



**TÜRK MÜZİK TARİHİ İÇERİSİNDE
KUDÜMÜN ROLÜ VE TÜRKİYE'DE
GÜNCEL İCRA DURUMU İNCELEMESİ**

Yüksek Lisans Tezi

Selin KARANCI

Eskişehir 2022

**TÜRK MÜZİK TARİHİ İÇERİSİNDE KUDÜMÜN ROLÜ VE TÜRKİYE’DE
GÜNCEL İCRA DURUMU İNCELEMESİ**

Selin KARANCI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Müzik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN

İkinci Danışman: Doç. Esra BERKMAN

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2022

ÖZET

TÜRK MÜZİK TARİHİ İÇERİSİNDE KUDÜMÜN ROLÜ VE TÜRKİYE’DE GÜNCEL İCRA DURUMU İNCELEMESİ

Selin KARANCI

Müzik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Enstitüsü, Haziran 2022

Danışman: Prof. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN

(İkinci Danışman: Doç. Esra BERKMAN)

Türkiye’de kudüm, günümüzde kentsel klasik Türk makam müziği ve dinî müziğin tekke müziği dalının, en büyük formu olarak bilinen Mevlevi Ayini formu icrasında yaygın olarak kullanılmaktadır. Çalgı sınıflandırmasına göre kudüm, derili vurmali çalgılar (membranophone) sınıfının alt kategorilerinden biri olan, kazan davul (kettledrum) ailesinin bir üyesidir. Türk kültür tarihi incelendiğinde, en erken tarihli örnek olarak, Abbasiler dönemine (750-1258) denk gelen Türk metinleri olan Dede Korkut hikayelerinden itibaren günümüz Türkiye'sine dek izi sürülebilmektedir. Yapısal özellikleri bakımından, kudümle ortak özelliklere sahip olduğu bilinen çalgılara Hindistan, Acem ülkeleri, Azerbaycan, Arap coğrafyası gibi yakın ve uzak coğrafyalarda rastlanır.

Araştırmanın amacı, tarihten günümüze kudümün ve kudüm icrasının gelişimi ile ilgili detaylı bilgi veren bir kaynak oluşturmaktır. Bu bağlamda, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğüne ve TRT’ye bağlı dinî ve din-dışı klasik makam müziği icra topluluklarında kudümzen/ritim sanatçısı kadrosunda görev alan, altı icracı/sanatçıya yarı yapılandırılmış 26 adet sorunun yöneltmesi yoluyla görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Buna ek olarak, nitel yöntemin bir ayağı olarak betimsel yöntem dahilinde, geçmişten günümüze kudümün Türk medeniyetlerinde geçirdiği değişim dönüşümü irdelemek adına, kaynak tarama ve derleme yoluyla pek çok bilgi ortaya konulmuştur. Görüşmeler aracılığı ile elde edilen bulgular ışığında, kudümün geleneksel çalma biçiminin değişmediği ve günümüz Mevlevi ayinlerinin idareci pozisyonundaki çalgısı olduğu, araştırmanın ulaşılan temel sonuçları arasında ortaya çıkmıştır.

Anahtar Sözcükler: Kudüm, Usul, Mevlevi Müziği, Klasik Türk Müziği, Vurmali çalgılar

ABSTRACT

THE ROLE OF KUDUM IN THE HISTORY OF TURKISH MUSIC AND IN TURKEY CURRENT EXECUTIVE STATUS REVIEW

Selin KARANCI

Department of Music

Anadolu University, Graduate School of Fine Arts, June 2022

Supervisor: Prof. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN

(Co-Supervisor: Assoc. Esra BERKMAN)

The kudüm is widely used in Turkey today in the performance of the Mevlevi Liturgy form, which is known as the major form of the tekke (religious) music branch of urban classical Turkish makam (mode) music and religious music. According to the instrument classification, the kudüm is a member of the kettledrum family, which is one of the subcategories of the class of leather coated percussion instruments (membranophone). When the history of Turkish culture is examined, it can be traced from the Dede Korkut stories, which are Turkish texts that coincide with the Abbasid period (750-1258), as the earliest example to today's Turkey. The kudüm instrument that are known to have common structural characteristics are found in close and distant geographies such as India, Iran, Azerbaijan and Arab countries.

The discussion in this study is containing to determine the current performing styles of the kudüm in the context of the views and approaches of kudüm performers who work in religious and non-religious classical Turkish makam music ensembles, which are related to General Directorate of Fine Arts affiliated to the Ministry of Culture and Tourism of the Republic of Turkey and TRT. Interviews were conducted with six performers/artists working as state artists in these institutions, by asking 26 semi-structured questions to understand the current performance practices of the kudüm. In addition, a lot of information has been revealed through literature review and compilation within the scope of the descriptive method as a pillar of the qualitative method by examining the transformation and change that the kudüm instrument has undergone throughout Turkish civilizations from the past to the present. In the light of the findings obtained through the interviews, it has emerged among the main results of the research that the traditional playing style of the kudum has not changed and that it is the instrument of today's Mevlevi rites in the conducting position.

Keywords: Kudüm, Rhytm, Music of the Mevlevi Rite, Classical Turkish Makam Music, Percussion instruments.

TEŞEKKÜR

Araştırma çalışmamı gerçekleştirdiğim sürecin en başından sonuna kadar, engin bilgi ve tecrübesiyle sürece ışık tutan, sabır ve anlayışını esirgemeyen tez danışmanım Prof. Lilian Maria Tonella TÜZÜN'e; her zaman sorularımı içtenlikle yanıtlayan, yol gösteren ve konunun gelişmesine önemli katkılar sağlayan ikinci tez danışmanım Doç. Esra BERKMAN'a; lisans ve yüksek lisans eğitimlerim süresince, mesleki alanda edindiğim bilgi ve vizyonu sağlamamda önemli bir payı ve emeği bulunan, aynı zamanda tez çalışmama değerli fikirler sunan hocam Prof. M. Özgü BULUT'a; bilgi ve önerilerini ihtiyacım olduğu her an benimle paylaşan, yardımını esirgemeyen Öğr. Gör. Elif ERKLİ ÖZBEK'e sonsuz teşekkür ve saygılarımı sunarım.

Araştırmanın son bölümü kapsamında, vakit ayırarak mesleki alanda sahip oldukları tecrübe ve birikimlerini kudüm enstrümanının yeni kuşaklara tanıtılması adına paylaşan T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı ve TRT'nin değerli ritim sanatçıları; Mehmet ÖZTORUN, Ümit ATALAY, Ferruh YARKIN, Serdar BİŞİREN, Halil Uğur KUTLU ve Ahmet TAÇOĞLU'na; kıymetli bilgilerinden istifade ettiğim ney sanatçısı Cevdet YILDIZ'a; geleneksel kudümün yapım ve özellikleri hakkında gerekli olan tüm bilgileri aktaran ve bu konudaki kaynaklara ulaşmamı sağlayan çalgı yapım ustası Süha SAĞBAŞ'a sonsuz teşekkür ve saygılarımı sunarım.

Hayatımın her anında maddi manevi yanımda olan ve bu süreçte de her türlü destekleriyle bana güç veren sevgili annem Hamiyet YILMAZKAYA ve sevgili babam Necati YILMAZKAYA'ya; her koşulda olduğu gibi araştırma çalışmamı gerçekleştirdiğim bu zorlu ve yoğun süreçte de desteğini eksik etmeyen sevgili eşim Yakup KARANCI'ya sonsuz teşekkür ve sevgilerimle.

Selin KARANCI

02/06/2022

Tarih: 28/06/2022

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “bilimsel intihal tespit programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçlara razı olduğumu bildiririm.

Selin KARANCI

İÇİNDEKİLER

	<u>Sayfa</u>
BAŞLIK SAYFASI	i
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	ii
ÖZET	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR	v
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
TABLolar DİZİNİ	ix
ŞEKİLLER DİZİNİ	x
GÖRSELLER DİZİNİ	xi
SİMGELER VE KISALTMALAR DİZİNİ	xii
1. GİRİŞ	1
1.1. Sorun	1
1.1.2. Alt sorun	1
1.2. Amaç	2
1.3. Önem	2
1.4. Varsayımlar	3
1.5. Sınırlılıklar	4
2. ALANYAZIN	4
3. YÖNTEM	6
3.1. Araştırmanın Modeli	6
3.2. Evren ve Örneklem	6
3.3. Uzman Grubu	7
3.4. Araştırmacının Rolü	7
3.5. Veri Toplama Tekniği	7
3.6. Veri Analizi	8
4. TÜRK MÜZİK TARİHİ İÇERİSİNDE KUDÜMÜN ROLÜ	10

4.1. Kudümün Tarihsel Gelişimi	10
4.2. Çalgı Sınıflandırmalarına Göre Kudüm	27
4.2.1. Kudümün farklı coğrafyalardaki benzerleri	29
4.3. Geleneksel Kudümün Yapısal Özellikleri	34
4.3.1. Bakır gövde	34
4.3.2. Deri	35
4.3.3. Zahme	35
4.3.4. Simit	36
4.3.5. Akort düzeneği	37
4.3.6. Akort	38
4.4. Kudümde Usullerin Kullanımı ve Usul Notasyonu	40
4.5. İcra Topluluklarında Kudümün Yeri.....	44
4.5.1. Türk dinî müziğinde kullanılan çalgılar	44
4.5.1.1. <i>Mevlevî müziği ve kudüm</i>	45
4.5.1.1.2. <i>Mevlevî ayinlerinde kullanılan usuller</i>	50
4.5.1.2. <i>Diğer tarikat topluluklarında kudüm</i>	55
4.5.2. Din-dışı müzikte kudüm	58
5. TÜRKİYE’DE KUDÜMÜN GÜNCEL İCRA DURUMUNA YÖNELİK	
BULGU VE YORUMLAR	62
5.1. Kudümzen Mehmet Öztörün ile Yapılan Görüşmeye İlişkin Bulgular .	64
5.2. Kudümzen Ferruh Yarkın ile Yapılan Görüşmeye İlişkin Bulgular	72
5.3. Kudümzen Ümit Atalay ile Yapılan Görüşmeye İlişkin Bulgular	78
5.4. Kudümzen Serdar Bişiren ile Yapılan Görüşmeye İlişkin Bulgular	84
5.5. Kudümzen Halil Uğur Kutlu ile Yapılan Görüşmeye İlişkin Bulgular ..	88
5.6. Kudümzen Ahmet Taçoğlu ile Yapılan Görüşmeye İlişkin Bulgular	94
5.7. Kudümzenler ile Yapılan Görüşme Bulgularına İlişkin Yorumlar	100
6. SONUÇ	108
KAYNAKÇA	110
EKLER	
ÖZGEÇMİŞ	

