3 mm. den fazla olan udlara yaklaşmamalarıdır. Bu mesafenin 4 ila 5 mm arasında olduğu udlara ‘sapı atmış’ denir ve tamiri güç ve masraflıdır (benim udlarımda söz konusu mesafe 1.7 mm. dir). Yapıcı ve icracıların sapa yakın telden kaçınmalarının sebebi, çalınırken cızlama (veya çırpma) gerekçesidir ki, aslında bu konu yapım değil, çalma tekniği ile ilgilidir” Udun sapının parmakların gezineceği üstteki düz kısmı, geniş ön kısmındaki kalınlığı 2, dar arka ucundaki kalınlığı 4 - 5 mm olan, abanoz ağacından süssüz-desensiz bir klavye ile (tuş veya perdelik); avuç içine oturacak arkadaki basık yuvarlak kısmı ise, tekne ağacından kaplama ve filetolarla kaplanır. Sapın tekneye birleştiği yuvarlak alt kısmına, tekne kuyruğuna doğru incelerken gelen dilim ve filetoların, birleşme yerindeki pisliğini kapatmak için de, sap yuvarlağını sardığı için ‘bilezik’ adı verilen, tekne ağacından 3 mm genişlik- 0.5 mm kalınlıkta bir kaplama yapıştırılır. Bazı yapıcıların kalın ve kaba yaptığı, oysa ne kadar ince olursa o kadar zarif olan bileziğin cilası en sonda tekne ile birlikte yapılacaktır” (Tanrıkörur, 2018: 166-167).

Tanrıkörur, göğüs-kapak-kafes ile ilgili bilgileri şu şekilde aktarmaktadır:

“Sapın takılmasından sonra sıra, göğüs (veya kapağın) tekneye kapatılmasına gelir. Udun en önemli parçası olan kapak; kabaca 20 x 50 cm x 3 mm ölçüsündeki budaksız akçam (ladın) ağacından kesilip uzunlamasına simetrik olarak ve 1 - 3 mm genişliğindeki çok düzgün elyafının geniş olanları ortaya, ince olanları kenarlara gelecek şekilde yapıştırılmış bir elemandır. Tesviye sonunda 36x48 cm lik armudî formuna ve 1.7 - 2.2 mm kalınlığa getirilen kapağın üzerinde, biri büyük (8.5 - 9 cm çapında), ikisi küçük (4.2 - 4.4 cm çapında), teknenin iç cidarına çarpan seslerin geldikleri açıyla dışarıya çıkmasını kolaylaştıracak ‘kafes’ adlı üç delik bulunur. Bu deliklerde etrafındaki 2 - 3 şeritli sade fileto oyukları çizildikten sonra, önce fileto oyukları 0.5 mm olarak kesici pergelle açılır, sonra da kafes delikleri delinir. Kapağın altında ise, ustadan ustaya az farkla değişen mesafe ve kalınlıklarda yedi adet balkon vardır. Ladin ağacından (suları uzunlamasına kesilmiş) 5 - 7 mm taban ve 3 ila 13 mm yüksekliğindeki (kare veya dikdörtgen kesitli uçlarından tekneye yapışacak) yatık veya gibi, tellerin göğse verdiği (geriliyen 85 kg/cm lik) yükü teknenin yan duvarlarına aktarmaktır. Göğüsle teknenin yatık L profili birleşmesi fileto denen süs-fonksiyon elemanı ile kapatılır” (Tanrıkörur, 2018: 167).

Tanrıkörur, klavye ve klavyede karşılaşılabilecek süslemeler ile ilgili bilgileri şu şekilde aktarmaktadır:

“Şimdi sıra Lüthiyelerin son zamanlarda klavye demeyi tercih ettiği sertliğiyle ünlü abanoz ağacından yapılan, 36 - 37 cm boy (iki parçalı) ve 2 - 5 mm

kalınlığındaki ‘tuş’un (Fr. touche) takılmasındadır. Ud perdeliği gelenekte sapla göğsün birleştiği yere kadar yapılır, geniş olan alt ucu, göğüs oyularak yerleştirilen abanoz ağacından kalp motifli (ve tabii filetolu) bir parçayla bitirilirdi. (Bugün dahi ucuz olması bakımından udların büyük kısmı böyle yapılıyor. Unutulmamalı ki tek, ikili veya üçlü açık-koyu renkli filetolar zarif ve asil Türk udunun yegane süs unsurudur. Teknesi-sapı-burguluğu sedef ve fildişi kaba kakmalarla doldurulmuş, ağaç oyma kafesine yazılar yazılmış bol süslü udlar Şam ve Kahire işi olup bizim udlarımızdan 2 - 3 misli daha ağırdır. (Türk udiler bu tür udlara kamyon derler). Sazın sade (bu yüzden de hafif) olmasını tercih eden Türk lütyelerin yaptığı udlarda tekne - sap - mızraplık bu sebeple süssüzdür. Çağdaş udların bir de ‘uzun klavyeli’ olanı vardır ki ud virtüözu Şerif Muhittin Targan’ın (1892 - 1967), piyanodan sonra üçüncü sazi olan viyoloncelin tuşundan mülhem olarak başlattığı bir uygulamadır ve bugün pahalı udlarda oldukça yaygındır. Kalp motifli bitirme parçası yerine paralel genişlemeyeyle büyük kafese kadar uzatılan klavyenin amacı, kafese kadarki ‘ileri’ pozisyonlarda göğsü parmak temasıyla sağırlaştırılmadan, daha net ses almaktır”(Tanrıkörur, 2018: 167-168).

Tanrıkörur, burguluk ve burgu elemanları ile ilgili bilgileri şu şekilde aktarmaktadır:

“Udun ‘burguluk’ denen elemanı, 4 cm.den 1.7 cm.e çok estetik bir sinüsoidle inen, 36 - 38 mm.den 22 - 24 mm.ye daralan iki yanağı 5 mm kalınlığında ıhlamur ağacından yapıp, yanakları ve arkası teknenin ağacıyla kaplanan (böylece yanak kalınlığı 7 mm.ye çıkan) U kesitli bir parçadır. Yanaklarında ‘burgu’ adı verilen kulaklar için özel havya ile üstte 6, altta 5 hafifçe konik delik açılmış, yanak profilleri alt ve üstten aynı veya kontrast renkte filetolarla süslenmiştir. Yanakların üst kenarına konan filetolar, üstten bakılınca yanağı ince gösterebilir diye yarım parabolik pahlı yapılır. Burguluğun tepesi ucu, kalitesiz udlarda olduğu gibi küt ve güdük değil, keman sapındaki ‘salyangoz’a muadil “gaga” adı verilen yuvarlak ve oyuklu (tekne ağacından) ufak bir parçayla nihayetlendirilir. Burguluk ve filetoları gibi, gaganın form ve işçiliğindeki estetik dahi udun kalitesi hakkında fikir veren unsurlardır. Burguluk sapa, bir tür kırlangıç kuyruğu detayı ve yaklaşık 40 - 42 derecelik bir açıyla tesbit edilir. Bu işler yapılırken, ince zımparası yapılmış olan göğsü, kirlenmemesi için kâğıtla kaplanmıştır. Artık sıra ciladadır” (Tanrıkörur, 2018: 168).

“Udun sayısı 11 olan burguları abanoz, pelesenk, vengi, patuk veya gürgenden, üstte 7, altta 5 mm çapında, akort için tutulup döndürülecek yuvarlak baş kısımları parmakların rahatça oturacağı kulak memesi profilinde içbükey (2 x 2,4 cm), burguluğun yanaklarındaki hafifçe konik yuvalarına giren konik gövde kısımları ise -baştaki en büyükten uçtaki en küçüğe- 4,5 ila 2,5 cm boydadır” (Tanrıkörur, 2018: 169).

Tanrıkörur, cila ile ilgili bilgileri şu şekilde aktarmaktadır:

“Önceki safhalarda sistireyle temizlenip muntazam hale getirilmiş tekne, sap ve burguluk, son olarak çeşitli kalınlıklarda zımparalarla defalarca işlem görerek iyice pürüzsüz hale getirilir. Çok aşamalı gomalak (veya selülozik) cila - zımpara- tekrar cila işlemlerinden sonra tekne kurumaya bırakılır. Abanoz klavye üzerine de mat ve uçucu bir cila çekildikten sonra, bir yün kumaş parçasıyla ovularak parlatılır (prensip olarak klavyeye cila sürülmez, ağacın kendi mat parlaklığıyla yetinilir). Udun göğsü de, en son tel takılmasından önce zımparalanıp temizlenir, ancak cilalanmayıp tabii renk ve elyafıyla bırakılır” (Tanrıkörur, 2018: 168).

Tanrıkörur, küçük ve büyük eşik ile ilgili bilgileri şu şekilde aktarmaktadır:

“Tekne cilası kuruduktan sonra sıra, en önemli parçalardan biri olan, kelebek ağacından 2.5 cm en, 14 cm boy ve 1 cm yükseklikte, uzun siperlikli şapka kesitindeki 11 delikli ‘büyük eşik’in, kapak dibinden 8.5 ila 11 cm içeriye, üzerine ağırlıklar konarak yapıştırılmasına gelir. Pest tellerin kalınlığı sebebiyle, kapak üzerinde tel yüksekliklerinin farklı olmaması için, delikler-incekten kalında doğru çıktıkça kapağa biraz daha yakın şekilde delinir; yine aynı sebeple, atılan düğümler tel boylarını farklı hale getirmemesi için, eşik kapak dibine tam paralel değil, üst ucu kapak dibine 1 mm daha yakın olarak yapıştırılır. Masif büyük bir eleman olan eşik’in (boncuk tutkalla) yapıştırılmasından doğan tutkal akıntıları önce sıcak sulu temiz bezle, sonra da göğse zarar vermeyecek şekilde çok ince (mes. 400 no.) zımparayla temizlenir. ‘Küçük eşik’ (veya Kemik) adı verilen, 36 - 40 mm boy, 3 mm kalınlık ve 5 - 6 mm yükseklikteki, üstü geriye doğru hafifçe yuvarlatılmış fildişi parça ise, kırılmaç uçlu bugulukla klavyenin birleştiği L profilli açıklığa oturtulur (tellerin basıp geçeceği bir köprü niteliğinde olduğu-gerektiğinde sökülmesi de gerekebileceği-için fazla kuvvetli yapıştırılmaz). Çok muntazam hazırlanmış bir şablonla tel yerleri kemiğin üzerinde belirlendikten sonra, beşi çift, biri tek 11 tel için minik oluklar açılır. İlk takımda ve sonraki akortlamalarda tellerin kopmaması için, hem ileri-geri sürtülen kullanılmış tellerle oluklar belirginleştirilir, hem de kuru sabun tatbikiyle iyice kaygan hale getirilir” (Tanrıkörur, 2018: 169).

Tanrıkörur, tel özellikleri ile ilgili bilgileri şu şekilde aktarmaktadır:

“Udun 5. ana elemanı olan teller, tarihte önce çeşitli kalınlıklarda ipekten, sonra bazı teller bağırşak, bazıları ipekten yapılmıştı. Günümüzde alt iki tel 0.55 - 0.70 ve 0.65 - 0.80 mm çapında naylon’dan, üstteki üçü çift, biri tek dört teli de bakır - nikel - gümüş alaşımli çok ince sargı ile kaplanmış ipekten yapılmaktadır ki en kaliteli olanı ud değil, orta çağ lavtası için yapılan “Pyramid” marka Alman allan telleridir. Bizimkinden çok geniş Arap pazarı için yapılan Pyramid telleri bizim udlara göre gerekenden çok kalındır, bu da narin Türk udlarına zarar verir. Onun için satın alınırken zarfın üstünde ‘Oud Seiten’ değil, ‘Laute Seiten’ yazmasına dikkat edilmelidir” (Tanrıkörur, 2018: 170).

Tanrıkörur, tel özellikleri ile ilgili bilgileri şu şekilde aktarmaktadır:

“Udun, eskiden uzun süre zeytinyağına yatırılan genç ve erkek kartalın kanadından yapılan ‘mızrabı’ (teleği), bugün yerini hem esnek, hem sağlam kaliteli plastik malzemeden (veya taraktan), 11 - 13 cm boy, 6 mm en ve 0.6 - 0.8 mm et kalınlığında ve hafifçe incelen uçları parabolik olarak yuvarlatılıp keçe ile parlatılmış mızraplara bırakmıştır” (Tanrıkörur, 2018, s. 179-178).

Ud tarihi boyunca, ud yapımı üzerine yazılmış eserlerde farklı yöntemler kullanıldığı için bu konuda çeşitlilik meydana gelmiş olsa da; Cinuçen Tanrıkörur’un ud yapım aşamalarında kullanılmak üzere aktardığı yöntemlerin, Göktepe ekolüne ilişkisel yakınlığı sebebiyle araştırma konusunda dikkate alınması gereken önemli bilgiler olduğu düşünülmektedir.

2. ENDER GÖKTEPE

Resim 18. Ender Göktepe



Kaynak: Göktepe, 2024.

Ender Göktepe, 1952 yılı Ankara doğumlu aslen Kastamonulu ud yapımcısıdır. Ünlü lutiye Sabri Göktepe ve Mahiye hanımın iki oğlundan biridir. Kendisi, Ankara Sanat Enstitüsü Elektrik Bölümü mezunudur (1971). Küçük yaşlardan itibaren babasının atölyesinde, ud tamir ve bakımı ile meşgul olmuştur. Babasının ısrarı üzerine, 1979 senesinde aile mesleği olan lutiyeliği devam ettirmeye karar vermiştir. Cinuçen Tanrıkorur'un övgüyle bahsettiği udların yapımcısı Göktepe, günümüzün en önemli lutiyeeri arasında yer almakla birlikte aktif olarak yurt içi ve yurt dışında ünlü sanatçıların beğeniyle kullandığı udları Ankara'da imal etmeye devam etmektedir.