TABLÖLAR DİZİNİ

Sayfa

Tablo 5.1. Kudümün icra edildiği profesyonel koro ve topluluklar	63
---	----



ŞEKİLLER DİZİNİ

	<u>Sayfa</u>
Şekil 4.1. Sofyan usulü (ana kalıp)	42
Şekil 4.2. Sofyan usulünün kudümle velveleli vuruluşu	42
Şekil 4.3. Türk Aksağı (ana kalıp)	42
Şekil 4.4. Türk Aksağı usulünün kudümle velveleli vuruluşu	42
Şekil 4.5. Yürük Semaî usulü (ana kalıp)	43
Şekil 4.6. Yürük Semaî usulünün kudümle velveleli vuruluşu	43
Şekil 4.7. Devr-i Hindi usulü (ana kalıp)	43
Şekil 4.8. Devr-i Hindi usulünün kudümle velveleli vuruluşu	43
Şekil 4.9. Bayatî Âyini usul geçkilerinin kudüm velveleleri ile gösterimi	54

GÖRSELLER DİZİNİ

Sayfa

Görsel 4.1. 1650 yılı Mehterlerinde nakkarezen (sağda) ve zilzen, bele bağlanan nakkare	25
Görsel 4.2. S. Schweigger (1680), Osmanlı müzisyenleri, boyuna asılan nakkare örneği	25
Görsel 4.3. Bağdaş kurma pozisyonunda yerde çalınan kudüm, Ralamb'ın Kıyafetnamesi'nde kudümzen (1657)	26
Görsel 4.4. Sol kolda çalınan Mehter çifte nakkaresi	26
Görsel 4.5. Qosanagara (Azerbaycan halk çalgısı)	33
Görsel 4.6. Diplipito (Gürcistan halk çalgısı)	33
Görsel 4.7. Bakır gövde	34
Görsel 4.8. Zahme	36
Görsel 4.9. Simit	36
Görsel 4.10. Kudümün sehpa üzerinde görünümü	37
Görsel 4.11. Deri gerdirme iplerinin çember ve gövde etrafına sarımı	38
Görsel 4.12. XIX. yüzyıla ait Rufai kudümü	57
Görsel 4.13. XIX. yüzyıla ait Mevlevi kudümü	57
Görsel 4.14. III. Ahmed'in oğullarının sünnet şenliklerini tasvir eden bir minyatür. Ön sırada yerde oturan nakkarezenler	61
Görsel 4.15. At üzerinde nakkarezenler	61

KISALTMALAR DİZİNİ

TRT : Türkiye Radyo ve Televizyon Kurumu

g.m.a : Görüşme metninden alıntı



1. GİRİŞ

Kudüm, derili kazan davul sınıflandırmasına göre değerlendirilen tarihi ve geleneksel bir vurmali çalgıdır. Gelişimsel ve dönemsel tarihine ilişkin izleri, Orta Asya Türk uygarlıklarından günümüz Türkiye'si'ne dek sürülebilmektedir. En erken yazılı Türk metinlerinden olan *Dede Korkut* hikayeleri ile 17. yüzyıla ait olan *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*'nde adından sıkça bahsedilir. Buna ek olarak kudüm çalgısı özelinde yapılan araştırma sürecinde, aynı tür çalgının hem askeri ve halk müziği türlerinde hem de kent ve dini müzik türlerinde nakkare, çift nara, dümbelek gibi farklı isimlendirmelerle anılması, konunun başlıklarını belirleme sürecinde etken bir faktör olmuştur. Bu çalgının önemi, en yaygın kullanıldığı meca olan -dini müzik türünün Miraciye'den sonraki en geniş formu- Mevlevi Ayini formunun seslendirilmesinde, idareci pozisyonunda olmasından kaynaklıdır.

Bu araştırmada kudümün güncel icra durumu, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü ile TRT'ye bağlı dinî ve din-dışı klasik makam müziği icra topluluklarında görev alan kudüm icracılarının görüş ve yaklaşımları bağlamında ele alınmıştır.

1.1. Sorun

1. Kudümün Türk müzik tarihi içerisindeki rolü nedir?
2. Türkiye'de kudüm icrasının güncel durumu nasıldır?

1.1.2. Alt Sorun

1. Türkiye'de kudümün, icra edildiği topluluklardaki güncel durumu nedir?
2. 21. yüzyılda bir kudümzenin sahip olduğu ve sahip olması gereken özellikler nelerdir?
3. Kudüm, Geleneksel Türk Müziği eserlerinin hangi formlarında sıklıkla kullanılır?
4. Günümüzde Mevlevi Ayinleri geleneği bünyesinde kudümün güncel icra durumu ve konumu nedir?
5. Kudümün icra edildiği devlete bağlı topluluklarda görev alan kudümzenlerden üst düzeyde bir icra performansı beklenir mi?
6. Kudüm icrasında uygulanan güncel teknikler nelerdir?

7. Kudümün geleneksel yapısı ve yapımında kullanılan malzemeler, teknolojik gelişmelerle birlikte değişime uğramış mıdır?

8. Türk müziği ve Tasavvuf müziği topluluklarında, kudüm dışında başka hangi vurmali çalgılar yer almaktadır?

9. Günümüzdeki profesyonel kudümzenlere, geleneksel icra geleneğini geleceğe aktarma ve gelecek kuşaklara iletme misyonu yüklenmekte midir?

1.3. Amaç

Türk kudüm kültürü ile ilgili tarihsel, geleneksel güncel detayları ve tarih sürecinde meydana gelen değişim ve dönüşümleri ortaya koymak; tarihten günümüze kudümün ve kudüm icrasının gelişimi ile ilgili detaylı bilgi veren bir kaynak oluşturmaktır.

1.4. Önem

Yapılan literatür incelemesi sonucunda, kudümün tarihsel rolü ve güncel icra durumunu ele alan benzer bir çalışmaya rastlanmamış olması sebebi ile özgün ve anlamlı bir araştırma olduğu düşünülmektedir. Konuya ilişkin herhangi bir tez kaynağının literatürde mevcut olmaması hususunda fark edilen yetersizlik, söz konusu alanın araştırılmasına yönelik ihtiyaç ve gerekliliği ortaya çıkarmıştır.

Uzman kişilerin görüş ve yaklaşımlarının ortaya konulması ve değerlendirilmesi ile Türk müzik tarihi içerisinde kadim bir geçmişe sahip olan kudümün, tarihi ve güncel icra durumuna dair bir çalışmanın literatüre kazandırılması sayesinde, benzer araştırmalara kaynaklık edeceği düşüncesi ile önem arz etmektedir.

1.5. Varsayımlar

1. Araştırmada görüş ve bilgisine başvurulacak kudüm sanatçılarının, alanlarında uzman kişiler oldukları ve kendilerine yöneltilen sorulara tarafsız ve doğru yanıtlar verdikleri;

2. Araştırma modeli, veri toplama ve analiz yöntemlerinin, araştırma içeriğine uygun olduğu;

3. Günümüzde kudüm adı ile bilinen çalgının kökeninin, nakkare çalgısına dayandığı ve Mevlevi ayin icralarında kudüm ismi ile kullanıldığı ve ayrıca kentsel

makam müziği türünde de yer bulduğu bilgilerine ek olarak, halk müziği içerisindeki kullanımında ‘çifte nara’ adı ile anıldığı varsayılmıştır.

1.6. Sınırlılıklar

Bu araştırma;

1. Ülkemizde Kültür Bakanlığı’na bağlı Ankara, İstanbul, Konya ve İzmir illerinde bulunan, Klasik Türk Müziği ve Tasavvuf Müziği gibi profesyonel topluluklarda görev alan ve alanlarında uzman olan kudümzenlerin görüşleri ve verdikleri bilgiler ile;
2. Araştırma kapsamında belirlenen problemlere yönelik sorular ile;
3. Araştırmacının ulaşabildiği yazılı ve görsel veri kaynakları ile sınırlıdır.

2. ALANYAZIN

Bu araştırma kapsamında, beş temel başlık çerçevesinde literatür tarama çalışması yapılmıştır. Konu dağılımlarına göre ilk olarak, Türk müzik tarihi sürecinde kudüm çalgısının değişimi ve dönüşümü derlenerek, tarihi performans pratikleri içerisinde kudüm çalgısının yeri ve görünümünü anlatan yazılı ve görsel eserler, çalışmanın temel kaynaklarını oluşturmuştur. İkinci olarak, kudümün çalgı sınıflandırması literatüründeki yeri ile benzer formdaki çalgıların yayılım ve etkileşim durumları; üçüncü olarak geleneksel kudümün yapı özellikleri, dördüncü olarak kudümde usullerin kullanımına ilişkin bilgilerin devamında son olarak, dinî ve din dışı icra topluluklarındaki yeri ve konumuna ilişkin bilgiler; kitap, makale ve tez kaynaklarından derlenmiştir.

Yapılan literatür taraması neticesinde, Türk kültür tarihinin değerli mirasları olarak bilinen, *Evliya Çelebi Seyahatnamesi*, *Babürname*, *Cihannüma* ve *Dede Korkut* gibi eserlerde kudüme ve bu sazın askeri müzik ile halk müziğinde anılan ismi olan nakkare sazına ilişkin anlatımlarında, Türk müzik kültürü tarihindeki konumu ve kullanım alanlarına yönelik tarihi anekdotlara rastlanmıştır. Yazılı kaynakların haricinde, kudüm figürünün görüldüğü *Surname-i Vehbi* ve *Şehinşahname* gibi çeşitli dönemlere ait minyatür tasvirleri, kudümün gelişimsel ve dönemsel tarihini ortaya koymaktadır. *Turkish Instruments of Music in the Seventeenth Century: As Described in the Siyāhat nāma of Ewliyā Chelebī* (Farmer, 1937) adlı eserde, Rauf Yekta ve Evliya Çelebi'nin kudüm özelinde, Türk çalgılarının kökenine ait bilgiler karşılaştırmalı olarak ele alındığı bilgilere yer verilmiştir. *Türk Kültür Tarihine Giriş* (Ögel, 1987) adlı kitap serisinin, *Türklerde Devlet ve Ordu Mehteri* isimli 8. cildinde, kudümün Türk askeri müzik toplulukları içerisinde kullanımı, 'nakkareler' başlığı altında ayrıntılı olarak incelenmiştir. *Folk Musical Instruments of Turkey* (Picken, 1975) adlı çalışma, Hornbostel-Sachs çalgı sınıflandırmasının tüm alt bölümlerini içeren bütünlükte yüzlerce Türk çalgısını betimlemekte ve Kütahya yöresine ait bir nakkarenin yapısal olarak ele alındığı bilgileri içermektedir. *Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki* (Aksoy, 2003) isimli kaynak, Avrupalı gezginlerin Türk çalgıları hakkındaki gözleme dayalı anlatımları dahilinde, kudümün Osmanlı dönemi musiki topluluklarındaki kullanımına ilişkin bilgilere yer verilmiştir. Türk müzikologlardan Mahmut Ragıp Gazimihal'in 1975 tarihli çalışması olan *Türk Vurmalı (Depkili) Çalgıları* ile Haydar Sanal'ın 1964 tarihli *Mehter Musikisi, Bestekâr Mehterler-Mehter Havaları* başlıklı kitaplarının, kudümün askeri müzikteki diğer ismi olan nakkare adı ile Osmanlı Mehter

Takımı içerisindeki kullanımını ve işlevini ortaya koyan temel bilgileri içerdiği tespit edilmiştir. *XV. Yüzyıldan XVIII. Yüzyıla kadar Osmanlı Minyatürlerinde Müzik ile İlgili Sahnelerin Kurgu Düzeni* (Altınölçek, 1999) adlı doktora tezi, Osmanlı Döneminde kullanılan çalgılar hakkında verilen kısa notlarla birlikte, bu çalgıların söz konusu dönemler arasında rastlandığı minyatür örneklerini ve minyatürlerdeki görünümünü incelemektedir.

Çeşitli coğrafyalar üzerinde kudümle benzer özelliklere sahip olduğu bilinen birçok çalgının, vurmali çalgılar sınıflandırmasının alt kategorilerinden biri olan *kettledrum* (kazan davul) -diğer adı ile *naqqare*- başlığı altında incelendiği bilinir. *Percussion Instruments and Their History* (Blades, 1992) ve *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Blades, 1980a-1980b) isimli kaynaklar, *kettledrum* ve *naqqare* kategorilerinin genel tanımlarını ve tarihi süreçlerine ilişkin ayrıntılı bilgileri içermektedir.

Geleneksel kudümün yapısal özelliklerini ortaya koyan ve Türk Müziği usullerinin kudüm velvelleri ile icrasını ele alan temel kaynaklardan biri Hurşit Ungay'ın *Türk Musikisinde Usuller ve Kudüm* (Ungay, 1981) adlı çalışmasıdır. Bunun yanı sıra usuller ve kudüm velvelleri konusuna ilişkin bilgilere, *Türk Musikisi Nazariyatı ve Usulleri-Kudüm Velvelleri* (Özkan, 2007) ve *Türk Müziğinde Usuller* (Yarkın, 2017) başlıklı kitaplarda rastlanmıştır.

Ulaşılan ve incelenen birincil kaynakların haricinde, kudümün tarihi bir çalgı olması ve bu bağlamda tarihsel süreç içerisinde birçok sosyolojik ve kültürel unsurlar ile bağlantılı olması sebebiyle, ikincil kaynak verilerinden de yararlanılmıştır. Ulaşılan tüm literatürün incelenmesi sonucunda, kudüm çalgısına ilişkin tarihi bir perspektif ile alana ilişkin bilgilerin derlendiği ve yapısal özellikleri ile yayılım durumlarının ortaya konulduğu ve bu bağlamda ise çalgının bir bütün olarak ele alındığı bir literatür çalışmasının olmadığı saptanmıştır. Aynı zamanda çalgının 21. yüzyıl Türkiye'sinde topluluklara ve formlara göre kullanım durumuna, kudümzenlerin güncel icra teknik ve yaklaşımlarına dair güncel verilere ilişkin herhangi bir çalışmaya rastlanmamıştır.

3. YÖNTEM

Bu bölümde, araştırmada izlenen bilimsel yöntem ve model, evren ve örneklem, uzman grubu, veri toplama tekniği ile araştırma verilerinin çözümlenmesinde kullanılan veri analiz yöntemleri ele alınmıştır.

3.1. Araştırmanın Modeli

Nitel araştırma genel olarak, olguları bağlı oldukları doğal çevre içerisinde gerçekçi ve bütüncül bir bakış açısıyla araştırmayı ön plana alan bir yaklaşım türüdür. Bu süreçlerin sonucunda ise elde edilen bulguların çözümlenmesi için kaynak analizi ile alan araştırması tekniklerinden görüşme ve gözlem gibi çeşitli veri toplama tekniklerinin uygulandığı sistematik bir süreci kapsamaktadır (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s. 39). Nitel araştırmaların esası, nicel araştırmaların dayandığı pozitif bilimlerin aksine, eleştirel post modern felsefenin temellerine dayanmakta ve buna göre bireylerin bilgi düzeyi, sürekli devinim halinde ve değişkenlik göstermektedir. Bu nedenle nitel araştırmalarda elde edilen bulguların geçici olması nedeni ile olgular arasında değişmezlik ve evrensellik söz konusu değildir (Sönmez ve Alacapınar, 2018, s.73).

Bu araştırmada, var olan bilgilerin üzerine yenilerini katmak, geçmiş bilgisi ile güncel bilgiler arasında köprü oluşturmak hedefi ile nitel araştırma yöntemlerinden biri olan betimsel araştırma modeli kullanılmıştır. Betimsel araştırmalar, birey ya da gruplara ait tercih, düşünce, davranış veya yaklaşımlarına bağlı tipik özelliklerin, araştırmacı tarafından olabildiğince tam olarak tanımlanmaya ve özetlenmeye çalışıldığı araştırmalardır. (Büyüköztürk vd., 2021, s. 25). Bu doğrultuda, araştırma kapsamında ilk olarak, kaynak taraması ile literatür içerisindeki eksikler tespit edilmiş; konu başlıkları belirlenerek kavramsal çerçeve kurulmuştur. İkinci kademedede, tespit edilen eksikliklere yönelik olarak, alan araştırmalarının görüşme tekniğinden faydalanarak hazırlanan 26 adet soru içeren yarı yapılandırılmış soru seti, sınırlılıkları verilen kudüm icracılarına sorulmuştur. Görüşme kişilerinin cevapları derlenerek bulgular oluşturulmuştur. Bulguların yorumlanması aracılığıyla kudüm çalgısının güncel icra durumuna ilişkin değerlendirme yapılmıştır.

3.2. Evren ve Örneklem

Bu araştırmanın evrenini, kudümün Türkiye’deki güncel icra durumuna ilişkin veriler oluşturmaktadır. “Evren tüm bireyleri kapsayan geniş ve büyük bir gruptur. Buna

karşılık örneklem, evren içinden alınan ve evreni temsil yeterliği olan görece küçük bir kesittir” (Doğanay vd., 2012, s. 111). Bu bağlamda evrenin geneli üzerinde araştırma yapmanın zorluğu göz önüne alındığında, evren hakkındaki verilerin elde edilmesi örneklem ile sağlanabilmektedir. Araştırmanın örneklemine, evreni betimleme gücüne sahip olduğu öngörülen ve bu doğrultuda araştırma kapsamına göre belirlenmiş kriterleri karşılayan devlete bağlı Türk müziği topluluklarında görev yapan profesyonel kudüm icracıları oluşturmaktadır.

3.3. Uzman Grubu

Bu çalışmanın uzman grubu;

1. Günümüzde Ankara, İstanbul, Konya ve İzmir Geleneksel Türk Müziği Toplulukları ve Tasavvuf Müziği Toplulukları bünyesinde ulusal ve uluslararası konser etkinliklerinde kudüm icracılığı yapmakta olan ve bu doğrultuda kudümün güncel icra yaklaşımlarına hâkim olan;

2. Günümüzde Mevlevi Ayini ritüelinde kudüm icra etme deneyimine sahip olup, geleneksel üslup ve tavra hâkim profesyonel kudümzenler arasından oluşturulmuştur.

3.4. Araştırmacının Rolü

Nitel araştırmalarda araştırmacı, alana ilişkin verileri belirli yöntemlerle toplayarak konuya hâkim olan ve gerektiğinde araştırmaya katılan kişilerle doğrudan temasa geçerek topladığı tüm verileri çalışmanın analizine yansıtarak araştırma sürecine empatik bir yaklaşımla dahil olan katılımcı rolündedir. Bu yönleri ile, olay ve olgulara dahil olması sonucunda araştırmanın doğal bir parçası olmakla birlikte, diğer bir anlamda veri toplama aracı işlevi görmek ve süreci bizzat deneyimlemektedir (Yıldırım ve Şimşek, 2005, s. 43). “Araştırma, katılımcılarla, nesneyle birlikte oluşturulup A’dan Z’ye kadar birlikte etkileşerek düzenlenir. Araştırmacı, nesneye göre davranamayan, olguların akışına karışan, onları yeniden oluşturan sübjektif biridir” (Sönmez ve Alacapınar, 2018, s. 74).

3.5. Veri Toplama Tekniği

Araştırmanın verilerine literatür taraması ve yarı yapılandırılmış görüşme (semi-structured interview) tekniği ile ulaşılmıştır. Araştırmanın çalışma grubunda yer alan

görüşme kişileri ile gerçekleştirilmiş olan görüşmelerde ek sorularla birlikte, toplamda 26 adet açık uçlu soru (open-ended question) sorulmuştur.