Araştırma için yapılan görüşmede Ender Göktepe'nin meslek hayatına nasıl başladığı ayrıca değerlendirilmiştir. Meslek hayatına ek olarak, udun belli bölümlerinin tasarımlarında Cinuçen Tanrıkorur önerilerinin etkisi olduğunu da bu ön görüşmede paylaşmıştır. Ender Göktepe ud yapımcılığını ve bazı görüşmeleri şu şekilde anlatmaktadır:

Ender Göktepe: “Bu mesleğe 1971 itibarıyla tamamen amatör olarak başladım. Askere gidene dek amatörlük aşamasında, imalat aşamasına geçmeden, tel takma, burgu alıştırma ve klavye tesviyesi gibi basit çalışmalar yaptım. Ankara Sanat Enstitüsü Elektrik Bölümü'nden mezun olduktan sonra (1971), bılardo istekası yapımına giriştik. Rahmetli babamın, beni diğer yapımcıların atölyelerine götürmesiyle de gözlem yapma şansım oldu. Eski ustalardan; Mahir Gürpınar ve Mahir Çağlayan'ın atölyelerine gitmiştik.

Babam, onların yaptıkları algıları denerdi ve beni de ziyaret maksadı ile yanında götürürdü. 1974 yılı, askerlik hayatımdan sonra üç yıl kadar bir elektrik kurumunda memuriyet sürecim oldu. 1979 yılından sonra ise profesyonelliğe geçtik. O zamanlar müzik mağazamız ve alt kısmında yer alan bir d kkanımız daha vardı. Orada amatör çalışmalara devam ederken (1975) Irak'tan 15 adet kanun 20 adet ud siparişi gelmişti. O sırada bu siparişleri tamamladık ve teslim ettik. Kanunların kasaları ve tekneleri hazır gelmişti, biz de kanunların mandallarını yaptık, tellerini taktık, kapakların ve sapların montajını yaptık ve o ilk deneyimi sonlandırdık. Profesyonel olarak 1979 yılında asıl ud imalatına başladık. Bu arada Irak'tan az önce bahsettiğim müşteriler, siparişleri beğendiklerini ifade ederek   yüz adet ud sipariş verdiler. Bu elbette bizim için çok zorlayıcı oldu. Çünkü teslim tarihi için sınırlı bir süre vermişlerdi fakat başardık. Sadece bir ay gecikme ile üç yüz udu teslim ettik. Bu toplu sipariş bizim için başlangıç oldu diyebiliriz. Sonrasında teknik-yapım aşamaları gelişerek devam etti. Bu üç yüz udu yaparken; o safhada kendi teknelerimiz ve kalıbımızı tasarladık. Yani 1979'dan itibaren tüm parçaları kendimiz yapmaya başladık. İlk başlarda tekne yapmak için ağaç kalıplarla çalışmıştık. Bu ağaçlarda deformeler fark ettik. Rahmetli babam da sanat okulu mezunudur. Kendisi ölçülerini çıkartınca, birlikte alüminyum tekne, bükme ve tesviye kalıbı yaptık. Bu kalıpların yapımı yaklaşık altı ay sürmesine rağmen tasarımı bize aitti ve bugüne kadar aktif olarak onu kullandım. Seri imalat yapmak adına, bu süreçte udun her parçası ve bu parçaların eşit olması için, bu birbirinden farklı kalıplar çok işe yaradı. Yani sap ya da burgu vb. parçalarının açıları, burguluğun eğriliği, oradaki güç hesabı, dizaynının her udda aynı olması, bizim udlarımızın karakterini oturtmuş oldu. Buna ek olarak; özellikle burguluk kısmı filetolu ve filetosuz olarak da yapıldı. Son zamanlarda bu çalışmalara, zor aşamalardan sayılabilecek olan sedef çalışmaları eklendi.

Udun her yapımıya göre normal bir standardı vardır. Yine de her birinin aynı olması çok zor. Tekne  l leri enine ve boyuna milimetrik olarak değişebiliyor. Bu durumda, lutiye kendine göre bir kalıp yapıyor ya da yaptırıyordur fakat o esnada bazılarının farklı siparişleri olabiliyor. Herkesin vücut oranları farklı olduğundan dolayı sap boyu için bazen değişik istekler gelebiliyor. Bu durumda da; sap boyu ve tel boyu eşitliği mesafesine çok dikkat edilmesi gerekir çünkü baskılarda farklılıklar olur, sesler tam yerinde çıkamaz. Normal udda sap boyu 19,5 cm, tel boyu 58,5 cm, zennelerde değişkenlik sağlayarak 18-18, 5-19 cm dir, Arap udlarında ise bu uzunluk 20,5 ya da 21 cm'e kadar çıkabilmektedir.

Bu detayların dışında; udlarımızın şekillenmesinde rol oynayan faktörlerin başında Cinuçen Tanrıkorur hocamız gelmektedir. Allah rahmet eylesin, çok büyük bir üstattı. Onun birtakım önerileri vardı, isteklerini yerine getirmeye çalıştık. Bunlar; arka eşğin lavta olan kısmı ile ilgiliydi. Biz de ona birtakım iyileştirmeler yaparak güzelleştirdik ve beğenildi. Ekstra siparişlerimizde bu uygulamaya halen devam etmekteyiz. Rahmetli Cinuçen hocamız bir de gaga konusunda çok hassastı. Biz de onun tarifiyle yapmaya çalıştık, o da çok beğenildi. Mızraplığa gelince; ben bu elemanı büyük kafes ve küçük kafes kenarlarına paralel olarak alta doğru biraz daha büyük yapmıştım. Bu bizim özelimizde olan bir görseldi ve udlarımız, o mızraplıklar ile tanınırdı. Rahmetli Cinuçen hocamız, kendisine ve talebelerine yapacağımız udlar için ise biraz daha küçük, kendine has bir şekil düşünmüştü. Atölyeye bir gün kendi çizdiği modeliyle birlikte geldi. Formu bozmayarak bize has bir şekil yapmıştı, bu şekil çok hoşuma gitmişti. Onu elbette hayata geçirdik ve hala kullanmaya devam ediyoruz.

Yine Serhan Aytan hoca ile de birçok istişarede bulunduk. Bu konuda hemen hemen herkesin fikrini almaya çalıştım ve tarzın dışına çıkmamak kaydıyla tüm talepleri dikkate almaya gayret ettim. Genel itibarıyla yaptığımız udlar, ses ve formları açısından tüm icracılar tarafından beğenildi. Kimi icracıların istekleri tel seviyesi konusunda değişiklik gösterebiliyordu. Düşük ya da yüksek tel seviyesi kullananların, parmak şekillerine göre değişen tercihleri (Cinuçen hocanın geniş parmaklara sahip olması gibi) olabiliyordu. Kadın icracılar için de kavramak adına daha küçük sap isteyebiliyorlardı. Onlara istedikleri udu tasarlarırken, bu kriterleri dikkate alarak uygulama yapıyorduk. Burada önemli olan; aslında icrayla ilgili olarak udun gövdesinin, alt eşik ve üst eşik arasındaki mesafesinin değişmemesidir. Bunların hepsi ud yapımında birer standarttır. Bir de sahnede çalan icracılar için ekleme yapmak istiyorum, onlar da yüksek tel seviyesi isteyebilirler. Kayıt almak için yapılacak icralarda tel seviyesinin çok alçak olması da istenmiyor. Seste fazla volüm ve rezonans istemeyen de olabiliyor. Gerçi bunlar icracıya göre farklılık gösteren, mızrap tutuşu ve vuruşuyla değişen durumlardır, o kısmı icracılar ile ilgilidir.

Değişkenlik gerektiren siparişleri şu şekilde sonuçlandırmak gerekir; sap ne kadar ise onun üç katı ile arka eşik boyu belirlenmektedir” E. Göktepe (kişisel iletişim, 23.02.2024).

Araştırma için yapılan görüşmede başlangıç bu şekilde son bulmuştur.

Cinuçen Tanrıkorur “Sâz ü Söz” isimli hatıralarını içeren kitapta, Ender Göktepe’nin babası lutiye Sabri Göktepe’ye de yer vermiştir.

“Çan Müzikeyi sahibi Sabri Göktepe, büyüğüne (Ender) ud yapmayı, küçüğüne (Önder) ud satmayı öğrettiği aslan gibi iki gencin babası. Aslen torna - tesviye uzmanı olduğu için, bütün aletlerini kendisi yapmış olmasının yanı sıra, udun büyük miktarlarda ve sadece bir-iki elemanla seri olarak imalini sağlayacak birtakım özel “aparât”ların da mucidi (alüminyumda ud teknesi kalını, mesela). Ud-diğer müzik aletlerimiz gibi- teker teker ve çok defa sipariş üzerine yapılan ve yapımı bir - iki ay süren bir saz. Bu da hem fiyatını yükselten, dolayısıyla müşterisini azaltan, hem de lütyeliği cazip bir meslek olmaktan çıkaran bir faktör” (Tanrıkorur, 2019: 206-207).

Cinuçen Tanrıkorur (2019: 207), eserinde Çan Müzikeyi’ni sık sık ziyaret ettiğini ve oranın ikinci adresi olduğunu paylaşmıştır. Tanrıkorur, Sabri Göktepe’nin; herkesten bir şeyler öğrendiğini, herkesi dinlediğini, tenkit ve tavsiyelere asla tahammülsüzlük etmediğini, önerileri mutlaka denediği ve bu özelliğiyle diğer lutiyelerden ayrıldığını ifade etmektedir. Tanrıkorur’a göre, Göktepe’nin seri imalatı üstün niteliklidir ve henüz hiçbir lutiye bu standarda ulaşamamıştır. Bu durumu ise Sabri Göktepe’nin, yenilikçi bakış açısı ve tevazu dolu bir gönlü olmasıyla ilişkilendirmiştir. Eserinde, Ender Göktepe’ye ait dört adet ud olduğunu da ayrıca belirtmektedir.

Bu bilgiler ışığında; Ender Göktepe’nin, babası Sabri Göktepe’nin mirasını sürdürmüş ve lutiye geleneğini korumuş olduğu anlaşılmaktadır. Ender Göktepe, babasının ustalığını ve bilgilerini genç yaşlardan itibaren takip ederek kendini her daim geliştirmiş, ürettiği udlar ve bu konudaki titizliği ile bilinen, Türkiye’de ve uluslararası müzik dünyasında özenle çalışan bir lutiye olarak tanınmaktadır.

Göktepe’nin, yurt içi-yurt dışında talep görmesinin ve özgün ses kalitesi olan udlarının daha geniş bir kitleye ulaşmasının, el becerisi ve üretimine yansıdığı üzere “mesleğine duyduğu bağlılık” ile ilgili olduğu düşünülmektedir.

3. İLGİLİ YAYINLAR

3.1. KİTAPLAR

Açın, C. (1994). *Enstruman Bilimi (Organoloji)*. İstanbul: Yenidoğan Basımevi.

Açın, C. (2001). *Ud Yapım Sanatı ve Sanatçıları*. İstanbul: Emek Basım evi.

Aytan, S. (2014). *Ud-1*, Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını.

Gazimihal, M. R. (1975). *Ülkelerde Kopuz ve Tezeneli Sazlarımız*. Ankara: Kültür Bakanlığı Millî Folklor Araştırma Dairesi Yayınları.

Sarı, Ayhan, *Geleneksel Türk Müziği Çalgıları*, Çanakkale 1985.

Tanrıkorur, C. (2018). *Müzik Kültür Dil*, (4. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.

Torun, M. (2000). *Mutlu Torun Ud Metodu*. İstanbul: Çağlar Yayınları.

3.2. TEZLER

3.2.1. Doktora Tezleri

Değirmenli, E. (2018). *Türk Müziği Çalgılarından 'Ud'da Ses Oluşumunun İncelenmesi ve Telli Çalgıların Ses Karakteri Açısından Tasarımlarının Belirlenmesine Dair Yöntem Önerisi*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, Ankara.

Güler, M. U. (2022). *Türk Kültüründe Udun Tarihi Kaynakları ve Tanzimattan Sonra Gelişen Ud Yapım Geleneği (19-20. Yüzyıl)*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Tıraşçı, M. (2013). *Kitâbü Keşfü'l Hümmûm ve 'l-Kürab fî Şerhi Âleti't-Tarab İsimli Anonim Mûsikî Eseri (Edisyon Kritik ve İnceleme)*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Turabi, A.H. (2002). *İbn Sînâ'nın Kitâbü's Şifâsı'nda Mûsikî*. (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Yıldırım, Z. (2019). *Kemençe, Tanbur, Ud, Kanun ve Bağlama Çalgılarının 20. Yüzyılda Gçirdiği Fiziksel Değişimler*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

3.2.2. Sanatta Yeterlik Tezi

Buyruklar, A. T. (2014). *Kanun, Ud ve Tanburun 3/4 – 1/2 Boyutta Projelendirilmesi ve Yapımı*. (Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi). Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

3.2.3. Yüksek Lisans Tezleri

Acar, Ezel. (2004). *XV.-XVI. Yüzyıllarda Kullanılan Türk Mûsikîsi Sazları*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Alaskan, A. M. (2004). *Ud Yapımında Belli Başlı Önemli Noktalar ve Yeni Yapım Teknikleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Arslan, A. A. (2022). *Manol, Onnik, Kapıdağlı İlyas Yapımı Udların Yapısal, Fiziksel ve Malzeme Bilgisi Yönünden Araştırılması*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.