Görüşme, araştırmanın amaçlarına uygun olarak bilgi toplamaya çalışan araştırmacıyla görüşülen kişi arasında belirlenen konu dahilinde insanların öykülerini, görüşlerini, soru sorma ve yanıtlamaya dayalı etkileşimli bir iletişim sürecidir. Görüşmenin temel amacı, katılımcıların deneyimlerini ve bu deneyimleri nasıl anlamlandırdıklarını açıklamaya çalışmaktır. Bu nedenle odaklanılan nokta, öteki insanların öyküleri, izlenimleri, duygu ve düşünceleridir (Doğanay vd., 2012, s. 142).

Yapılan bireysel görüşmeler öncesinde, araştırmacı tarafından çalışmaya katılması planlanan kudüm icracılarına, kişisel telefon veya yazışma adresleri üzerinden ulaşılmıştır. İletişim kurulan kişiler arasından, çalışmaya katılmayı kabul eden gönüllü kişilerden, görüşme randevusu talebinde bulunulmuştur. Çevrimiçi bir platform aracılığı ile uzaktan gerçekleştirilen görüşmeler, toplanan verilerin belgelenmesi ve aynı zamanda bu verilerin metin aktarımına kaynaklık etmesi amacı doğrultusunda, kişilerden izin alınması sureti ile sesli ve görüntülü olarak kayıt altına alınmıştır. En son aşama olarak, görüşmede elde edilen sözlü yanıtların metne aktarılmasının akabinde, düzenlenen metinlerin görüşme kişilerine gönderilmesi, gerekli kontrol ve onayların alınması sonucunda görüşme süreci sonlandırılmıştır.

3.6. Veri Analizi

Bu araştırmanın veri çözümleme sürecinde, nitel veri analiz çeşitlerinden biri olan betimsel-yorumlayıcı analiz tekniğinden yararlanılmıştır. Elde edilen veriler, uzman görüşlerinin uzlaştığı, karşıt düştüğü veya farklılaştığı yönlerin dikkate alınması ile bütüncül bir yaklaşımla değerlendirilmiştir.

Veri analizi, araştırmanın hedefleri doğrultusunda toplanan verilerin ana hatlarının saptanarak ayırt edilmesi ile ulaşılan verilerin gruplandırılması ya da birbirleriyle ilişkilendirilmesi ve bu parçaların ait olduğu bütüne ulaşılmasına ilişkin kavramların incelenmesi aşamalarını takip eder (Karasar, 2016, s. 256). Yöneltilen sorular karşısında görüşme kişilerinin verdikleri yanıtlar, kişilerin anlatımı, yaklaşımı, davranışları, konuyu ele alış biçimleri ekseninde araştırılan olgu veya durumu betimlemektedir. Betimsel-yorumlayıcı analizde veriler, araştırmacının yorumuyla beraber belirli bir akışa indirgenerek sunulur. Burada araştırmacının temel işlevi, ortaya konulan bulguların

gerçekliğini betimleyerek konuya ilişkin ortak anlam yükünü oluşturmaktadır (Sönmez ve Alacapınar, 2018, s. 273).



4. TÜRK MÜZİK TARİHİ İÇERİSİNDE KUDÜMÜN ROLÜ

4.1. Kudümün Tarihsel Gelişimi

Türk müzik tarihi, Türklerin ilk anavatanı olarak bilinen Altay dağları-Orta Asya bölgesinden günümüze kadar yaklaşık altı bin yıllık köklü bir tarihi kapsamaktadır. Bu coğrafyadaki varlıklarının ilk zamanlarından günümüze dek; edebiyat, mimari, dil ve resim gibi birçok kültür alanıyla meşgul oldukları gibi, müzik alanında da çeşitli kültür-sanat ürünleri ortaya koydukları bilinmektedir.

Orta Asya’da göçebe yaşam biçimiyle yaşayan Altay Türkleri, İslamiyet’i kabulünden önce Şamanizm inancını benimsemiş ve yaşayış biçimlerini bu inanç sistemi çerçevesinde şekillendirmişlerdir. Tarihin en ilkel çalgılarından biri olan davulun, Türk kültür hayatındaki ilk belirgin izlerinin, Şamanizm döneminde ortaya çıktığı öngörülmektedir. Bu inanişâ göre *Kam* adı verilen din adamları; ayine başlamadan önce, söyledikleri ilahilere Kam Davulu adı verilen bir davul ile tempo tutmak suretiyle, bir taraftan ateşin etrafında dönerek ve raks ederek ibadetlerini gerçekleştirmişlerdir. Müzik, şiir ve raks eşliğinde gerçekleştirdikleri bu ritüellerde; Kam davulu ile çıkardıkları sesler ile kötü ruhları kovarken, bu sayede oluşabilecek felaketlerden kendilerini koruduklarına inanmışlardır. Şaman ritüellerinde kullanılan Kam davulunun Moğolca adının *tüingür* olduğu ve kökeninin herhangi bir dile ait olmadığı, onomatope (yansıtma) olarak tüngürdetmek-tüngürdatmak anlamında ortaya çıkmış olabileceği ifade edilir (Gazimihal, 1975, s. 13). Bunun yanı sıra, davulun deri yüzeyindeki simgesel anlatımlara bakıldığında bu enstrümana önemli anlamlar yükledikleri anlaşılmaktadır. Davulun dış yüzeyindeki resimler, Şaman inancında kütleleşmiş olan çeşitli simgeleri tasvir etmekte ve Şaman inancında kutsallık atfedilen birçok kavramı temsil etmesi sebebiyle Türk gelenek ve öğretilerinden önemli izler taşımaktadır (Vural, 2015, s. 82).

Türk müziğinde davulun gelişimi ve kültür hayatındaki yeri, tarihsel bir sınıflandırmayla incelendiğinde, Türk gelenek ve kültürünün oluşumuna yüzyıllar boyu kaynaklık eden bir diğer dönem Orta Asya’da ilk kurulan Türk Devleti Asya Hun dönemidir. Hun kültürü incelendiğinde, dönemin çeşitli kültür alanları hakkında geçmişten birçok bilgi vermesinin yanı sıra, organoloji alanında da araştırmacılara zengin bilgiler sunan bir dönem olduğu görülmektedir. Bu dönem öncesinde Türk kültüründe davul, ilkel Şaman ritüellerinde bir tür trans (zikir) aracı olurken, Türklerin devlet olma

bilincine ulaşmasıyla birlikte Türk askeri müziğinin de ayrılmaz bir parçası haline geldiği bilinmektedir. Davulun, Türk kültürü içerisinde kullanım alanlarının yaygınlaşmasıyla ve aynı zamanda toplumsal duyguların ifadelendirilmesine eşlik eden kültürel derinlikli bir çalgı olmasıyla birlikte, zaman içerisinde benzer formda birçok türünün ortaya çıktığı söylenebilir.

Tuğ takımı geleneği, Türklerin Orta Asya'dan Anadolu'ya göç etmesi itibariyle - Anadolu Selçuklu Dönemi dahil olmak üzere- Osmanlı Devleti Döneminde kurulan Mehter Takımı'nın ve bu takım aracılığıyla 19. yüzyıla kadar devam eden Türk askeri müzik geleneğinin temelini oluşturmuştur. Çalışmanın asıl konusu olan kudüm çalgısının, Orta Asya Türk kültüründe görülen kös ve nakkare çalgılarıyla oldukça benzer niteliklere sahip olduğu düşünüldüğünde, geçmişinin de kösün Orta Asya coğrafyasında ilk kullanıldığı zamana kadar uzandığı varsayılabilir. Hun İmparatorluğu döneminde davul ve boru gibi çalgıların kullanıldığı tuğ takımları, İslamiyet öncesi ve sonrası Türk devletlerinde *tablhane*, *nakkarehane*, *nevbethane* gibi isimler almış ve Osmanlı Devleti Fatih Sultan Mehmet döneminde ise kös ve nakkare gibi çeşitli davulların kullanıldığı askeri takımlar *Mehterhane* adıyla anılmıştır.

Tuğ, askeri birliklerin önünde onlara yön gösteren mızrak biçimli kutlu bir alamet olmasının yanı sıra askeri ve siyasi gücü simgelediği gibi aynı zamanda bayrak ve kös anlamlarını da içermektedir (Çoruhlu, 2012, s. 330). 11. yüzyıl Karahanlı Devleti döneminde yaşamış olan Türk bilgini Kaşgarlı Mahmud'un *Divan-ü Lügat-it-Türk* adlı eserinde, *Xan Tuğ urdı* (han nöbet davulu vurdu) cümlesinde bu olgu açıkça ifade edilmektedir (Atalay, 1985, s. 127).

Nöbet kelimesinden gelen *Nebet geleneği*, hakanın saray ya da otağının önünde duran ve *Hakan-i kös* veya *Kus-i Şahi* olarak anılan hakanlık köslerinin, belirli vakitlerde askeri mızıka takımı tarafından çalınması anlamını taşımaktadır. Türk kültürü içerisinde nebet geleneği, Hun ve Göktürk devletleri döneminden itibaren başlayıp, Osmanlı Devleti dönemine kadar süren, devletin bağımsızlık ve hakimiyet alameti anlamlarının simgelendiği, yüzyıllar boyu devam etmiş köklü bir askeri gelenek anlayışıdır (Özaydın, 2007, s. 40). M.Ö. 119 yılında Hunlular ve Çinliler arasında gerçekleşen savaşta, Hun komutanının esir düşmesiyle birlikte, hakanlık davulunun düşman güçleri tarafından ele geçirilip yağmalanması, elim bir yenilgiyi sembolize etmiştir (Ögel, 1987, s. 101). Savaşan taraflardan birinin üstünlük elde etmesi sonucu yenilgiye uğrayan tarafın tuğ, *tabl* ve alemini ele geçirmesi, yüzyıllar boyunca süren bir savaş geleneği haline gelmiştir.

Savaş sonucunda galip gelen tarafın, düşman cephesinden ele geçirdikleri nakkare, tabl ve kös gibi çalgıları, savaş kayıtlarının tutulduğu fetihname ve beşaretnamelere övünç vesilesi olarak kaydedilmiştir (Sanal, 1964, s. 64). Türk edebiyat tarihinin önemli miraslarından biri olan *Kutadgu Bilig*'de, hükümdarın Ay-Toldı'ya verdiği yetki belgesi manasını taşıyan mühür, unvan, zırh, tuğ gibi eşyaların yanında davulun da bulunması, bu geleneğe verilebilecek en eski tarihi örneklerdendir. Söz konusu anekdotta geçen ifade şu şekilde açıklanmaktadır; “Vezirlik anar berri tamğa ayar, tuğı kövrügi birle berdi kuyağ (Ona vezirlik, unvan ve mührü ile tuğ, davul ve zırh verdi) (http-1)”.

Türk kültür tarihinde, birçok toplumsal olguya eşlik eden ve sosyal yaşamda etkin bir biçimde kullanılan davulun, en yaygın kullanım alanlarından biri ise savaş meydanları olmuştur. Köslerin, sefer esnasında düşmana yaklaştıkça gök gürültüsüne benzer bir biçimde şiddetle çalınması, Türk askerinin manevi coşkunu yükseltirken, düşman cephesinin üzerinde ise ürkütücü bir tesir yaratmak amacıyla bir nevi savaş aleti mahiyetinde kullanılmıştır (Ögel, 1987, s. 19). Bahsi geçen çalgının kale fetihleri sırasında vurulmasına *tabl-ı beşaret* veya *kus-i müjde*, askerın yönünü bulması için vurulmasına *tabl-ı saf*, gün boyu süren savaşların sonunda savaşa ara verildiğini temsilen vurulmasına *tabl-ı asayiş* ve savaş başlangıcı veya duyurusunu ilan etmek için vurulmasına ise *tabl-ı cengi* veya *kus-i gaza* denilmiştir (Bozkurt, 1994, s. 54). Kös aynı zamanda göçlerde, elçi kabullerinde, barış zamanlarında, şehzadelerin doğumu, sünnet şenlikleri veya bayram törenleri gibi merasimlerde çalınması ile çeşitli vesilelerle kullanılmış bir çalgıdır (Sanal, 2002, s. 271).

Kösün, Kaşgarlı Mahmud'un sözlüğünde *Küvrüğ* adı ile geçtiği ve Farsça'da ise çarpma, vurma, dövme anlamlarında kullanılan bir kelime olduğu ifade edilir (Sanal, 2002, s. 272). Kös, bakırdan elde edilen derin bir kazanın üst yüzeyine gerilmiş olan deriye, iki ucu yuvarlak tokmak ile vurularak çalınan ve geçmiş yüzyıllar öncesine dayanan tarihi bir vurmali çalgıdır. 17. yüzyılda *Evliya Çelebi* tarafından yazılan *Seyahatname*'de, dönemin çeşitli vurmali çalgıları hakkında bilgilerin yer aldığı tarihi notların içerisinde kös çalgısından bahsedildiği ve pirinin Çin Kaan'ı olduğu, Hz. Muhammed döneminde yapılan cihat savaşlarında ise kös ve nakkarenin ilk olarak Pir Baba Sevindik-i Hindi tarafından çalındığı belirtilmiştir (Kahraman ve Dağlı, 2008, s.625). Tarihi kaynaklar ve minyatür tasvirleri incelendiğinde genellikle çift, nadiren tek kullanılan kösler; Osmanlı Devleti döneminde fil veya develer üzerine oturtularak çalınan

türleriyle birlikte, aynı zamanda oval kös olarak adlandırılan ve yere konularak çalınan çeşitlerinin de mevcut olduğu görülmektedir (Sanal, 2002, s. 272).

Kös ve kudüm-nakkarenin yapısal görünümündeki şekil benzerliği ve bakır kazanlı tek yüzü derili bir çalgı olması itibariyle, kaynaklarda kudümün atalarından biri olarak gösterilmiştir. Bu hususta belirtmek gerekir ki, derili vurma çalgıların tamamına davul ismiyle genelleme yapılıyor olsa da, bilinen ahşap kasnaklı çift derili davuldan farklı olarak, kös tipi (nakkare, kudüm) tek derili ve bakır kazanlı çalgılarla karıştırılmaması bakımından, bakır kazanlı davullar adı altında bu grup içerisinde ayrı değerlendirilmesi gerekmektedir (Sanal, 2002, s. 271). Bu ayrımın Divan-ü Lügat-it Türk'te '*Tuğ, kös ve tabl, yudrabu beyne yedi el-meliki* (Tuğ kös ve davuldur, hakanın yanında vurulur)' cümlesi ile kös ve tabl (davul) olarak ayrı belirtilmiş olması bu anlamda dikkat çekmektedir.

Orta Asya Türk kültürü günümüzde birçok yönüyle gizemini korumaya devam ederken, çalgı tarihi açısından da henüz aydınlanmamış yönlerinin bulunduğu söylenebilir. Bu sebeple, kös ve nakkare türü çalgıların, Türklerin Anadolu'ya gelmelerinden önce Osmanlı dönemi itibari ile görülen bakır kazanlı davul çeşitleri ile arasındaki yapısal farkların neler olduğu konusunda alakalı kesin bir bilgiye ulaşılamamaktadır. Ancak Tarihçi Bahattin Ögel (1981, s. 159), Türk kültüründe kazanlı davullar ile ilgili detaylı bilgiler sunmuş olduğu eserinde, bu konuya açıklık kazandırmaya çalışmış ve Eski Ön Asya Türk uygarlıklarında, kös gibi büyük kazanlı hakanlık davullarının Cengiz Han'dan sonra Çin kültürüne de girdiğini belirterek ön Asya döneminde Türklerde kös gibi büyük davullardan ziyade, daha küçük nakkare tipi çanak biçimli davulların kullanıldığına değinmiştir.

Türklerin Orta Asya coğrafyasındaki varlıklarının, yaklaşık olarak bin yıl kadar sürdüğü bilinmektedir. M.S. IV. yüzyılda Orta Asya'da iklim şartlarının elverişsiz olması, İpek yolu için Çin ile girilen mücadelenin neticesinde gelen baskılar, cihan hakimiyeti düşüncesi ve hayvan otlaklarının azalması gibi siyasi ve sosyolojik sebepler, Türkleri farklı coğrafyalara doğru büyük bir göçe zorlamıştır. Çeşitli kollara ayrılarak Orta Asya bölgesinden göç eden Türklerin, batıya göç eden kollarından ayrılanlarından bir kısmı; Karadeniz'in kuzeyine ve Avrupa'ya, diğer kolu ise Mısır, Irak, Suriye, İran ve Anadolu'ya yerleşmişlerdir. Türk tarihi açısından oldukça önemli sayılan bu göç hareketiyle Türkler, göç ettikleri coğrafyalarda bulunan kültür ve medeniyetlerle kaynaşmış aynı zamanda da geniş bir coğrafya üzerinde yayılım göstermeleri nedeniyle

derin etkiler bırakmıştır. Orta Asya'daki göçebe yaşamdan, Anadolu topraklarına göç edene kadar, karşılaştıkları (Fars, Hint, Çin vb.) birçok kültür ve din ile harmanlanmış beş yüz yıllık kültürel birikim oluşmuştur (Kaygısız, 2000, s. 61).

Genel anlamda çalgılar; bulundukları coğrafya ve ait oldukları milletlerin kültür ürünleri olarak tanımlanmaktadır. Binlerce yıllık insanlık tarihi boyunca çalgıların, bulundukları coğrafya ve toplumun özelliklerini yansıtan unsurlardan biri olmasının haricinde, aynı zamanda tarihi bağlamda oldukça önemli sayılan toplumsal hareketlerin adeta yayılım ve etkileşim haritasını çevreleyen karakteristik izler olduğu açıkça görülür. Kös veya nakkare-kudüm tipi bakır kazanlı çalgıların, İslami dönem öncesi Orta Asya topraklarından, Türklerin İslamiyet ile tanıştığı Anadolu topraklarına kadar uzanan yolculuğunun ardında, iki köklü gelenek anlayışının varlığı ile doğrudan bir ilişki olduğu söylenebilir. Bu faktörlerden ilki, Türk toplumunun Orta Asya'dan itibaren binlerce yıldır sürdürmüş olduğu askeri nevbet geleneği, diğeri ise Şamanist inanç geleneğidir. Bu bağlamda, Cumhuriyet döneminin önde gelen müzikologlarından Gazimihal'in Organografya araştırmaları dizisinde yer alan *Türk Vurmalı Çalgıları* adlı kitabında görülen ifadelerde, Anadolu tarikatlarında bulunan çalgıların, Orta Asya kültüründen Anadolu'ya geçiş izlerinin yansması olduğu ve tekke musikisinin en önde gelen temsilcisi olarak görülen Mevlevi ayinlerinde kullanılan kudüm, mazhar ve def gibi çalgıların kökenine ilişkin bulguların, Orta Asya'yı işaret eder nitelikte olduğunu şu sözlerle ifade edilmektedir;

Görülüyor ki Asya ve Anadolu arasındaki Türk kültürü intikal izleri ıklığ, ozan, kopuz, tablhone (eski toğ) ve emsali konularda olduğu gibi, davul çeşitlerinde de kuvvetli sezgiler halinde vardır. Cümlesi arayıcıyı cesaretlendirecek mahiyettedir. Yukarı Asya Şaman davulları, eldeki izlere göre, Türk davullar tarihinin ister istemez başlangıcında yer almakta ve Anadolu'dan eski tarikat tablhonealarının başlangıcında devamı fark edilmektedir (Gazimihal, 1975, s. 16).