Atık, F. A. (1998). *Ahşabın Fiziksel Özellikleri Uygun Ud Tasarımı*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Gazi Üniversitesi Fen Bilimleri Enstitüsü, Ankara.

Oter, T. (2007). *Geçmişten Günümüze Ud Yapımcıları, Ud Yapımında Kullanılan Yöntemler*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.

Özgen, N. (2001). *20. Yüzyıl'da Klâsik Türk Müziği, Enstrümanları ve İcracıları Hakkında Genel Bir Değerlendirme*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

Turabi, A. H. (1996). *El-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.

3.3. MAKALELER

CAN, M. Cihat (1995). Tarih içinde Ud I, Milli Folklor, (26), 8-16.

Işıktaş, B. (2016). *Kuramdan İcraya Müziğin İntikal Aracı: Ud'un Dünü ve Bugünü*. Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi, (49), 674.

Işıktaş, B. (2018). Dünyada ve Türkiye'de Organoloji Çalışmaları: Çalgıların Sınıflandırılması, İşlevi ve Anlamı. Uhmad Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi, (12), 7.

Tetik Işık, S. (2015). Türkiye'de Organoloji Çalışmaları. Mukaddime Dergisi (1), 199.

Üçok, K. (1940). Farabînin Udu ve Eski ve Yeni Ud Hakkında Bazı Mütalealar. Türk Tıp Tarihi Arkivi. (18), 55.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

LUTİYE ENDER GÖKTEPE’NİN UD YAPIMINA İLİŞKİN BİR İNCELEME

1. ARAŞTIRMANIN AMACI VE ÖNEMİ

Bu araştırma, Lutiye Ender Göktepe’nin ud yapımındaki tekniklerini ve sanatsal yaklaşımlarını öğrenmeyi, kendisinin ud üretimi hakkında bilgi sahibi olmayı, Ender Göktepe udlarının Türk müziği sahnesi üzerindeki etkilerini icracıların görüşleri üzerinden incelemeyi, yenilik ve katkılarını ortaya koymayı amaçlamaktadır. Bu araştırma, aynı zamanda çalgı yapımının günümüzdeki yeri ve önemini anlamaya yardımcı olacak bakış açıları geliştirmeyi hedeflemektedir.

Bu araştırmanın; Ender Göktepe’nin ud yapımındaki aşamaları ve udların Türk müziği ile nasıl sentezlendiğine dair anlayışı ortaya koyması, çalışmanın hem icracılar hem lutiye için bir kaynak olması ve bu alanda çalışacak kişiler için geniş perspektifli akademik bir rehber olması açısından önemli olduğu düşünülmektedir.

2. ARAŞTIRMANIN KAPSAM VE SINIRLILIKLARI

Bu araştırma, Lutiye Ender Göktepe’nin ud yapım teknikleri ve uygulamalarını incelemektedir. Araştırma kapsamında; Ender Göktepe’nin kullandığı yöntemler, malzemeler, Türk müziği alanında yaratmış olduğu etkiler, yenilikler ve meslek prensipleri, çalışmanın ana odak noktasını oluşturmaktadır.

Bu araştırma;

1. Türkiye’deki ud yapımcıları ile,
2. Ud yapımcılarından Ender Göktepe ile,
3. Ender Göktepe’nin udunu kullanan bazı icracılar ile,
4. Araştırma için ayrılan süre ile,
5. Araştırmacının konu hakkında ulaşabildiği kaynak ve dokümanlarıyla,
6. Araştırmacının maddi olanaklarıyla sınırlandırılmıştır.

3. ARAŞTIRMANIN YÖNTEMİ

Bu araştırma, bilimsel araştırma yöntemlerinden tarama modelini esas almaktadır.

Araştırma, nitel araştırma yöntemleri içerisinde; yarı yapılandırılmış görüşme ile sürdürülmüş ve uzman görüşlerin alınmasıyla analiz edilmiştir.

3.1. VERİ TOPLAMA YÖNTEMİ

Bu araştırma sürecinde; Ender Göktepe'nin ud yapım sanatına dair teknik ve estetik bilgilerine ek olarak; Ender Göktepe udlarını icra eden sanatçıların görüşleri içerik ve yöntem bakımından incelenmiş, görüşmeler sonucu derlenen ve çözümlenen verilerde karşılaştırılmalı analiz yöntemi kullanılıp yorumlanmış ve yazılı metin olarak bilgisayar ortamına aktarılmıştır. Katılımcı 3 ile yapılan görüşmelerden elde edilen veriler ise araştırmaya İngilizce Türkçe çeviri ile eklenmiştir.

3.2. ARAŞTIRMANIN EVRENİ VE ÖRNEKLEMİ

Bu araştırma evrenini, Türkiye'deki ud lutiyeleri, örnekleme ise Lutiye Ender Göktepe oluşturmaktadır.

4. ARAŞTIRMANIN PROBLEMİ

Bu araştırmanın problem cümlesini “Lutiye Ender Göktepe'nin ud yapım sürecindeki önemli faktörler ve bu udları kullanan icracıların Ender Göktepe yapımı udlara bakış açıları nelerdir?” sorusu oluşturmaktadır.

4.1. ARAŞTIRMANIN ALT PROBLEMLERİ

1. Ender Göktepe'nin ud yapım sürecindeki aşamalar nelerdir? Bu aşamalardan hangileri kritik olarak değerlendirilmektedir?

2. Ender Göktepe'nin ud yapımında kullandığı teknikler nelerdir ve bu tekniklerin udlarına ne tür özellikler kazandırdığını düşünmektedir?

3. Ender Göktepe'nin ud yapımında ses kalitesini etkileyen malzemeler nelerdir ve iyi bir ses kalitesi için nasıl bir yaklaşım benimsenmiştir?

4. Ender Göktepe'nin mızraplık ve burguluk yapımında etkili olan faktörler nelerdir ve ses dengesini korumak için üretiminde neleri dikkate almaktadır?

5. Ender Göktepe, yapım süreçleri ve kullanılan malzemeler aynı olmasına rağmen birbirinden farklı ton ve karaktere sahip udların olması durumunu nasıl açıklamaktadır?

6. Ender Göktepe'nin ud yapımında geleneksel yöntemler dışında sıra dışı bir yaklaşımı oldu mu? Konuyla ilgili deneyimleri nelerdir?

7. Ender Göktepe'nin ud yapım süreci genellikle ne kadar zaman alıyor ve bu süreyi sekteye uğratan faktörler nelerdir?

8. Ender Göktepe'nin icracılara udlardan tam performans alabilmeleri için verdiği tavsiyeler nelerdir?

9. Ender Göktepe, bir lutiye'nin birden fazla çalgı yapabilme durumunu nasıl değerlendirmektedir?

10. Ender Göktepe yapımı olmayan bir udun renovasyon ve restorasyon sürecinde nasıl bir yol izlenmektedir ve hangi unsurların korunmasına öncelik verilmektedir?

11. Ud yapımcılığını usta-çırak ilişkisi ile ya da bazı üniversitelerin Çalgı Yapım ve Onarım bölümlerinden mezun olup yapan lutiye'ler bulunmaktadır. Ender Göktepe bu ikisi arasında bir ayrım gözetiyor mudur? Ayrıca bu alanda kariyer yapmak isteyenlere; gelişmeleri ve kendi özgün tarzlarını oluşturmaları adına önerileri nelerdir?

12. İracıların Ender Göktepe udunu kullanmadan önce onun tasarımı ve yapımı hakkında bir fikri var mıydı? İracıları bu udları kullanmaya sevk eden etkenler neler oldu?

13. İracıların Göktepe'nin udlarındaki tını, rezonans ve çalınabilirlik gibi teknik özellikler hakkındaki fikirleri nelerdir?

14. İracıların, Göktepe udlarında; pozisyonel çalış gerektiren icralar için klavye kullanımını ve klavyede mevcut olan tüm sesleri verebilmesi konusunda görüşleri nelerdir?

15. İracılar için Ender Göktepe udlarını diğerlerinden ayıran özellikler ve icracılara sağladığı avantajlar nelerdir?

16. İracılar Göktepe udlarını, solo ve toplu icra alanında ayrı ayrı nasıl değerlendirmektedir?

17. İracılar, ud icrasına yeni başlayanların, Göktepe udları ile yola çıkması konusundaki ayrıcalıkların neler olduğunu düşünmektedir?

5. ARAŞTIRMANIN BULGULARI

Araştırma için veri elde etmek amacıyla yarı yapılandırılmış görüşme tekniği kullanılmıştır. Elde edilen bulgular birinci problem ve alt problemleri olmak üzere sırasıyla aşağıdaki gibidir:

5.1. UD YAPIM SÜRECİNİZDEKİ AŞAMALAR NELERDİR? BU AŞAMALARDAN HANGİLERİNİ KRİTİK OLARAK DEĞERLENDİRİYORSUNUZ?

Ender Göktepe: Enstrüman, ağaçtan yapıldığı için benim ağaç bilgim çok daha öncesine dayanıyor. Ağacın birtakım özelliklerini ya da hangi tür ağaçların nerelerde kullanıldığını ud yapımından önce kendi araştırmamla edindim. Bununla birlikte enstrüman yapımında sağlamlık konusuna, icracıların uzun seneler kullanabilmesi amacıyla çok daha önem verdim. Ud yapımında hemen hemen farklı ağaçlar kullanılır fakat bazı özellikler vardır ki; ağaç üzerinde çalışma şekli, zaman içerisinde öz suyunun akması gibi hassasiyetlerden dolayı daha kuru ağaçların kullanılması gerekir. Ağaç kesildikten sonra ağaç yaşar. Havanın ağaca olan tesirleri ve o öz suyunu atması bu bakımdan çok önemlidir. O öz suyunu da kereste aldığınız keresteci fırınlar, fırınlamasa dahi ağacın gölgede dik konumda kurutulması lazımdır. Bu aşamada ağacın kesilip kalas şeklinde kurduğundan emin olduktan sonra tekne aşamasında ıslatıp bükülür ve yine bazı aşamalarda kuruma konusunda beklemenin faydası vardır. Ancak bu işlemten sonra diğer parçalar eklenip cila aşamasına geçilebilir. Teknedeki ağaç, sapın içindeki ana ağaç, burguluktaki ağaç, tekneye göre aynı ağaç olması bakımından birbirinden farklıdır. Sağlamlık konusunun hemen ardından ses alma konusunda bazı çalışmalar yaptım. O çalışmalar da ses tablasında ve teknenin bazı hallerinde geçerli olmaktadır.

Bu temel seçimler sonrasında burguluk kısmından başlamak gerekirse; tekne ağacı ile aynı olması görünüş ve sağlamlık açısından faydalı olacaktır. Tüm enstrümanların her bir parçası için en önemli husus ağacın çatlak olmamasıdır. Gizli çatlakların dikkate alınması ve önceden tespit edilmesi gerekir. Bu yapılmadığı takdirde deformeler oluşacaktır. Burguların da kuruması önemlidir çünkü kurumadığı takdirde burgu çok ileriye gidecektir. Burgunun burguluğa alıştırılmadan önce kalemtraştan geçirilmesi gerekmektedir. Şekli gereği biraz koniktir, bu da ileriye gitmesini önlemektedir. Sonra aynı ölçülerde rayba kullanılır. Raybayı da burguluğa dikte ederek aynı ölçülerde yuvarlaklar açılır ve üzerine yurt dışından gelen gerekli malzemeler sürülür. Bu malzemeler burgunun tutunması, kayma sağlaması ve kırılmaması için oldukça önemlidir. Burguda kullanılan ağaçlar mümkün olduğunca sert ağaç olmalıdır, bu deforme olmasını engeller. Örnek olarak; ceviz, abanoz, pelesenk, paduk türünde ağaçlar kullanılmaktadır. Özel siparişlerde burguluğu iki parça yapıyoruz. Dış kısımda görünen ağacı tekne ve sap ağacıyla aynı olmak üzere, içerde kullanılan ağacı ise

sağlamlık vermesi açısından akçaağaç denilen kelebek ağacından kullanılmaktadır. Sağlam sıkı dokulu ağaçların olması bu aşamada önemlidir.

Üst eşik kısmına gelecek olursak; bugüne kadar tüm yapılarımızda hep kemik eşik kullandık. Eşikleri, hayvanın ön bacaklarındaki diz ve ayak bileğinin arasında olan bölgeden kullanıyoruz. Çünkü iç kalınlığı tam istediğimiz gibidir. Önceden bir kurumdan çuvalla bu bölgeyi alıp iki başından kesip orta kısmını bir kaba koyup kaynatırdık sonra da iliklerini çıkartırdık ve eşik boyunda kesip ara parçalara doğru kalın olarak ön ud eşiği yapardık. Bu kaynama konusunda mühim olan; çok fazla kaynatılmadan kullanılması gerektiğidir ki üzerinde hafif bir yağ tabakası kalsın ve teller üzerinde kaysın. Ayrıca bazı lutiyelerin abanoz ağacından eşik yapma durumu da olabiliyor fakat ben çok önermiyorum. Ağaç kemiğe göre daha çok yıpranır ve tellerin kayması için de ağaç kullanımı işi zorlaştırır. Kemik eşiklerde önemli olan tel yerlerinin açılmasıdır. Hem çift teller arasındaki hem de tellerin birbiri arasındaki mesafenin eşit olması için iyi bir kanal açmak gerekir. Kanallarda oldukça pürüzsüz olmalıdır ki tel yırtılmasın, hasar görmesin. Bu açma işleminde ise eski bir bam teli yardımıyla tellerin üzerinden kaymasını sağlıyoruz. Tele mızrapla vurulduğu zaman, tellerin birbirine mümkün olduğunca sürtmeyecek aralıktaki ve paralel olarak yaklaşmış olmasında fayda vardır.