Ermetin çalışmasında; Türklerin Orta Asya'da ki inancı olan Şamanizm ve Mevlevilik arasında kayda değer ölçüde benzerliklerin olduğunu ve Mevleviliğin yoğun olarak Şamanist felsefenin esaslarını taşıdığını ifade etmektedir. “Kam ayinleri, kostümlerle, müzikle, sözle, hareketlerle ve illüzyonlarla, simgesel, dinsel, sihirsel bir ‘İlahi Tiyatro’ niteliğindedir (Ermetin, 2007, s. 45)”. Başlangıçta bütün semavi dinler, çalgıları ve çalgı müziğini putperestliğe ait unsurlar olarak görmüş ve şiddetle reddederek ibadet alanlarından uzaklaştırmıştır. Bu yasakçı tutum ile çalgılar asla camilere sokulmadığı gibi, Mevlevi tarikatlarında çalgıların kullanılması Müslüman çevrelerce

yadırganmıştır (Kaygısız, 2000, s. 133). Mevleviliğin özünü ihtiva eden bu mistik ve sembolik anlatım, Mevleviliği İslami anlayış içerisinde benzeri olmayan tasavvufi bir akım haline getirmiştir. İslami anlayış ile yoğurulmuş olan Mevlevilik, bu özgün yapısı ile İslam'da mistisizm ruhunu oluşturarak İslam'a yeni bir felsefi boyut kazandırmıştır. Bu bağlamda örneğin; Şaman din adamları gerçekleştirdiği ritüellerde, *Kam Davulu* çalarak raks ederken, davulu ruhsal anlamda coşkunluğa ve derinleşmeye sevk eden bir trans aracı olarak kullanmakta ve bunu Şaman ayinlerinin vazgeçilmez bir parçası olarak görmektedir. Bu sebeple Tanrıkorur (2003, s. 113), kudümün Mevlevi musikisi ve kültürü içerisinde özel bir konuma sahip olarak ayinlerin temel unsurlarından biri haline gelmesini, Türk kültüründe ritim aletlerine verilen önemin, Türklerin İslamiyet'i kabulünden çok daha önce süregelen devam etmiş olan eski ve köklü bir geleneğin tezahürü olarak nitelemektedir. Nitekim, Mevlevi ayinlerinin temel çalgılarından biri olan kudümün, ayinlerde böyle bir amaca hizmet ettiği ve bu anlamda manevi yolculuğun eşlikçisi olarak ayinlerde yer aldığı söylenebilir.

Kam ayinleri müziğin ve dansın etkisiyle ortaya çıkan bilincin yitirilmediği bir çeşit vecd ile berrak görülen bir rüya halinde cereyan eder. Bunda çalgıların kullanımının ve müziğin etkisi de büyüktür. Vecd, çalgıları yönlendirmektedir. Benzer şekilde semada kullanılan müzik aletleri de Mevlevi'nin vecd haline gelmesini, adeta göğe yükselmesini, evrenle, evrenin ruhuyla bütünleşmesini sağlamaktadır. Mevlevilerce seçilen çalgıların insan üzerinde önemli etkilere sebep olduğu da bilinmektedir (Ermetin, 2007, s. 88).

Bu bağlamda geçmiş dönemlerde ve günümüzde kullanılan birçok Klasik Türk Müziği sazının Anadolu'ya intikali ve Türk din musikisinin temel sazları arasında yer almalarının da genellikle Mevleviler aracılığı ile gerçekleşmiş olduğu ifade edilir (Gönül, 2007, s. 78). Songar (1986, s. 4) ise, Mevlevi musiki kültürünün temelini oluşturan kudüm, ney, rebap, çeng, halile ve mazhar gibi çalgıların Orta Asya kökenli olduğunu ve muhtemel olarak, çalgıların Mevlana'nın babası Bahaeddin Veled tarafından Anadolu'ya getirilmiş olduğunu aktarmaktadır.

Türkler İslamiyet'i kabul edince, İslam'ın müzik konusundaki anlayışını yumuşatarak benimsediler. Örneğin, cami dışında, çeşitli tarikatların tekkelerinde, değişik çalgılar eşlik için çalınabiliyordu. Bundan amaç, tekke ayinlerinin etkili olmasıydı; zevk eğlence değil. Mevleviler, ney, kudüm, rebap gibi çalgılarla; Kadiriler tef ve kudümle... Demek ki çalgılar ve çalgı müziği tasavvufçularda vardı... Ama genel İslami düşünce etkili olduğundan (buna orta çağ feodal ideolojisi diyebiliriz) yarı ilkel ve teksesli olarak kaldı" (Kaygısız, 2000, s.134).

İslamiyet'in kabulü sonrasında kurulan Anadolu Selçuklu Devleti döneminde ise, Orta Asya'dan beri Türk askeri geleneği olan nevbet anlayışı esaslarının devam ederek, Müslümanlığın kabulü ile belirli değişikliklerin eklenmesi sonucu, bu vakitlerin Tuğrul Bey'den itibaren ezan saatlerine bağlanarak beş vakit çalındığı bilinmektedir. Selçuklu dönemi *tablhane* adını alan nevbet topluluklarının başlıca çalgıları arasında; nakkare, kös, davul, zil, boru ve zurna gibi çalgılar bulunmaktadır (Vural, 2012, s. 446-447).

Anadolu beyliklerinden Artuklu Beyliği dönemine ait olduğu bilinen El-Cezeri'nin kaleme aldığı *Olağanüstü Mekanik Araçların Bilgisi Hakkında Kitap* (1990) adlı yazma eser, kudüm çalgısının net bir biçimde tasvir edildiği en eski tarihi örneklerden biri olması itibarıyla önem taşımaktadır. Eserin söz konusu görselinde, saray ortamında bir eğlence sahnesi ve bu ortamda görülen saraya ait musiki takımı betimlenmektedir (Bkz. EK-1). Saraya ait musiki takımının betimlendiği bu tasvirde; boru, koltuk davulu ve zil çalan asker figürleriyle birlikte, orta bölümde bağdaş kurarak oturan ve kudüm çalan bir asker figürü yer almaktadır (Çaycı, 2008, s. 176). Bunun yanı sıra, Türk müzik tarihinde çalgıların detaylı biçimde görsel olarak betimlendiği ve bu bağlamda Üngör'ün (2004, s. 35) ilk organolojik eser olarak nitelediği Kemani Hızır Ağa'nın XVIII. yüzyıla ait *Tefhimül Makamât fi Tevlidü'l Nagamât* adlı eserinde görülen kudümün, ilk ve tek olarak detaylı biçimde tasvir edildiği bir eser olarak, 18. yüzyıldaki görünümünü ortaya koyması hususunda tarihi bir öneme sahip olduğuna değinmiştir.

Bakır kazanlı vurmali çalgıların, Orta Asya'dan beri süregelen ve askeri bir gelenek olan nevbet anlayışı içerisinde gelişerek çeşitlenmesi ile birlikte, bu geleneğin de Hunlar'dan itibaren zenginleşerek, Osmanlı Devleti'nin sonlarına dek devam ettiği bilinmektedir. Selçuklu Sultanı Alaeddin Keykubad'ın 1288'de Karaca Hisar'ı fethetmesi sebebiyle, Osman Gazi'ye bayrak, tuğ ve davul (tabl) göndermesi, devlet sembolü anlamına gelen nevbet geleneğinin göstergesi olmakla birlikte, Mehter geleneğinin de başlangıcı olmuştur (Özcan, 1994, s. 54). *Seyahatname*'de bu hususla ilgili bir diğer örnek ise, hükümdarlık ve bağımsızlık alameti olarak Orhan Gazi'ye gönderilen davulun, kudüm çalgısı olduğunu belgelemektedir. Bahsi geçen bölümde yer alan ifadeler şöyle geçmektedir;

Yine bunların padişahlığı zamanında büyük dedemiz Turk-i Turkan Hoca Ahmed Yesevi hazretleri Horasan'dan halifesi olan Hacı Bektaş-ı Veli'yi 300 dervişle post sahibi edip def, kudüm, sancak ve cırağ verip "Var Orhan Beğ ile Rum fatihi ol ey Bektaş" diye nefes edip Hacı Bektaş-ı Veli 300 er ile Horasan'dan Orhan Gazi'ye gelip konuştuğu gibi Bursa üstüne gelip fethettiler (Kahraman ve Dağlı, 2003, s.52).

Türk kültür ve edebi hayatının değerli miraslarından biri olan ve Oğuz Türklerinin yaşayışlarını aktaran *Dede Korkut* hikayelerinde görülen bir metinde ise, boylar arasında yaşanan bir savaş anında nakkare çalınmaktadır. Buradaki ifadelere göre; “Adı görklü Muhammed’e salavat getirdiler. Bir iki demeden kafire at saldılar, kılıç çaldılar. Gümbür gümbür nakkareler döğüldü. Burması altın tunç borular çalındı (Gökyay, 1980, s. 52)”.

Osmanlı tarihinin ilk çeyreğini yansıtan Neşri’nin *Cihannüma* adlı tarihi eserinde, nevbet geleneğinin Anadolu Türk Devletleri’ndeki anlam ve önemini muhafaza ettiğine ilişkin anekdotu şu ifadelerde görmekteyiz; “Ve bi’l-cümle çünkü Osman’a tabl ve alem geldi, zirâ bu Sultan ‘Ald üd-Din Keykubad bin Ferâmürz’ün oğlu yoğidi. Osman’ı heman oğlu yirine görüb tabl ve alem ve kılıç göndermişdi (Neşri, 1949, s.109)”. Neşri tarihinde nakkare ile ilgili dikkat çeken başka bir anlatımda ise 14. yüzyılda Osmanlı ordusu tarafından ele geçirilen Çimpe kalesinin fethi sırasında, fethedilen kalenin hakimiyet altına alınması sonucu, sancak ve tablhane çıkarılması ile elde edilen zaferi temsilen nevbet çalındığı, fakat o esnada askerlerin yanlarında sancak ve nakkare olmaması sebebiyle bezden sancak yapıp, yemek yedikleri kapları ise delmek suretiyle nakkare yaptıklarını aktaran ifadeler yer almaktadır (Neşri, 1949, s.175). Aynı eserde bulunan diğer anlatımlardan anlaşıldığı üzere, çetin mücadelelerin verildiği savaş meydanlarında Türk ordusunun, nevbet geleneği anlayışı ile nakkare çalarak düşman askerleriyle cenk ettiği şu ifadelerde görülmektedir;

An dan Sultan Murad Han Gazi buyurdı ki, kûs-i harbi çalınub, her taraftan zurna ve nefir ve nakkâre avazını ayyukka çıkardılar. Ol heybetden niceler can virdi. Ve erenler dahi al arkasına gelüb, çavuşlar çağrısub eytdiler... Katırlar ve atlar ve yükler biri birine tolaşub, sed oldu. Kaçmadılar, kırıldılar, şehid oldılar. Kâfirler dahi sol kol tamam sındırub, turırlardı ve tarafeynden kûs i harbî, zurna ve nakkâre avazından ve at kişnemesinden ve âdem gerecinden zehreler çâk olub, iniler can virdi (Neşri, 1949, s. 289-299).

Günümüzde Hindistan sınırları içerisinde, 16. ve 19. yüzyıllar arasında hüküm süren ve Türk-Moğol kökenli bir devlet olan Babür İmparatorluğu’nun kurucusu Babür Şah tarafından yazılan *Babürname* adlı eserde, yer yer nakkareden bahsedildiği görülmektedir. Bu metinlerde nakkare çoğunlukla *harp nakkaresi* ismiyle anılırken, aynı zamanda *nakkare vakti* adı verilen belirli bir zaman diliminde çalındığı anlaşılmaktadır. Aktarılan başka bir metinde ise, Babür’ün nakkare ve bayrak ile sefere hazırlanması ile nakkarenin Babür Devleti döneminde devlet sembolü olarak görüldüğüne ilişkin ifadeler şöyle aktarılmaktadır; “Çarşamba günü, Cemaziyelevvel ayının yedisinde, askerin silahlanarak, yerlerine gidip, muharebe hazırlıkları yapması ve ben nakkare ve bayrak ile

harekete geçince, herkesin bulunduğu yerden taarruza geçmesi emredildi (Arat, 1970, s. 544)”. *Babürname*’de geçen diğer bir anlatımda bahsedildiği üzere, nakkare ve bayrak olmadan kazanılmış bir mücadele anı anlatılmaktadır. Bu bağlamda, askeri geleneklere göre sancak çıkarılıp nakkare çalınmasının fetih alameti olması nedeniyle, büyük savaşlara nakkare ve bayrak olmadan girilmediği ifade edilmektedir. Burada geçen ifadelerle göre; “Tanrının inayeti ile, böyle meşhur bir kurgan, bayrak ve nakkare getirmeden ve ciddi muharebe bile etmeden, iki- üç geride fethedildi (Arat, 1970, s. 545)”.

Evliya Çelebi Seyahatnamesi’nde kudüm ve nakkare adları ile aynı çalgıdan birçok defa bahsedildiği görülürken, kudümün atası olarak bilinen nakkare ile ilgili olan bir metinde ise 17. yüzyıl Osmanlı dönemi nakkare çalıcılarını oluşturan topluluklar, *Nağarakıncı Sazendeleri* adı ile tanımlanmakta ve bu çalgıyı çalan askerlerin sayılarının yüz kişi olduğu aktarılmaktadır. Aynı metinde nakkarenin, Arabistan’da Haris-i Yemeni tarafından icat edildiği ve Arabistan kahvelerinde çalındığı bilgisinin yer aldığı görülmektedir (Kahraman ve Dağlı, 2008; s. 642). Boztaş (2009, s. 53) araştırmasında, Osmanlı Dönemi’nde Mehter Takımını oluşturan başlıca çalgılardan biri olan nakkarenin, *Tabl-ü Alem Mehterleri* içerisinde nakkare çalıcılarından meydana gelen bir bölük olduğunu ve bu bölüğü meydana getiren nakkarezanların ise kayıtlara göre 1525’de 44 kişi, 1602 yıllarında ise bu sayının 24 kişi arasında değiştiğini aktarmaktadır.

Mehter musikisi dışında, geleneksel Osmanlı/Türk müziği genellikle bir kapalı mekân müziği olmuştur. Kaldı ki, mehter müziği dahi, esas itibarıyla çok sınırlı zaman ve alanlarda fonksiyonel olabilen, temel amaç ve işlevleri belli, kullanım alanları ise nispeten kısıtlı olan bir askeri müzik türüydü. Zihinsel ve duygusal çağrışımları da gayet dar, katı ve kesindi. Şan ve azamet belirtmek için, padişah, vezir ya da sefirlere refakat etmek için ve bu amaçla öncelikle askerin ve devletin gücünü vurgulamak için kullanılırdı mehter musikisi. Harpler ve seferler sırasında ise Osmanlı askerinde gayret, cesaret ve şecaat, düşmanda ise şaşkınlık, korku ve panik gibi duyguları uyandırmak gerektiğinde devreye girerdi. Dolayısıyla da bu müzikte amaç mümkün olduğu kadar çok sayıda boru, nakkare, davul, zurna, zil ve köslerle mümkün olduğu kadar büyük bir ses hacmi elde etmektir (Behar, 2015, s. 44).

Seyahatname’de geçen başka bir anekdotta, kudüm ve davul ile ceng-i harbi usulü vurularak, Türk askerlerinin Manya vilayetine (1670) doğru ilerleyişine yönelik ifadeler metinde şöyle yer almaktadır; “Yedi yerden sancak beyleri davul ve kudüm ceng-i harbilerini döverek dağlar ve yollar inil inil inleyerek çatal fitillerin kokuları cihanı tutarak deniz kıyısı ile ... (Kahraman, 2011, s. 566)”.

İngiliz müzikolog George Farmer'ın, 17. yüzyıl Türk müziği enstrümanları hakkında farklı kaynaklara yer vererek ve aynı zamanda kendi yorumlarını da katarak derlediği adlı kitabında, *Meninski Sözlüğü* ve Evliya Çelebi *Seyahatnamesi*'nden Türk çalgılarının özelliklerini tanımlayan alıntılar, karşılaştırmalı olarak ele alınmıştır. Aynı zamanda, Cumhuriyet tarihinin önde gelen müzikologlarından Rauf Yekta ile yaptığı yazışmalardan oluşan bilgilerde kös, kudüm ve nakkare gibi çalgılara yönelik açıklamalar bulunmaktadır. Farmer'ın, Rauf Yekta'dan edindiği bilgilerde yer alan nakkare ile ilgili anlatımlarında, genellikle sol elde tutulduğunu ve sağ elle çalındığını, fakat bazende boyuna asılarak çalındığını aktarırken, buna ek olarak Türk çingeneleri arasında aynı çalgıya *nağara* denildiğini, çift davul olarak kullanıldığında ise *çifte nakkare* ismi ile anıldığını bildirmektedir (Farmer, 1937, s. 15).

Sultan IV. Murad Han zamanında, tüm esnaf ve Mehter takımının hükümdarın huzurundan geçişi sırasında mimarbaşı esnafı ile mehteranbaşı arasında karşılıklı olarak bir diyalog geçmektedir. *Seyahatname*'de geçen bu diyalogta mehteranbaşının sözlerinin, Mehter takımının temel çalgılarından biri olan kudümün işlevinin daha iyi anlaşılması bağlamında açıklayıcı olduğu söylenebilir. Söz konusu metinde yer alan ifadelerle göre;

Bizim hizmetimiz padişahıma her an lâzımız ki bir tarafa yönelse gösteriş, şan, şöhrət, ihtişam ve şevket için dosta düşmana karşı davul, kudüm, nefirin döğerek gideriz. Özellikle ceng mahallinde Müslüman gazileri cenge teşvik edip yüz yirmi koldan ceng davuluna ve hakani köslere tarralar urulup İslâm askerini cenge kıldırmağa sebep oluruz. Özellikle padişahım bir şeye üzüldüğünde gamını gidermek için huzurunda on iki makam, yirmi dört şube, yirmi dört usul ve kırk sekiz terğib musiki ilminden çalıp padişahım sevinir (Kahraman ve Dağlı, 2008, s. 624).

Evliya Çelebi'ye göre kudümün mucidi, Fars hükümdarlarından biri olan Huşeng Şah'dır. Bu ifadeye göre İlhami Gökçen (2017, s. 233), Çelebi'nin kudümün mucidi olarak Fars hükümdarını işaret eden açıklamasını, kudümün doğu kökenli bir çalgı olduğunun göstergesi anlamına gelebileceğinden söz etmektedir. Kudüm, Meninski sözlüğünde 'ardı ardına vurulan küçük bir çift tympanum' olarak tanımlanırken, Farmer'ın Rauf Yekta ile yapmış olduğu yazışmaya göre; kudümün derviş tekkelerinde ney ile birlikte kullanılan bir çalgı olduğu ve ayrıca 'kösten küçük, nakkareden biraz daha büyüktür' ifadesiyle Yekta'nın, çalgının yapısal özellikleriyle alakalı bilgiler aktardığı görülmektedir (Farmer, 1937, s.14).

Kudümün sosyo-kültürel tarih ve kültürel yaşam içerisinde yer bulduğu bir diğer anlamsal boyut ise, dervişlik mertebesine erişmiş kişilere dervişlik sembolü olarak

verilmesidir. Evliya Çelebi'nin anlatımlarında, kendisinin Hacı Bektaş-ı Veli'nin müritlerinden biri olan Koyun Baba türbesini ziyaret ettiği sırada, Hacı Bektaş-ı Veli'nin kendisine dervişlik sembolü olarak verdiği seccade, sancak, asa, taç ve palheng gibi eşyalar arasında kudümün de olduğuna ve bu alametlerin hala saklı durduğuna değinilmiştir. Söz konusu eserde geçen diğer bir anlatımda ise şu ifadeler yer verilmiştir; “Bundan başka pirlar, post, tuğ, davul, sancak, def ve kudüm sahibi oldular (Kahraman ve Dağlı, 2008, s. 454)”. Bu ifadelerden, kudümün geçmiş devirlerde dervişlik sembollerinden biri olarak sunulduğu anlaşılmaktadır. Rauf Yekta'nın Farmer'la kudüm çalgısı hakkında paylaşmış olduğu notlarda, geçmiş dönemlerde kudümün dervişlik alametlerinden biri olarak görüldüğüne ilişkin benzer bir bilgi yer almaktadır. Yekta; asıl adı Muhammad As'ad olan Türk şairi Galip Dede'nin babasının, İstanbul'da bir derviş tekkesinde kudümzen olduğunu ve bu tekkeye kabul edildiğinde, dervişliğin sembollerinden biri olarak kudümün kendisine verildiğini aktarmakta ve görsel kaynak olarak ise *Illuminated Manuscripts and Miniatures, European and Oriental* adlı katalogda yer alan ve 17. yüzyıl başlarına ait, ney ile kudüm eşliğinde gerçekleşen Mevlevi ayini konulu bir minyatürden bahsetmektedir (Gökçen, 2017, s. 232; Farmer, 1937, s.14). Bu tarihi minyatürün semazenlerin arkasında yer alan bölümünde, iki kudümzen tarafından icra edilen ve önlerinde tek parçadan oluşan kudümler ile ellerinde birer çift zahme görülmektedir (Bkz. Ek-2). Söz konusu minyatüre ait olan açıklamada ise, genel anlamda minyatürlerin Müslümanlar arasında, dini temsiller ve insan figürünün çoğaltılmasına karşı olan yasakçı tutum sebebiyle nadir görüldüğü ifade edilmektedir (Maggs Bros, 1921, s. 231). Belki de söz konusu olan bu tutum, dönemin minyatür tasvirlerinde dini sahnelerin nadiren yer alması sebebi ile oluşan görsel kaynak azlığı sonucu, Selçuklu dönemi Mevlevi ayinlerine nakkarenin, kudüm ismiyle dahil olması ile Mevlevi ayinlerindeki varlığına dair ayrıntıları edinmemiz hususunda bir güçlük olarak karşımıza çıktığı düşünülebilir.