Klavye ve sap konusunda ise; eski lutiye hocaların genelde kısa klavye kullandığı bilinmektedir. Müziğin ilerideki safhalarında ise uzun klavyeye ihtiyaç doğmuştur. Bu da pozisyon çalmada çok büyük fayda sağlamıştır. Kısa klavyede bunu çok fazla yapmak doğru değildir çünkü kapağa zarar vermek mümkündür, o bölge zedelenir. Fakat klavye uzun olursa, icracılar istediği pozisyonda rahatlıkla çalabilmektedir. Bunları düşünerek uzun ve kısa klavyede özel olarak çalışmalarım bulunmaktadır. Diğer lutiyeler genelde kısa ve uzun klavyeleri iki parça yapmaktadırlar. Ben onu yek pare yapmaktayım. Bu kısımda kullanılan ağaçlar genelde abanoz ağacıdır. Eskiden daha rahat bulunuyordu fakat şu an biraz daha zorlaştı çünkü bu abanoz Afrika abanozudur. Bu anlamda çok kullanışlı bir ağaç olmasını ise; gözeneğinin az olması ve kendi rengi tamamen siyah olması ile açıklayabilirim. Bu bölgenin boyanmasını tavsiye etmiyorum. En sert ağaçların bu bölgede kullanılması gerekir çünkü baskılar doğrultusunda tellerin klavyeyi yıpratması, zedelemesi söz konusu olabilmektedir. En ideali de abanozdur ama başlarda ceviz de kullandım. Ceviz ağaçlarında da yumuşak, orta sert, ve sert ayrımını çok iyi yapmak gerekir. Bu bölümde gül ağacı ve yılan ağacına da rastlamak mümkündür. Bu aşamada gövde kısmına kapağı oturtmak konusu çok önemlidir. Birçok lutiye bu noktada

sapa kadar bir parça koymaktadırlar. Saptan sonra da kapağın üstünde motifi oraya kadar uzattığını ya da ona farklı şekiller verdiğini görmek mümkündür. Fakat biz baştan itibaren yek pare yapmayı tercih ettik. İlk başlarda sapın daha sağlam olması için iki parçalı klavye yaptığım da oldu ama sapın üzerindeki ana parçayı ek yerinden 3 cm kadar uzatarak uyguladım. Yani ilk başlarda, sapa destek sağlamak için o kısım biraz uzatıldı. Sonrasında ise daha zor olan haliyle yani tamamen yek pare olanını yapmaya başladık. Bu gerçekten zor bir iştir. En ufak bir hatada tamamen kendini gösterir. Klavyenin sap kenarlarından itibaren göğse olan uzantısının paraleli olarak önce klavye ayarlanır. Sonra da maket bıçağı ile kesilir fakat çok hassas bir aşamadır. Akabinde sap ile motif kısmına olan içteki balkonları alıştırarak tamamen klavyenin oturacağı kısım düzgünleştirilir. Ayrıca ilerde bir problem olmaması adına, klavye, göğüs ve balkon arasındaki bazı parçalar güçlendirilir.

Tekne ile ilgili inceliklere gelemim. Çeşitli dilim adetleriyle yapılan udlar vardır. Bunun amacı azaldıkça yapıyı birleştirmenin daha kolay olmasıdır. Genelde dilim adedi tek olmaktadır. Dilim adedi arttıkça zaman açısından ve alıştırılması açısından daha zor olabilmektedir. Aslında dilim sayısının sese bir etkisi yoktur ama 21, 23 veya 25 yaprak bana göre en idealidir. Enstrüman seçiminde tekne ağacının özelliği belirlenirken yine çatlak bir yapıda olmaması, seri halinde olması, aynı deseni yakalayabilmeyi sağlaması göz önüne alınmalıdır. Filetolu ve filetosuz olanları da bulunmaktadır. Bu bölgede kavak ağacının, sertlik derecesi ve beyaz renkte oluşu sebebiyle aralarda kullanılmaması gerekmektedir. Ben genelde akçaağaç kullanmaktayım. Filetoları biraz daha kalın tercih etmek, gözüme hitap ettiği için daha cazip bulmaktayım. Çok eski yapım udlarda filetosuzdu, sonrasında filetolu olanlar yapılmaya başlandı. Bazı eski lutiyelerin, filetoları yaprak dilimi gibi ortalarını kalın kenarlara doğru incelterek yaptığını da gözlemlemiştim. Bu pek kimseye denk gelmemiş ve dikkat çekmemiş olabilir ama bu da bir yöntem olarak kullanılmıştır.

Kapak kısmı ile ilgili olarak; istediğimiz sesi veren bu kısmın cinsi oldukça önemlidir. Tamamen deneme yanılma yöntemi ile keşfetmeye çalıştığım bir bölümdür. Burada ladin ve sedir ağacı olmak üzere iki tür ağaç kullanmaktayım. Ladin ağacı genelde beyazdır ve ton farklarını da görmek mümkündür. Sedir ağacı ise kıızıla çalmaktadır, açık ve koyu tonları net bir biçimde göze çarpar. Şahsen tercihim ladin ağacıdır. Damarlar arasındaki farklılıktan dolayı sesler değişebilmektedir. İçindeki balkonun şekli, ağaç cinsi, kullanılan balkonun elyafı ve balkonlar arasındaki genişlik, kalınlık ses açısından

çokça farklılık gösterebilmektedir. O yüzden deneme yanılma yoluyla yapılan bir işlemdir. Genelde ses aktarımının en güzelini ladin ağacının verdiğini düşünüyorum. Eskiden Karadeniz’imizde ladin ağacı bol miktardaydı ama maalesef yanlış kesimler sonucu tükendi denilebilir. Şu an sadece Artvin Borçka’da, dağların çokça arkasında kalmış ladinler bulunmaktadır. Enstrüman yapımı için gayet uygundur. Bana göre Alman ladini ile hiçbir farkı yoktur. Türk ladininin, eğer iyi seçilirse, Alman ladininden hiçbir farkı olmadığı görülecektir.

Bütün parçaların montesinden sonra cila aşamasına geçilmektedir. Tekne ve kapak cilası aşamalarından da kısaca bahsetmek isterim. Öncelikle, tekne için kullanılan birkaç çeşit ciladan bahsedeyim. Eski ve yeni ustalarımızın ortak olarak kullandığı gomalak cilası vardır. Bence gomalak cilasının birtakım zararları bulunmaktadır. Tekne yapımında kullanılan boncuk tutkalı, içinde ispiro bulunduran cila ile birleşince açma yapabilir. Bunun da zaman içerisinde ortaya çıktığı gözlemlenir. Bu durumda, senede bir ya da iki kez gomalak cilasını tekrar etmek zorunda kalınmaktadır. Ben genelde kompenantlı vernikler kullanıyorum. Kompenantlı vernik çeşitlerinde mat-yarı parlak-parlak çeşitleri vardır. Polyester olanı da vardır ama ben hiç kullanmadım, onun cilayı çabuk çıkartmak gibi mahsurları vardır. Kompenantlı cila polyester ciladan daha çok vakit almaktadır fakat ben polyester cilayı uygun görmediğim için kompenantlı cilayı tercih ediyorum. Kapak cilası tercih edenler için bu uygulamayı birkaç çeşit yapıyoruz. Sese etkisi olmaması açısından mümkün olduğu kadar ince olacak şekilde uygulanmalıdır. Toparlamak gerekirse; udun üst kısmının korunması, temiz kalmasının sağlanması, hava şartlarından etkilenmemesi sebepleriyle olabildiğince ince bir kat olması şartıyla cila uygulayabiliriz.

5.2. UD YAPIMINDA KULLANDIĞINIZ TEKNİKLER NELERDİR VE BU TEKNİKLERİN UDLARINIZA NE TÜR ÖZELLİKLER KAZANDIRDIĞINI DÜŞÜNÜYORSUNUZ?

Ender Göktepe: Teknik için kesim aletleri ön plandadır. Düzgün kesim yapmak ve hızlandırmak için bu aletler kullanışlıdır. Şerit testeresi ve planya gibi aletler ağaçları kesmek için oldukça kullanışlıdır. Belirli ölçüde kesmek için bazı aparatlar var. Daha önceden belirlenen ölçülerle aynı olması açısından oldukça yardımcıdır. Yapımdaki oranları hiç kaybetmemek bu anlamda önemlidir.

5.3. UD YAPIMINDA SES KALİTESİNİ ETKİLEYEN MALZEMELER NELERDİR VE İYİ BİR SES KALİTESİ YAKALAMAK İÇİN NASIL BİR YAKLAŞIM BENİMSİYORSUNUZ?

Ender Göktepe: Ağaçların kuru olması gerektiğini daha önce de belirtmiştim. Bundan emin olduktan sonra ses kalitesi için tekne ve kapak üzerinde yoğunlaşmak gerekir. Çoğunlukla kapaktan ses elde edilir fakat teknenin rolü de %10 dur. Ses kalitesi; kapakta seçilen ladin ya da sedir ağacı, balkonda kullanılan ağaç tesviyesi ve ölçüleri, ayrıca birbirine olan mesafesinden kaynaklıdır. Deneme yanılma yoluyla yaptığım tercihler sonucunda ses tonu ve kalitesi beğenildiği için aynı ölçüleri devam ettirmeye çalışmaktayım. Kapakta seçilen ağacın sertlik derecesine göre bir balkon sistemim bulunmaktadır. Yine ağaçtaki liflerin eşit ve düzgün olması, budak olmaması her şeyden daha önemlidir. Aynı zamanda iyi bir ses kalitesi almak için telin kalitesi de çok önemlidir.

5.4. MIZRAPLIK VE BURGULUK YAPIMINIZDA ETKİLİ OLAN FAKTÖRLER NELERDİR VE SES DENGESİNİ KORUMAK İÇİN ÜRETİMİNİZDE NELERİ DİKKATE ALIYORSUNUZ?

Ender Göktepe: Ses tablasının üzerine konulan her türlü malzemenin sese etkisi vardır. Özellikle mızraplığın ince ve küçük olması ses kalitesini artırır, sesi kapatmaz. Burguluk konusunda ise sapa çok iyi oturması lazım ki ilerde bir problem oluşmasın. Aynı zamanda burguluğun simetrik olmasına çok dikkat etmek gerekmektedir. Sağa sola yatık ya da eğik olmaması ayrıca önemlidir. Çatlak ağaç kullanmamak gerekir çünkü burgu koniktir ve burguya bastırıldığı zaman çatlak açığa çıkar aynı zamanda burguyu tutmaz hale getirir ve içerde de zarar oluşturur.

5.5. YAPIM SÜREÇLERİ VE KULLANILAN MALZEMELER AYNI OLMASINA RAĞMEN BİRBİRİNDEN FARKLI TON VE KARAKTERE SAHİP UDLAR OLABİLMEKTEDİR. BU DURUMU NASIL AÇIKLARSINIZ?

Ender Göktepe: Enstrümanlar üzerindeki ses farklılıkları şöyle izah edilebilir; %85 oranında usta ve ağaç kesimiyle ilgili olan bir durumdur. Oranlar, mesafeler, yükseklikler, ağaç türü ve sertlik dereceleri gibi hususlar bu anlamda büyük etkenlerdir. Bunları dikkate alarak geliştirdiğim sistemi uygulamaya çalışıyorum. Bizim udlarımızda birbirine çok yakın sesler duyarsınız ve aralarında ton farkı duyulabilir. O da ağaç kalitesinden kaynaklanır çünkü ağaç cinsi aynı olsa dahi hiçbir ağaç birbirine benzemez.

Bu noktada, en birbirine benzer tonları yakalamak için mutlaka lutiye'nin bir sistemi olmalı ve onu uygulamalıdır. Mükün olduğu kadar udları aynı sese yaklaştırma çabam her zaman devam edecektir.

5.6. UD YAPIMINDA GELENEKSEL YÖNTEMLER DIşINDA SIRA DIşI BİR YAKLAşIMINIZ OLDU MU? KONUSYLA İLGİLİ DENEYİMLERİNİZİ PAYLAşABİLİR MİSİNİZ?

Ender Göktepe: Sıra dışı olarak adlandırmadan cam klavye deneyimini anlatabilirim. 1980'li yıllarda cam klavye isteğinde bulunulmuştu. İlk başlarda buna eğilmedim ama sonrasında oldukça kafama takıldı ve 1990'lı yıllarda çalışmalara başlayıp uzunca üzerinde durdum. “Bu denemeyi nasıl yaparım?”, “kavisini nasıl veririm?”, “nasıl yapıştırırım?”, “faydaları neler olabilir?” gibi sorular üzerine yoğunlaşıp araştırdım ve uygulamaya başladım. Bu sırada oldukça zaman harcayarak cam ustalarına gidip camın özelliklerini öğrendim ve kesme aşamaları izledim. Öncelikle camı kesmeyi öğrendim sonra da cam klavye yapımından önce alt kısmına uzun bir abanoz bir klavye yerleştirip tesviyesini yapıp kenarlara da abanozdan çerçeve yaparak taban kısmını hazırladım. Dolayısıyla camda teller aşındırma yapmıyor ve uzun vadeli oluyor. Bu deneyimi hem beğenen hem yanlış bulan arkadaşlarımız da oldu. İsteyen olursa bu şekilde yapıyorum fakat bu dengeyi sağlamak gerçekten zordur.

Yine farklılık olarak uzun klavyeyi yek pare yapmış olmak da bu anlamda bir değişiklikti. Kapağa zarar vermemesi, hava şartlarından dolayı çatlamaması ve ek olmamasından dolayı sağlamlık vermesi adına tercih sebebim oldu.

Ses konusunda mızraplıksız yaptığımız udlar da oldu. Sese tesir etmemesi bakımından mümkün olduğunca ses tablasına az parça eklemek amacımızdı. Eklenecekse de malzemenin ince olmasında fayda vardır. Kafeslerin de bu anlamda rolü büyüktür. Kafeslerden sesin rahat çıkabilmesi için normal aralıklarda, az veya orta motifli kafesler de bu anlamda tercihim olmuştur.

5.7. BİR UDUN YAPIM SÜRECİ GENELLİKLE NE KADAR ZAMAN ALIYOR VE BU SÜREYİ SEKTEYE UğRATAN FAKTÖRLER NELERDİR?

Ender Göktepe: Udun yapım süresi; usta, eleman ve hava şartlarıyla alakalıdır. Eğer tek başınızaysanız normal bir ud yaklaşık bir ay kadar zaman alabilir. Elemanınız varsa daha kısa sürede çıkabilir. Ekstra sedefli udlar varsa süre daha da uzayabilir. Ayrıca ağaçlarda kullandığımız boncuk tutkalı da aktif kullanıldığı için donmaması adına

ortamdaki hava koşullarını uygun tutmak ve tutkal tazeliğini korumak oldukça önemlidir. Kışın şartlar daha zorlaşır. Eklemek, tutturmak hususunda yaz ayları daha işimiz kolaylaşır. Bununla birlikte mat ya da parlak cila atma aşamaları da durumu değiştiren faktörlerdendir.

5.8. İCRACILARA UDLARINIZDAN TAM PERFORMANS ALABİLMELERİ İÇİN VERECEĞİNİZ TAVSİYELER NELERDİR?

Ender Göktepe: Öneri niteliğinde bilgiler verebilirim. Öncelikle darbelerden korunması gerekir. Direkt güneş ışığında kalmaması gerekir. Mümkün olduğu kadar nemden arındırılması gerekir. Aynı derecede muhafaza edilmesi gerekir. Koruma açısından koruma kılıfları öneriyorum. Deniz kenarında yaşayan icracıların biraz daha dikkat etmesi gerekir. Bu durumda odalarındaki nem ayarlayıcılar ile aynı sıcaklığı yakalamaları gerekmektedir. Zaman zaman kılıftan çıkarttığınız anda kılıfın da kuruması gerekir ki kapak kısmına nem bulaşmasın.

5.9. BİR LUTİYENİN BİRDEN FAZLA ENSTRÜMAN YAPABİLME DURUMUNU NASIL DEĞERLENDİRİYORSUNUZ?

Ender Göktepe: Şahsen bir lutiye hangi enstrümanı yapmak istiyorsa onu layıkıyla yapmasını beklerim. Bu da uzun yıllar alacaktır. Ondan sonuç aldıktan sonra diğer enstrümanlara geçebilir fakat ana sazı ilk yaptığı gibi olmalıdır ve ona ağırlık vermelidir. Yapılamaz diye bir şey yok ama benim yaptığım, ud enstrümanı ile devam etmektir. Zamanında biz de kanun, lavta ve bağlama yaptık fakat lutiye de hangi sazı seviyorsa onunla yola devam etmesinin daha doğru olacağını düşünmekteyim. Ana sazı dışında da bir iddiası olmaması gerekir diye düşünüyorum. Biz de o süreçte mağazamız olduğu için yapmış bulunduk.

5.10. SİZİN YAPIMINIZ OLMAYAN BİR UDUN RENOVASYON VE RESTORASYON SÜRECİNDE NASIL BİR YOL İZLİYORSUNUZ VE HANGİ UNSURLARIN KORUNMASINA ÖNCELİK VERİYORSUNUZ?

Ender Göktepe: Restorasyon konusu oldukça derin bir konudur. Eski yapım udların bakımı bazı durumlarda yeni ud yapmaktan da zordur. Eksik parça var ise aynı parça bulmaya dikkat etmek lazım. İçinin balkonu kopmuşsa kapağı açıp eski haline getirmek gerekir. Hangi ağaç kullanılmışsa aynı ağaçları kullanmak gerekir. Üzerinde sedef düşmesi varsa yine sedeflerin rengine göre aynılarını kullanmak gerekir. Dolayısıyla eski udların restorasyon süreci bir hayli zaman almaktadır. Bunun dışında

hayatta olan lutiyelerin de tamirleri gelebiliyor ve ben icracılara udu kendi yapımcılarına göturmelerini tavsiye ediyorum. Eğer hayatta değilse elimden geleni yapmaya çalışıyorum. Bazen icracının mecbur kaldığı durumlar olabiliyor, o zaman da yardımcı olmaya gayret ediyorum. Gelen udların mümkün olduğunca özelliğini kaybetmeyecek şekilde üzerinde çalışmaya özen gösteriyorum.

5.11. UD YAPIMCILIĞINA USTA ÇIRAK İLİŞKİSİ İLE YA DA BAZI ÜNİVERSİTELERİN ÇALGI YAPIM VE ONARIM BÖLÜMLERİNDEN MEZUN OLUP BAŞLAYAN MESLEKTAŞLARINIZ BULUNMAKTADIR. BU İKİSİ ARASINDA BİR AYRIM GÖZETİYOR MUSUNUZ? AYRICA BU ALANDA KARIYER YAPMAK İSTEYENLERE, GELİŞMELERİ VE ÖZGÜN TARZLARINI OLUŞTURMALARI KONUSUNDA ÖNERİLERİNİZ NELERDİR?

Ender Göktepe: Hangi durumda olursa olsun geleneği korumak, günümüze uyarlamak ve kendi yöntemleriyle merakınca araştırmak, bolca denemek, yanılmak ve uygulamak önemlidir. Okullar bu konuda önemlidir fakat geleneğin getirdiği usta çırak ilişkisi de bir okuldur, bu durumu unutmamak lazım. Tecrübe ve bilgilerin bir araya gelmesi mutlaka iyi sonuç çıkaracaktır. Bölüm mezunları ana hatlarıyla yapım bilgisini almış olsa da kendi araştırma ve incelemelerini bitirmemelidir. O iyi sesi çıkartana kadar bu çalışmaların devam etmesi esastır. Bu işe koyulanlar çok fazla bilgi sahibi olabilir fakat bu bilgi birikimini ellere aktarmak önemlidir. Asıl zor olan, öğrenilenler ya da araştırılanlar dışında beyinde oluşan projeyi uygulamaya sokmaktır. Usta çırak ilişkisiyle gelişen ya da örgün öğretim ile bu yola çıkan bir lutiye, kendini geliştirmeye devam etmeli, daha iyi bir seviyeye gelmeyi hedef edinmelidir. Öneri konusunda da bu işe gönül vermiş kişilere bu detayları vermek mühimdir. Zaten kritik sorular da gerçek meraklısından gelecektir. Diğer türlü birçok adayın kendi bildiğini yapması da muhtemeldir. Öğrenilen her şeyin geliştirebilir olduğunu düşünerek üzerine düşülmesi kişiyi adım adım ileriye taşıyacaktır. Bu mesleğin sonu yok diye düşünmekteyim. Bundan sonraki yapımcıların da bu işi ileriye taşıyacağını umuyorum. Geleneği bozmadan geleceğe taşıyacak bir duruş içerisinde çalışmalarını öneri olarak paylaşabilirim.

5.12. ENDER GÖKTEPE UDUNU KULLANMADAN ÖNCE ONUN TASARIMI VE YAPIMI HAKKINDA BİR FİKRİNİZ VAR MIYDI? SİZİ BU UDLARI KULLANMAYA SEVK EDEN ETKENLER NELER OLDU?

Katılımcı 1: İlk olarak o zamanki adı ile “Sabri Usta” udunu, ki Ender Bey’in babasıdır, onun adı vardı, rahmetli Cinuçen Bey’de görmüş, onun udunu çalmıştım.

İcrasındaki konfor, çalım rahatlığı, sesinin berraklığı yani uyumsuz armoniklerinin oldukça daha az oluşu, işçiliğindeki kalite düzeyi, (detayları, cılası... gibi) akort edişteki rahatlığı yani burgu-burguluk alıştırmadaki düzeyin yüksekliği ve tonunun daha az bas oluşu ve kalitesi beni cezbeden en önemli özelliklerdi.

Katılımcı 2: 1988 yılında Ankara’da öğrenciydim. Bir arkadaşımın bana hediye ettiği udun tamiri için bir lutiye arıyordum. Aklıma ilk gelen yer, o zamanlar birkaç müzik mağazasının bulunduğu Kızılay Turtes Pasajı oldu. Pasajdan içeri girdiğimde adımlarım vitrini udlarla süslenmiş bir mekan olan Çan Müzik Mağazası’na götürdü. Dükkana ilk adımımı attığımda, ömrüm boyunca sürececek bir serüvene adım attığımın farkında değildim. Girişin solunda bulunan raflarda Türk müziği notaları gözüme ilişti ve notalara göz atarken daha sonra meşhur lutiye Sabri Göktepe olduğunu öğrendiğim, kır saçları geriye özenle taranmış ciddi ve derin bakışlı, ince yapılı bir adam yanıma gelip elimdeki kılıfı içindeki uda bakarak “Ud mu çalışıyorsunuz?” diye sordu. Tamir için getirdiğimi söyleyince, “Bana bırakın bir bakalım.” dedi. Udun tamiri bittiğinde Cinuçen Bey’in icralarının kayıtlı olduğu bir kaseti ve ud dersi almam için ilk müzik hocam Emin Sefa Sağbaş’ın adresini verdi. Gelecekte bahaneli bahanesiz tekrar uğradığım bu mağazadan ayrılırken, teknesi hariç tüm parçaları değiştirilmiş yeni bir udum, daha önce sahip olmadığım bir tutkum ve bir ud hocam olmuştu. Ud ile yolculuğumuz boyunca Ender Göktepe’ye ziyarette bulunmayı bir alışkanlık haline getirmişimdir. Bu ziyaretlerin tecrübesi ile diyebilirim ki; Göktepe yapımhanesi üretim ve satıştan ziyade, müdavim sanatçıların meşk ettiği, lutiye ve diğer sanatçılarla bir araya geldikleri, ud ve müziğimiz ile ilgili konuların yanında Türk kültürüne ilişkin her mevzudan sohbetlerin yapıldığı, ud öğrenmeye yeni başlayanların da bu sohbetlerden istifade ettiği bir okuldur. Bu sanat okullarında çay ikramı da adettendir. Mekanın nevi şahsına münhasır zatı; sohbetlerin tümüne katılmış olan, kağıt yerine hafızasına kayıt düşen vakanüvis lutiyevidir.

Demek istediğim o ki; beni Göktepe udlarını kullanmaya beni sevk eden, udlarının kalitesinin yanında yapımcının ve yapımhanenin birbirini tamamlayan gelenekçi yaşam alanıdır.

Katılımcı 3: Öncelikle Sabri Göktepe ile ilgili duyumlarım olmuştu. Kendisinin udlarına Türk ve Arap ud icracılarında rastladım, çok beğendim. Böylelikle araştırmaya başladım. Araştırmalarım sonucunda Ender Göktepe’yi tanıma fırsatı buldum ve 2016 yılında ilk ud siparişimi oluşturdum.

5.13. GÖKTEPE’NİN UDLARINDAKİ TINI, REZONANS VE ÇALINABİLİRLİK GİBİ TEKNİK ÖZELLİKLER HAKKINDA NELER DÜŞÜNÜYORSUNUZ?

Katılımcı 1: Yukarıda da bahsettiğim gibi Sabri-Ender udlarındaki ton, özellikle Avrupa Alpin-spurs (Avrupa’da yetişen ladin cinsi) kullanmaya başladıktan sonra çok daha iyi hale geldi. Daha önceleri genelde yerli ağaçlardan kesilmiş kapaklar kullanırdı, ancak dışardan getirdiğimiz kapaklar Ender Usta’nın da çok hoşuna gitmişti. Özel udlarında daha sonraları kullanmaya başladı. Bu da ton meselesini çok daha iyi düzeylere yükseltti. İcra konforu, çalınabilirlik kolaylığı, seslerin basılan yerde elde edilebilmesi ki, ben genel olarak “udda denge” olarak isimlendiriyorum, en baştan beri çok çok üst seviyedeydi. Ender Bey’in en önemli özelliklerinden birisi bana göre, iyi icracıların fikirlerine değer vermesi, onların istek-ihtiyaçlarına göre enstrümanlarını yapması ve sürekli olarak kendini geliştirmesidir. Bu durum, bugünkü ustaların çok çok azında olan bir haslettir ki o yüzden de oldukları yerde sayıyorlar. Rezonans ve volüm hakkında bir şeyler söylemek zordur. Zira benim deneyimlerime göre rezonans arttıkça volüm düşer, volüm arttıkça rezonans azalır. İkisi tam ters orantılıdır. Ama genel olarak Ender Bey’in udları, tabii burada en üst düzey udlarından bahsediyorum, şimdiye kadar yapılmış en iyi udlardır. Özellikle bende olan 1-2 udu gibi ud, eşine çok çok az rastlanacak udlardır.

Katılımcı 2: Rezonans akustikte bir sesin (üretilen frekansın) bazı frekansları diğerlerine nazaran daha büyük genliklerde salındırması eğilimidir. Bunlar, o sesin rezonans (tınlaşım) frekansları olarak adlandırılır. Müzikal seslerde bu artçıl salınımlar esas sesin armonikleridir. Ud örneğinde, bu tellerde oluşan enerjinin ud üzerinde ve tamamen olmasa da özellikle kapakta yarattığı salınımdır. Bu sesi ve salınımlarının özellikleri ile ele alırsak Göktepe udları;

1. Hedeflenen frekansın tekrarlanan deseni (tını) açısından klasik ud tınısına sahip ve tınının telden ziyade udun kapak ve balkonlarında karakter bulduğu, icracıların deyimi ile “metalik olmayan” sesler verirler,

2. Her sesin salınımlarının (doğuşkanlarının) armoniklerine denk gelmesi açısından da son derece tutarlıdır.

3. Yukarıda saymış olduğumuz özellikler birer rastlantı olmayıp, kullanılan malzeme ile az da olsa değişkenlik gösteren, ancak Ustanın ud yapım tekniğindeki değişmez kalitesi, ve bu kalitede standartlaşmasının neticesidir. Pratikte bu kalitenin tezahürü Göktepe udlarının udun sesini duyan icracıların tını estetiğinden etkilenmesi ve daha önce duymuş ise Göktepe udu olduğunu, udu görmeden söyleyebilmesi şeklinde yaşanmaktadır.

Katılımcı 3: Ender Göktepe udlarının kendine has tınıları ile çok özel buluyorum. İcra tekniklerinin de oldukça rahat uygulanabileceği udlar ürettiğini düşünüyorum.

5.14. GÖKTEPE UDLARINDA; POZİSYONEL ÇALIŞ GEREKTİREN İCRALAR İÇİN KLAVYE KULLANIMINI VE KLAVYEDE MEVCUT OLAN TÜM SESLERİ VEREBİLMESİ KONUSUNDA GÖRÜŞLERİNİZİ PAYLAŞABİLİR MİSİNİZ?

Katılımcı 1: Öncelikle iyi ud veya enstrümanın en önemli özelliği, her yerinden eşit volüm, rezonans ve tonun elde edilebilmesidir. İster açık ister kapalı sesler olsun en önemli özellik budur. Tabi mükemmel sazlar için bahsediyorum. Zaten açık, kapalı seslerin farklılığı, tel değişimlerindeki ton, rezonans farkı, volüm farkı udun daha doğrusu bütün çalgıların iyi- kötü değerlendirmesindeki en önemli faktörlerin başında gelir. Ender Bey'in udlarında bu dengeler çok çok iyidir.

Katılımcı 2: Ud sazına özgü ve anlatımcı (tasviri) eserlerde pozisyonlu çalış tekniği önem kazanmaktadır. Tanrıkörur ve Targan'ın ilk örneklerini verdiği ud sazına özgü yazılmış bestelerin çalınması ancak 15'inci pozisyona kadar inilebilen, melodik cümleleri gerektiğinde açık tellere bölmek zorunda kalmadan çalabileceğiniz, melodik ve armonik ifadeleri kullanarak bir solo saz olarak da kullanabileceğiniz, bir taraftan telleri klavyeye yakın ve baskıların kolay olduğu bununla birlikte kapalı baskılar ve ileri pozisyonlarda akustik estetiğini kaybetmeyen udlar ile mümkündür.

Katılımcı 3: Ender Göktepe udlarının anatomisindeki oranların çok doğru olması sebebiyle her formda müziği klavye üzerinde akıcı bir şekilde icra edebiliyorum.

5.15. SİZCE ENDER GÖKTEPE UDLARINI DİĞERLERİNDEN AYIRAN ÖZELLİKLER VE SİZE SAĞLADIĞI AVANTAJLAR NELERDİR?

Katılımcı 1: Yukarıda saydığım özellikler zaten bu soruya gereken cevabı verir. Avantaj kısmı da çok basit, açıklayayım; Ender Bey'in udlarını daha kolay, daha iyi ve daha rahat çalarsınız dolayısı ile en azından enstrüman düzeyinde sizi daha iyi icracı yapar.

Katılımcı 2: Pozisyonlu çalış, her bir mızrap vuruşunda daha fazla uzayan sesler, rahat ve yumuşak bir klavye, klavyenin her tel ve pozisyonunda müzikal sesler, sesin uzaması, kendine has tınısı benim avantaj olarak gördüğüm özelliklerdir.

Katılımcı 3: Kullanılan malzeme kalitesi ve bu malzemenin üzerinde özenle yapılan işçilik, Ender Göktepe'yi diğer lutiyelerden ayırmaktadır.

5.16. GÖKTEPE UDLARINI, SOLO VE TOPLU İCRA ALANINDA AYRI AYRI DEĞERLENDİREBİLİR MİSİNİZ?

Katılımcı 1: Toplu icrada udda, volüm ve ton ön plana çıkar. Bu konuda da Ender Bey'in udları en üst seviyededir. Ancak solo udu, yani solist ud farklıdır. Son derece güvenilir, rahat çalınımlı, güzel tonlu, yüksek volüm ve rezonanslı olmalıdır. Akort kaybetmemeli, ki bu konuda tel de çok önemlidir, ancak burgular çok iyi alıştırmış olmalıdır. Bana göre, ud sesi dinleyicileri etkilemelidir, yapısı da görsel olarak cezbedici olmalıdır. İcracının sazını sevmesi ve onunla anlaşması ayrıca çok önemlidir.

Katılımcı 2: Göktepe udları, hem solo ud icrasında hem de solist refakatinde yapılan müziğe ses karakteri ile artı değer katmaktadır. Bunun bir sebebi de; tellerin klavyeye olan alışılmadık yakınlığıdır. Bu yakınlık seslerin uzamasına ve tınının güzelleşmesine neden olmakla birlikte gürlük sağlayabilmek için telleri kendi ekseninde döndürerek enerji vektörünün kapak yönünde de kuvvetli olmasını sağlayacak özenli ve özel bir mızrap tekniği gerektirir. Ancak çoğu klasik eserin ud ile icrasında yeterli olan bir ve ikinci pozisyonunu destekleyen udlarda gürlük almak kolaydır ve telin ikinci pozisyondan sonraki yüksekliği sorun teşkil etmediğinden klasik eserlerin toplu icrasında kullanılmaları sorun teşkil etmez.

Katılımcı 3: Her iki alanda da başarılı bulmaktayım fakat kendimi daha iyi ifade ettiğim icralar solo performanslarda gerçekleşmektedir.

5.17. SİZCE UD İCRASINA YENİ BAŞLAYANLARIN, GÖKTEPE UDLARI İLE YOLA ÇIKMASININ AYRICALIKLARI NELER OLACAKTIR?

Katılımcı 1: Çok basit, en iyi sazları Ender Bey yapar, dolayısı ile yeni başlayanlar sazın eksik, yanlışlık, düzensizlikleri ile uğraşacaklarına sadece kendilerini geliştirmekle uğraşır ve daha hızlı yol kat ederler. Yani, “Ud mu kötü ya da ben mi çalamıyorum?” sorusundan kurtulmuş olurlar. Sesleri, tonları çok daha iyi olduğundan daha mutlu ve uzun çalışırlar, çalışırken bile zevk alırlar.

Yapımcılar için bana göre daha önemli olan bir şeyden bahsedeyim. Her ustanın “iyi” diyebileceğimiz udları olabilir, hatta pek azının da “çok iyi” udları olabilir. Bu oran, yani ustaların yaptığı her yüz ud için oranlama yapacak olursak, bazı lutiyelerde %20 bazılarında %40 olabilir. Ender Bey’de bu oran %80 - 85 civarındır. Ben yaklaşık 40 seneden beri kendime, talebelerime, çevremdekilere abartmadan söylemeye çalışayım, yüzden çok daha fazla ud yaptırdım. Bu oranı o yüzden rahatlıkla verebilirim. Geri kalan

%10 - 15 ise zaten hiçbir ustanın azaltabileceği bir rakam değildir. Zira o kadar çok etken var ki, artık oralarda kesinlik olamaz. Çok uzun bir konu burada girmek istemiyorum. Demek istediğim eğer Ender Bey'e ud yaptıracak olursanız hemen hemen %85 çok iyi olur, başka hiçbir usta da bu rakamlara ulaşamaz, en azından ben görmedim. Benim babam TRT İstanbul Radyosu ud sanatçısıydı, elimizden en az 60 - 70 tane Manol ud geçti. (sadece en iyi usta olarak bilinen Manol udlardan bahsediyorum, diğer yapımcıların olanlar hariç) Hatta iki senelik bir zaman diliminde, evde 17 adet Manol ud vardı. Günümüze göre orta seviye veya çok azı iyi udlardı. Belki kendi zamanları için çok iyi udlar olarak değerlendirilebilir ama ben, bugüne kadar hem işçilik, hem ton, hem volüm hem de çalma konforu bakımından Ender Bey'in udlarından daha iyi udlar görmedim. Allah kendisine uzun ve sağlıklı yaşlar nasib etsin. Bu arada günümüzde Barış Karatekeli de Ender Bey'in yolundan giden en yetenekli ve iyi ustaların başında gelen lutiyelelerden biridir. Ama bayrak hala Ender Bey'dedir.

Katılımcı 2: Bence, uda yeni başlayanlara doğrudan Göktepe udlarını önermek doğru değildir. Zira maliyetli ve alınmak istendiğinde ustanın yıllar sonrasına sipariş aldığı udlardır. Alıcılar, profesyonel olarak ud çalacaklar ise bir Göktepe udu sahibi olmayı mutlaka hedeflemeliler. Bu arada, ülkemizde çok değerli başka yapımcılardan kaliteli ud almaları mümkündür. Bunu yaparken telleri klavyeye yakın, burguları akort yapılırken atmayan, ud tınılı, doğru matematik ile üretilmiş doğal ağaçtan udları tercih etmeliler. Bir diğer tavsiye ise; uddan anlayan birisi ile ud seçmeleridir. İkinci el udlar da doğru bir seçimle tercih edilebilir. Kaliteli bir udun ikinci eli, kendisinden de makbuldür. Zira ağaç oturmuş, tını nihai haline yakın bir hal almıştır. Genellikle bu iki seneden önce olmaz diyebiliriz. Ucuz ve kalitesiz bir ud ile uda başlamak hatadır. Yeni ud öğrenenlerin bir de çalınması zor olan estetik zevki geliştirecek özelliğe de sahip olmayan bir udu tercih etmeleri büyük hatadır.

İyi bir udun özelliklerini saymak gerekirse;

1. Teknesi 23 dilimden az olmamalı,
2. Tiz nevada yani sapın gövde ile birleştiği yerde tel ile sap arasındaki mesafe 3mm. den fazla olmamalı
3. Göğüs üzerinde sesin sağırlaşmasına neden olan, klavye üzerinde ise baskı kalitesini düşürecek süsler tercih edilmemeli
4. Burgular burgulukta rahat dönmeli zira iyi bir icra iyi bir akort ile mümkündür.

5. Ud kendine uygun, sağlam, dış etkenlerden koruyacak iyi bir kılıfla birlikte satın alınmalıdır.

6. Sadece boş tellere vurulduğu zaman değil bütün baskılarda volümlü ve net ses kalitesi olan udlar seçilmelidir.

Sonuç olarak Göktepe udları kaliteli bir udun bütün özelliklerine ve fazlasına sahiptir.

Katılımcı 3: Ender Göktepe udlarında ses kalitesi yüksek olduğu için icracının hızlı ilerleyebilmesi ve kendi gelişim çizgisini izleyebilmesi mümkün olacaktır.



SONUÇ VE ÖNERİLER

Birinci alt problem olan “Ud yapım sürecinizdeki aşamalar nelerdir? Bu aşamalardan hangilerini kritik olarak değerlendiriyorsunuz?” sorusuna ait bulgular sonucunda elde edilen verilere göre; Ender Göktepe ud yapımına başlamadan önce iki önemli kriteri gözetmektedir. Yapım aşamasındaki ilk önemli kriterin, udun sağlamlığı ve uzun vadede kullanılabilmesi için ağacın özellikleri konusunda yaptığı araştırmalar olduğu anlaşılmaktadır. İkinci kriter ise, iyi bir ses elde etmek için yaptığı özel çalışmalardır. Bu temel araştırmalar sonrasında çalgı yapımı için seçilen ağaçlardaki en önemli husus; çatlak olmayan ağaçların seçilmesi gerektiği yönündedir. Aksi halde deformeler olacağını vurgulamaktadır. Birinci alt problemde, ud yapım aşamasındaki tüm detaylar araştırmanın bulgular kısmında aktarılmaktadır ancak udun her elemanı için önem taşıyan ortak bazı hassasiyetlerin sonuç bölümünde sıralanmasına gerek görülmektedir. Verilen bilgiler ışığında; burguluk kısmında kullanılan ağacın tekne yapımında kullanılan malzeme ile aynı olduğu, burguluk şekli sebebiyle kalemtraş ve rayba ile ileri gitmesinin önlenmesi, burgu yapımında kullanılan ağaçların seçiminde sertlik arandığı için abanoz, ceviz, pelesenk ve poduk gibi ağaçların kullanıldığı sonucuna varılmaktadır. Üst eşik malzemesinde bazı lutiyeler abanoz tercih etse de Ender Göktepe, abanoz ağacının daha kolay yıpranacağını ve tellerin kaymasını zorlaştıracığını düşündüğü için kemik tercih edip detaylı işlemlerden geçirerek uzun vadede kullanılmasını sağlamaktadır. Göktepe’nin tercihe ve ihtiyaca göre kısa ya da uzun klavye üzerinde özel çalışmaları olduğu bilinmektedir. Bu aşamada birçok lutiye klavyeyi iki parça halinde yaparken, Ender Göktepe ilk başta bunu denemiş olsa da tek parça halinde yapmayı tercih etmektedir. Ayrıca klavye yapımında kullandığı ağacın günümüzde zor bulunan Afrika abanozu olduğunu belirtmiştir. Bu ağacı tercih etmesinin sebebi ise gözeneğinin az ve renginin tamamen siyah olmasıdır. Klavye yapımında kullanılan malzemenin, en sert ağaçlardan elde edilmesi gerektiğini önemle vurgulamaktadır. Tekne kısmında ise, dilim adedinin sesi etkileyen bir unsur olmadığı, aynı zamanda da yirmi bir, yirmi üç, yirmi beş yaprak kullanımının ideal olduğu düşünülmektedir. Teknede kullanılan malzeme akçaağaç olarak tercih edilmektedir. Göktepe, ses oluşumunda etkili olan kapak kısmı için en iyi tınıyı yakalamak adına çeşitli çalışmalar yapmıştır. Deneme yanılma yoluyla istediği performansı ladin ve sedir ağaçlarını kullanarak bulsa da daha çok ladin ağacı tercih ettiği sonucuna varılmaktadır.

İkinci alt problem olan “Ud yapımında kullandığınız teknikler nelerdir ve bu tekniklerin udlarınıza ne tür özellikler kazandırdığını düşünüyorsunuz?” sorusuna ait bulgular sonucunda elde edilen verilere göre; kesim aletleri üzerinde durulduğu, bu aletlerin işlemleri hızlandırdığı, ağaç kesimleri için bu aletlerin oldukça kullanışlı olduğu, elemanların tek tip ve aynı ölçüde olması için yardımcı aparatların önem taşıdığı sonucuna varılmaktadır.

Üçüncü alt problem olan “Ud yapımında ses kalitesini etkileyen malzemeler nelerdir ve iyi bir ses kalitesi yakalamak için nasıl bir yaklaşım benimsiyorsunuz?” sorusuna ait bulgular sonucunda elde edilen verilere göre; Ender Göktepe, ilk kriterin ağaç kuruluğu olduğuna, daha sonra %90 kapağın, %10 teknenin ses oluşumunda büyük oranda etkili olduğu için bu bölümlerde yoğunlaşılması gerektiğine dikkat çekmektedir. Yaptığı çalışmalar sonucunda, ses kalitesinde süreklilik olması için kapakta seçilen ağaç türüne göre (sedir ya da ladin) belirlediği balkon sistemlerini uygulamaktadır. Buradaki en önemli detayın, ağaç liflerinde nizam olması ve budak olmaması gerektiği sonucuna varılmaktadır.

Dördüncü alt problem olan “Mızraplık ve burguluk yapımınızda etkili olan faktörler nelerdir ve ses dengesini korumak için üretiminizde neleri dikkate alıyorsunuz?” sorusuna ait bulgular sonucunda elde edilen verilere göre; ses tablası üzerine yerleşecek tüm malzemelerin sesi etkilediği, mızraplığın ince ve küçük olması gerektiği, burguluğun ise sapa çok iyi yerleşmesi ve simetrik olması gerektiği sonucuna varılmaktadır.

Beşinci alt problem olan “Yapım süreçleri ve kullanılan malzemeler aynı olmasına rağmen birbirinden farklı tını ve karaktere sahip udlar olabilmektedir. Bu durumu nasıl açıklarsınız?” sorusuna ait bulgular sonucunda elde edilen verilere göre; Ender Göktepe, çalgılar arasındaki ses farklılıklarının büyük oranda usta ile daha sonra ağaç kesimiyle ilgili olduğunu düşünmektedir. Aynı zamanda belirlenen oranlar, mesafeler, yükseklikler, tercih edilen ağaç türü ve sertlik dereceleri bu konuda farklılık yaratan etkenler olarak görülmektedir. Ender Göktepe, kendi yapımı olan udların birbirine çok yakın sesler olduğunu fakat aralarında tını farkı oluşması durumunu ise, cinsleri aynı olan ağaçların dahi birbirinden farklı olmasıyla ilişkilendirmektedir. Kendisi, bu konuda bir öneri niteliğinde; lutiyelemin bir sistem oluşturmasını ve bu sistemi kullanmada istikrarlı olmalarının fayda sağlayacağını belirtmektedir.

Altıncı alt problem olan “Ud yapımında geleneksel yöntemler dışında sıra dışı bir yaklaşımınız oldu mu? Konuyla ilgili deneyimlerinizi paylaşabilir misiniz?” sorusuna ait

bulgular sonucunda elde edilen verilere göre; Ender Göktepe'nin, cam klavye üzerine çalışmalar yaptığı, cam özellikleri ve kesme aşamaları için ise cam ustalarını gözlemlediği anlaşılmaktadır. Daha önce belirttiği üzere klavyeyi tek parça halinde yapması da bu deneyimler arasında yer almaktadır. Ayrıca sese olan tesiri azaltmak için mızraplıksız udlar ve az ya da orta motifli kafesler kullandığı sunucuna varılmaktadır.

Yedinci alt problem olan “Bir udun yapım süreci genellikle ne kadar zaman alıyor ve bu süreci sekteye uğratan faktörler nelerdir?” sorusuna ait bulgular sonucunda elde edilen verilere göre; ud yapım sürecinde usta, yardımcı, hava şartları, icracıların talepleri doğrultusunda değişebilen malzemeler ve cila konusundaki tercihlerin bu süreci etkileyen faktörler olduğu sonucuna varılmaktadır.

Sekizinci alt problem olan “İracılara udlarınızdan tam performans alabilmeleri için vereceğiniz tavsiyeler nelerdir?” sorusuna ait bulgular sonucunda elde edilen verilere göre; Ender Göktepe, icracıların udlarına darbe konusunda hassasiyet göstermelerini, güneş ve nemden koruma sağlamalarını, genel itibarıyla aynı derecede muhafaza etmeleri gerektiğini, ekseriyetle korumalı kılıfları kullanmalarını birer öneri niteliğinde ilettiği anlaşılmaktadır.

Dokuzuncu alt problem olan “Bir lutiye'nin birden fazla çalgı yapabilme durumunu nasıl değerlendiriyorsunuz?” sorusuna ait bulgular sonucunda elde edilen verilere göre; lutiye'nin birden fazla çalgı yapımı denemelerinde bir sakınca olmadığı fakat tek bir alanda uzmanlaşmalarının daha yararlı olduğu düşüncesinde olduğu sonucuna varılmaktadır.

Onuncu alt problem olan “Sizin yapımınız olmayan bir udun renovasyon ve restorasyon sürecinde nasıl bir yol izliyorsunuz ve hangi unsurların korunmasına öncelik veriyorsunuz?” sorusuna ait bulgular sonucunda elde edilen verilere göre, bu gibi durumlarda her udun, yapımcısına götürülmesi gerektiği, bunun mümkün olmadığı noktada ise Ender Göktepe'nin, salt özelliklerini kaybetmeyecek şekilde üzerinde özenle çalıştığı sonucuna varılmaktadır.

On birinci alt problem olan “Ud yapımcılığına usta çıracı ilişkisi ile ya da bazı üniversitelerin Çalgı Yapım ve Onarım bölümlerinden mezun olup başlayan meslektaşlarınız bulunmaktadır. Bu ikisi arasında bir ayrım gözetiyor musunuz? Ayrıca bu alanda kariyer yapmak isteyenlere; gelişmeleri ve özgün tarzlarını oluşturmaları konusunda önerileriniz nelerdir?” sorusuna ait bulgular sonucunda elde edilen verilere

göre, Ender Göktepe'nin; iki durumda da geleneği koruyarak günümüze uyarlamanın önemli olduğu, usta çırak ilişkisinin de bir okul olduğu, iyi bir ses yakalayana dek çalışmaların devam etmesi gerektiği, her zaman daha iyi bir seviyeye gelmeyi hedeflenmesi gerektiği, teoride öğrenilen bilgilerin el becerisine aktarılması gerektiği düşüncesinde olduğu sonucuna varılmaktadır.

Araştırmada, Ender Göktepe ile yapılan görüşme sonrasında Göktepe udunu kullanan icracılar ile görüşmeye devam edilmiştir. Katılımcı 3 ile yapılan görüşmeler, araştırmaya İngilizce-Türkçe çeviri yapılarak aktarılmıştır.

On ikinci alt problem olan “Ender Göktepe udun kullanmadan önce onun tasarımı ve yapımı hakkında bir fikriniz var mıydı? Sizi bu udları kullanmaya sevk eden etkenler neler oldu?” sorusuna ait bulgular sonucunda elde edilen verilere göre; birinci katılımcı, öncelikle Cinuçen Tanrıkorur vesilesiyle Sabri Göktepe uduyla tanışmıştır. Göktepe udlarındaki çalım konforu, işçilikteki kalite düzeyi ve seslerdeki netlik seviyesi katılımcıyı bu udları kullanmaya sevk etmiştir. İkinci katılımcı, Göktepe udlarının kalitesi ve gelenekçi tavrından etkilenerek Ender Göktepe udu kullanmaya başlamıştır. Üçüncü katılımcının ise, kendi araştırmalarıyla önce Sabri Göktepe hakkında bilgiler edinip daha sonra Ender Göktepe ile 2016 yılında iletişime geçmeye karar verdiği anlaşılmaktadır.

On üçüncü alt problem olan “Göktepe'nin udlarındaki tını, rezonans ve çalınabilirlik gibi teknik özellikler hakkında neler düşünüyorsunuz?” sorusuna ait bulgular sonucunda elde edilen verilere göre; birinci katılımcı, Ender Göktepe'nin kullandığı malzemeleri geliştirmesiyle tonun oldukça üst seviyeye taşındığını belirtmektedir. Buna dayanarak; çalınabilirlik ve doğru ses elde etme konusunda bu malzemelerin etkili olduğunu aktarmaktadır. İkinci katılımcı, Ender Göktepe udlarında; klasik bir ud tınısı olduğunu, ses dengesinin tutarlı olduğunu ve metalikk olmayan sesler elde edildiğini aktarmaktadır. Üçüncü katılımcı, diğer katılımcılar gibi tınının kulağa güzel geldiğini ve çalınabilirlik konusundaki rahatlığını vurgulamaktadır.

On dördüncü alt problem olan “Göktepe udlarında; pozisyonel çalış gerektiren icralar için klavye kullanımı ve klavyede mevcut olan tüm sesleri verebilmesi konusunda görüşlerinizi paylaşabilir misiniz?” sorusuna ait bulgular sonucunda elde edilen verilere göre; birinci katılımcı, Ender Göktepe udlarında ses dengesinin çok iyi olduğunu ifade etmektedir. İkinci katılımcı, bu gibi icralar için tellerin klavyeye yakınlığı ve baskıların kolay oluşuyla, kapalı ya da ileri pozisyonları estetiği kaybetmeden icra edebilmenin Göktepe udlarında sağlanabildiğini aktarmaktadır. Üçüncü katılımcı, Göktepe'nin titiz

alışmasının ses konusuna kesinlikle yansıdığını düşünmektedir. Bu sayede, net ve temiz çıkan seslerin, icra edeceği eserlerde kendisine kolaylık sağladığını ifade etmektedir.

On beşinci alt problem olan “Sizce Ender Göktepe udlarını diğerlerinden ayıran özellikler ve size sağladığı avantajlar nelerdir?” sorusuna ait bulgular sonucunda elde edilen verilere göre; birinci katılımcı, ayırt edici özelliklere diğer yanıtlarında değindiğini belirtmekle birlikte Ender Göktepe udlarının, daha rahat ve kolay icra edilebilmesi sebebiyle icracının gelişimine olumlu yönde etkisi olduğunu belirtmektedir. İkinci katılımcı, pozisyonlu çalışı, ses uzunluğunu, klavye kullanılabilirliğini ve kendine özgü bir tınısı olmasını avantaj olarak görmektedir. Üçüncü katılımcı, Ender Göktepe’nin yapımında kullandığı malzeme, işçilik ve mesleğine verdiği değerin yansıması olarak üretilen udun kendisine avantaj sağladığını ifade etmektedir.

On altıncı alt problem olan “Göktepe udlarını, solo ve toplu icra alanında ayrı ayrı değerlendirebilir misiniz?” sorusuna ait bulgular sonucunda elde edilen verilere göre; birinci katılımcı, Ender Göktepe udlarının, toplu icrada ses yüksekliği ve ton özellikleriyle ön plana çıkmayı başardığını aktarmaktadır. İkinci katılımcı, Ender Göktepe udlarının, hem solo hem solist refakatinde yapılan icralarda ses karakteri ile ön planda olduğunu ifade etmektedir. Üçüncü katılımcı, Ender Göktepe udlarını her iki alanda da başarılı bulmakla birlikte kendisini solo performansta daha iyi ifade ettiğini belirtmektedir.

On yedinci alt problem olan “Sizce ud icrasına yeni başlayanların, Göktepe udları ile yola çıkmasının ayrıcalıkları neler olacaktır?” sorusuna ait bulgular sonucunda elde edilen verilere göre; birinci katılımcı, ud icrasına yeni başlayanların, Ender Göktepe udlarında herhangi bir eksiklikle meşgul olmalarına gerek kalmayacağı için uzun saatler çalışmaktan zevk alacakları düşüncesindedir. İkinci katılımcı ise, öğrencilerin maddi imkanlarını ve siparişlerin yoğunluğunu gözeterek ilk aşamada Göktepe udlarını önermenin doğru olmayacağını düşünmektedir. Profesyonel icracıların ise; Ender Göktepe udlarındaki birçok avantajı gözeterek Göktepe üretimi olan bir udu edinmeyi hedeflemelerini önermektedir. Üçüncü katılımcı ise, öğrencilerin Ender Göktepe udları gibi yüksek kalitede bir ud tercih etmelerinin, öğrenmelerinde ve icradaki ifade güçlerinde kolaylık sağlayacağını düşünmektedir.

Bu araştırma için Ender Göktepe ile yapılan görüşmenin genel hatları incelendiğinde; Ender Göktepe’nin ud yapım geleneğini esnek yaklaşımları ile koruduğu, seri üretiminde kendi sistemini uyguladığı, yapımının her aşamasında ustalığın ve

titizliğin devreye girdiği, udun bütününü oluşturan elemanların her biri için yüksek kalitede malzeme kullandığı, bu malzemelerle ses kalitesi ve dayanıklılık konusundaki ivmeyi artırdığı, süsleme rötuşları ile estetiğe ayrıca önem verdiği, icra performansını etkileyecek tüm kriterleri dikkate aldığı, mesleği öğrenmesi itibarıyla öneri ve isteklere karşı tutumunda pozitif yaklaşımlı oluşu, üretiminde her bir uddan alınan verimin tutarlılığı gibi birçok unsur ile profesyonel icracılar tarafından kabul gördüğü, yapım çalışmalarının yurt içi ve yurt dışında yüksek oranda ilgi gördüğü sonucuna varılmaktadır.

Bu araştırma, Ender Göktepe ekolünün, icracı performanslarına etkilerini ve katkılarını anlamak amacıyla, Ender Göktepe yapımı ud kullanan farklı üç icracıya yöneltilen soru analizlerini içermektedir. İracılar ile yapılan görüşmeler genel hatları ile incelendiğinde; Ender Göktepe'nin udlarındaki özen ve kalitenin üstün nitelikte olduğu, bu udlarda çalınabilirlik konforunun performansı olumlu yönde etkilediği, ses karakterinin dolgun ve dengeli olduğu, udun kendi içindeki genel dengesinin beğeni topladığı, malzeme seçimindeki kalitenin dayanıklılığı artırdığı, akort standartlarının yüksek olması sebebiyle solo ve toplu icralarda güvenilirlik hissi oluştururken eğitim düzeyinde icracılar için bunun bir avantaj olduğu, lutiye topluluğunda Ender Bey'in öncü bir rolde değerlendirildiği sonucuna varılmaktadır.

Göktepe'nin aktif çalıştığı bu dönemde, kendisinin ustalığı ve bilgilerini aktaracağı herhangi bir yardımcısı bulunmamaktadır. Araştırmadan elde edilen veriler doğrultusunda; ud yapımında Göktepe ekolünün olası bitişinin önüne geçilmesi adına, yetişen lutiyelerin bu ekolde sürekliliği sağlamak için çalışmalar yapması faydalı olacaktır. Ayrıca, Ender Göktepe'nin atölye çalışmalarına dair ayrıntılı bilgiler içeren belgesel ve yayınlar üzerine çalışmaların artırılması, Göktepe mirasının ilgili nesillere aktarılması ve bu alanda adım atılması açısından önem taşımaktadır.

KAYNAKÇA

- Adıgüzel, A. ve Sinjar, E. (2016). Geçmişten Günümüze Mûsikîşinâs Zîryab'ın Endülüs Kültür Hayatına ve Avrupa'ya Etkileri. *Yakın Doğu Üniversitesi İslam Tetkikleri Merkezi Dergisi*, 2(1), 71-96.
- Arslan, F. (2017). *Safiyüddîn-i Urmevî ve Şerefiyye Risâlesi*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.
- Aytan, S. (2014). *Ud-1*, Eskişehir: T.C. Anadolu Üniversitesi Yayını.
- Bardakçı, M. (1986). *Marâgalı Abdülkadir*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Behar, C. (2020). *XVI. Yüzyıl İstanbulu'nda Osmanlı/Türk Musiki Geleneğinin Oluşumu*. İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.
- Can, M. Cihat (1995). Tarih içinde Ud I. *Milli Folklor Dergisi*, 4(26), 8-16.
- Çetinkaya, Y. (1991). *İhvân-ı Safâ'da Mûsikî Düşüncesi*. (Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Erkoçoğlu, F. ve Arslan, F. (2009). Endülüs'ün Sanat Güneşi "Zîryab" (ö.238/852). *İstem Dergisi*, (14), 261-281.
- Güler, M. U. (2022). *Türk Kültüründe Udun Tarihi Kaynakları ve Tanzimattan Sonra Gelişen Ud Yapım Geleneği (19-20. Yüzyıl)*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). Ege Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İzmir.
- Güray, C. (2012). *Bin Yılın Mirası Makamı Var Eden Döngü: Edvar Geleneği*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- İşıktaş, B. (2016). Kuramdan İcraya Müziğin İntikal Aracı: Ud'un Dünü ve Bugünü. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 9(44), 673-682.
- İşıktaş, B. (2018). Dünyada ve Türkiye'de Organoloji Çalışmaları: Çalgıların Sınıflandırılması, İşlevi ve Anlamı. *Umad Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi*, (12), 1-24.
- İşıktekiner, H. (2022). *Fârâbi'nin Kitâb Musika'l Kebir Eserinin Müzik Sanatına Giriş Bölümünün Çeviri-Yazımı ve İncelenmesi*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Hitit Üniversitesi Lisans Üstü Eğitim Enstitüsü, Çorum.
- Koç, F. (2017). *Abdülaziz B. Abdülkâdir Merâgî ve Nekâvetü'l-Edvâr'ı*, Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayıncılık.
- Merâgî, A. (2018). *Merâgî'nin Son Müzik Eseri Zevâid-i Fevâid-i Aşere* (1. Baskı). (Çev: R. Uslu). Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı.
- Özgen, N. (2001). *20. Yüzyıl'da Klâsik Türk Müziği, Enstrümanları ve İcracıları Hakkında Genel Bir Değerlendirme*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). İstanbul Teknik Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk musikisi Ansiklopesi I*, İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sâmi, Ş. (1985). *Sâdeleştirilmiş ve Genişletilmiş Kâmus-ı Türkî*, İstanbul: Karakuşak Basın ve Yayın.
- Sezikli, U. (2000). *Kırşehirli Nizâmeddin İbn Yûsuf'un Risâle-i Mûsikî Adlı Eseri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Sînâ, İ. (2013). *Mûsikî* (2. Baskı). (Çev: A.H. Turabi). İstanbul: Litera Yayıncılık.
- Tanrıkörur, C. (2016). *Osmanlı Dönemi Türk Musikîsi*, (4. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkörur, C. (2018). *Müzik Kültür Dil*, (4. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tanrıkörur, C. (2019). *Sâz ü Söz Arasında*, (4. Baskı). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Tartut, E. (2015). *Geçmişten Günümüze Musikîşinas Ali B. Nâfi' (Zîryab)'nin Endülüs Kültür Hayatına ve Avrupa'ya Etkileri*. (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Eskişehir Osmangazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir.

- Tekin, H. (1999). *Ladikli Mehmet Çelebi ve er-Risâletü'l-Fethiyye'si*. (Doktora Tezi). Niğde Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Niğde.
- Tetik Işık, S. (2015). Türkiye’de Organoloji Çalışmaları. *Mukaddime Dergisi*, 6(1), 197-220.
- Tıraşçı, M. (2013). *Kitâbü Keşfü'l Hümmûm ve'l-Kürab fî Şerhi Âleti't-Tarab İsimli Anonim Mûsikî Eseri (Edisyon Kritik ve İnceleme)*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Torun, M. (2000). *Mutlu Torun Ud Metodu*. İstanbul: Çağlar Yayınları.
- Turabi, A. H. (1996). *El-Kindî'nin Mûsikî Risâleleri*. (Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Turabi, A.H. (2005) İlk Koro Kurucusu ve Şefi İbrâhim el-Mevsılî (ö. 804). *Ç. Ü. İlahiyat Fakültesi Dergisi*, 5(1), 177-193.
- Turabi, A.H. (2002). *İbn Sînâ'nın Kitâbü'ş Şifâsı'nda Mûsikî*. (Doktora Tezi). Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul.
- Uslu, R. (2015). *Merâgî'den Sultan II. Murad'a Müziğin Maksatları Makasıdu'l-Elhân*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.
- Uslu, R. (2018). *Merâgî'nin Son Müzik Eseri: Zevâid-i Fevâid-i Aşere*. Ankara: Atatürk Kültür Merkezi Başkanlığı Yayını.
- Üçok, K. (1940). Farabînin Udu ve Eski ve Yeni Ud Hakkında Bazı Mütalealar. *Türk Tıp Tarihi Arkivi*. 5(18), 55-58.

EKLER

Ek 1: Etik Kurul Onayı

Evrak Tarih ve Sayısı: 17.01.2024-242260

T.C. AFYON KOCATEPE ÜNİVERSİTESİ SOSYAL VE BEŞERİ BİLİMLERİ BİLİMSEL ARAŞTIRMA VE YAYIN ETİĞİ KURULU KARARLARI	
TOPLANTI SAYISI:01	KARAR TARİHİ: 17.01.2024
KARAR 2024/7	
Üniversitemiz Devlet Konservatuarı öğretim elemanı Prof. Dr. Çağhan ADAR tarafından yürütülen (Diğer Araştırmacılar: Nazlıcan TAŞIR), "Lutiye Ender Göktepe'nin Ud Yapımı Hakkında Bir İnceleme" başlıklı yüksek lisans tezi kapsamında kullanılacak veri toplama araçlarının, etik açıdan sakıncalı olmadığına, katılanların oy birliği ile karar verildi.	
ASLI GİBİDİR	
Prof. Dr. Mustafa GÜLER Sosyal ve Beşeri Bilimleri Bilimsel Araştırma ve Yayın Etiği Kurul Başkanı	

Bu belge, güvenli elektronik imza ile imzalanmıştır.
Evrak Doğrulaması <https://turkiye.gov.tr/ebd?eK=5381&eD=BSML3L9TZ5&eS=242260> adresinden yapılabilir.

Ek 2: Görüşme Soruları

Ender Göktepe'ye Hazırlanan Sorular

1. Ud yapım sürecinizdeki aşamalar nelerdir? Bu aşamalardan hangilerini kritik olarak değerlendiriyorsunuz?
2. Ud yapımında kullandığınız teknikler nelerdir ve bu tekniklerin udlarınıza ne tür özellikler kazandırdığını düşünüyorsunuz?
3. Ud yapımında ses kalitesini etkileyen malzemeler nelerdir ve iyi bir ses kalitesi yakalamak için nasıl bir yaklaşım benimsiyorsunuz?
4. Mızraplık ve burguluk yapımınızda etkili olan faktörler nelerdir ve ses dengesini korumak için üretiminizde neleri dikkate alıyorsunuz?
5. Yapım süreçleri ve kullanılan malzemeler aynı olmasına rağmen birbirinden farklı ton ve karaktere sahip udlar olabilmektedir. Bu durumu nasıl açıklarsınız?
6. Ud yapımında geleneksel yöntemler dışında sıra dışı bir yaklaşımınız oldu mu? Konuyla ilgili deneyimlerinizi paylaşabilir misiniz?
7. Bir udun yapım süreci genellikle ne kadar zaman alıyor ve bu süreyi sekteye uğratan faktörler nelerdir?
8. İcracılara udlarınızdan tam performans alabilmeleri için vereceğiniz tavsiyeler nelerdir?
9. Bir lutiyenin birden fazla enstrüman yapabilme durumunu nasıl değerlendiriyorsunuz?
10. Sizin yapımınız olmayan bir udun renovasyon ve restorasyon sürecinde nasıl bir yol izliyorsunuz ve hangi unsurların korunmasına öncelik veriyorsunuz?
11. Ud yapımcılığına usta çırak ilişkisi ile ya da bazı üniversitelerin Çalgı Yapım ve Onarım bölümlerinden mezun olup başlayan meslektaşlarınız bulunmaktadır. Bu ikisi arasında bir ayrım gözetiyor musunuz? Ayrıca bu alanda kariyer yapmak isteyenlere, gelişmeleri ve özgün tarzlarını oluşturmaları konusunda önerileriniz nelerdir?

İcracılara Hazırlanan Sorular

12. Ender Göktepe udunu kullanmadan önce onun tasarımı ve yapımı hakkında bir fikriniz var mıydı? Sizi bu udları kullanmaya sevk eden etkenler neler oldu?

13. Göktepe'nin udlarındaki ton, rezonans ve çalınabilirlik gibi teknik özellikler hakkında neler düşünüyorsunuz?

14. Göktepe udlarında; pozisyonel çalış gerektiren icralar için klavye kullanımını ve klavyede mevcut olan tüm sesleri verebilmesi konusunda görüşlerinizi paylaşabilir misiniz?

15. Sizce Ender Göktepe udlarını diğerlerinden ayıran özellikler ve size sağladığı avantajlar nelerdir?

16. Göktepe udlarını, solo ve toplu icra alanında ayrı ayrı değerlendirebilir misiniz?

17. Sizce Ud icrasına yeni başlayanların, Göktepe udları ile yola çıkmasının ayrıcalıkları neler olacaktır?