Evliya Çelebi, Anadolu'da bulunan birçok Bektaşî dervişinin türbelerinden ve bu türbelerde dervişlere ait olan alem, def, palheng ve asa gibi eşyaların yanında kudümün de yer aldığından sıkça bahsedilmektedir. Çelebi'nin anlatımlarında bu nişanelerin, ‘Hacı Bektaş-ı Veli'nin fakirlik cihazları’ veya ‘Bektaş-ı Veli töresi’ gibi ifadelerle vurgulanması, Bektaşî felsefesi esaslarına göre, manevi anlamda değerli unsurlar olarak görüldüğüne işaret etmektedir (Kahraman ve Dağlı, 2006; s. 491-556). Bu bağlamda, Bektaşî geleneklerine göre, dervişlik mertebesine erişmiş olan kişiye verilen kudümün,

hilafet sembollerinden biri olarak sunulduğu anlaşılmaktadır. Gazimihal (1975, s. 30), Osman Gazi türbesinde yüzyıllarca asılı duran davul örneğinde olduğu gibi, Anadolu’da bulunan birçok derviş zaviyelerinde davul ve kudümlerin asılı durması geleneğinin, Türklerin Orta Asya’da benimsediği Şaman inancına bağlı bir gelenek anlayışının devamı olabileceğini aktarmıştır. Buna bağlı olarak Gazimihal, Şaman inancında din adamlarının davulları kötü ruhları ürkütmek amacıyla kullandığından ve aynı zamanda ölümlerin davul gibi bazı eşyalarla birlikte gömülme ritüellerinin benzer olarak, Şamanist dönemde var olan bir gelenek anlayışı olduğundan bahsetmektedir.

Alman tarihçi ve gezgin Sulzer’in, Türk askeri musikisi çalgılarına ilişkin bilgi ve izlenimlerini aktardığı 1781 tarihli yazısında, nakkare hakkında izlenimlerine dair görüşlerinin yer aldığı bilgilerde, nakkare sesini ‘akortsuz bir trampet gürültüsü’ olarak tanımladığı görülür. Açıklamasının devamında ise; “birkaç küçük davuldan çıkan boğuk, ama insanı delip geçen bir sestir, bu sesin çıktığı saza *Serdar Nakkaresi* denir. Bu davulların üstüne dairevi hareketlerle değil, tersine ölçüye uygun düz hareketlerle vurulur (Aksoy, 2003, s.324)” ifadelerine yer verilmiştir. Bu açıklamalarda, kös ve nakkare arasındaki icra tekniği farkına dikkat çektiği anlaşılmaktadır

Musiki Mecmuası’nda yayınlanan bir makalede ise tarihi Osmanlı eserlerinden *Kavanin-i Teşrifat* adlı eserden yapılan bir alıntıda ise Türk müziğinde kullanılan derili vurmali çalgılardan şöyle bahsedilir;

Dümbelekten dahi garip şekiller ve değişik aletler meydana getirdiler. Gâh madeni cisimlerden büyük cüsseli Muğrefe (Kefçe’lere) deriler kaplayıp büyük mızrap ile darb edip “Kös” dediler, gâh madeni cisimlerde cüssesi mutedil zarflara deri kaplayıp parmağa bedel iki asa ile nakr edip Nakkare dediler. Gâh tahtadan yuvarlaklaştırılmış enli çemberin iki tarafına deri kaplayıp ziyade seda versin kastiyle bir ince değnek ve bir tarafına yumruk gibi kaba bir mızrap ile darp edip ‘Tabl’ dediler (Rasim, 1948, s. 18-19).

İslam Ansiklopedisi’nde ise, (Sanal, 2002, s. 271) kös ve nakkare arasındaki icra farkına dikkat çekilmiştir. Bu ifadelere göre nakkarelerin, bu çalgıya özgü olan kuvvetli ve zayıf zamanları belirten usul kalıpları ile icra edildiği, köslerin ise ritmin yalnızca kuvvetli zamanlarını vurduğu ve usulleri tam manasıyla ifade etmediği belirtilmektedir. Osmanlı eseri *Kavanin-i Teşrifat* ve *İslam Ansiklopedisi*’nde yapılan bu iki açıklama göz önüne alındığında, nakkarenin gövdesinin bakırdan yapılması bakımından davuldan, icra yöntemi bakımından ise kösten ayrılmaktadır. Haydar Sanal, nakkarenin Mehter takımları içerisinde kullanım şekline ve çalgının özelliklerine şöyle değinmiştir;

Nakkare, Arapça *nakr* vurma, hakketme sözünden gelmektedir. Osmanlı mehterhanesinin üç vurma sazından biridir. Nakkare çalana *nakkarezen* veya *nakkarei* denilmektedir. Tekkelerde çalınanına kudüm, mehter esnafının kullandığı cinse ise *çifte nara* denilmektedir. Bakır kâselerin üzerine ederi gerilmesi sureti ile yapılırdı. İki değnek de nakkarelere vurarak ses çıkarmaya yarardı. Seste ahenk vermek için bir tanesi ötekinden daha küçük olurdu. Nakkareler atlı mehterde eğrin ön tarafına bağlanırdı. Yaya yürüyüşte nakkareler bir bağla bele bağlanır ve o suretle çalınırdı. Durarak fasıl çalınmasında ise nakkarezenler bağdaş kurarak otururlardı. Şimdiki mehter takımlarında nakkarezenler nakkareleri sol kol ile omuz arasında taşımaktadır (Sanal, 1961, s. 83-84).

Öztuna kudümü, günümüzde modern batı müziği orkestralarındaki timpaninin ilkel hali olarak tanımlarken, müzikolog Nazmi Özalp ise, kös ve nakkare esprisi içerisinde geliştiğini ve adeta kösün minyatürü olduğunu ifade etmektedir (1969, s. 355; 2000, s.157). Sarı ise (2012, s. 234), nakkare tipi bakır kazanlı vurma çalgıların, 1299 yılı itibariyle Osmanlı Devleti döneminde ilk olarak, Mehter takımının kurulmasından sonra görülmeye başlandığına değinmektedir. Özalp'in nakkare ile ilgili açıklamasına göre;

Küçük bakır kâselere deri gerilerek yapılan bu saz, çalanı atlı ise eyerin üzerinde, yaya ise bele bağlanarak *zahme* denen iki çubukla çalınır. Eğer oturularak çalınıyorsa bu gibi fasıllarda nakkarezenler sazlarını önlerine alırlar, öyle çalarlardı. Bu bakımdan at, merkep ve katır nakkareleri dokuz kat mehterde de bulunurdu. Ayrıca nevbet nakkareleri de vardı. Çeşitli Türk devletlerinde değişik şekilleri, boyuna asılarak çalınanları bile vardı (Özalp, 2000, s. 49). (Bkz. Görsel 4.1.).

Demirsipahi (1975, s. 189), nakkarenin oyun topluluklarında *Çifte Dümbeke*, Kastamonu ilinin bulunduğu bölgede *Çifte Dümbelek*, bazı yörelerde ise *Dümtek* gibi isimler ile anıldığını belirtmektedir. Gazimihal ise (1975, s. 46) *Dümbelek* ismini, çifte nakkarenin eski İstanbul halkı arasındaki yansıtmalı ismi olarak açıklamaktadır. Genellikle dövme bakır veya nadiren de pişmiş toprak ile yapılan örneklerine rastlanırken, çalımı sırasında boyuna asılarak ve yere konularak çalınan biçimlerinin haricinde, Mehter takımı içerisinde, sol kol üzerine yerleştirmek suretiyle çalınan, daha küçük boyutlarda nakkareler de bulunmaktadır (Bkz. Görsel 4.4). “Bu küçük nakkarelerin birine sol eldeki ince çubukla zayıf, diğerine sağ eldeki daha kalın çubukla kuvvetli zamanlar vurulurdu (Karakaya, 2006, s. 326)”. Sözer’e göre (2012, s. 163) nakkare; aynı zamanda *çifte nara* veya *dümbelek* gibi farklı isimlerle de bilinen, ortalarından birbirine bir kayışla bağlanmış olan biri pes biri tiz sesli iki adet tas biçimli küçük davul olarak tanımlanmaktadır.

17. yüzyıl gezginlerinden biri olan İtalyan araştırmacı Marsigli 1670 yılında İstanbul'da bulunmuş ve seyahatnamesinde Osmanlı Mehter takımlarında bulunan çalgıların, askeri musikideki görevleri ile alakalı yapmış olduğu gözlemlerine ilişkin detaylı bilgiler içeren bir metin kaleme almıştır. Bahsi geçen vurmali çalgılar arasında nakkarenin de yer aldığı görülürken, nakkare ile ilgili olan değerlendirmelerinin devamında ise şöyle ifade etmektedir;

İki küçük davul, paşa ve ailesinin şerefine çalındığı gibi, sefere hareket işareti vermek için de kullanılır. Konserler için çok uygun olan bu saza “serdar nakkaresi” deniyor. Üç tuğlu paşaların hizmetinde iki nakkarezen vardır, atın eyerinin iki yanına yerleştirilen nakkareler bizde olduğu gibi çalınır (Aksoy, 2003, s. 299).

Tarihi minyatür örnekleri, nakkarelerin yapısal gelişimi ile kullanım şekilleri açısından belirleyici ayrıntılar içermektedir. Bu incelemelere göre nakkarelerin alt tabanları 16. yüzyılda yarım yumurta biçiminde ve farklı ölçülerde, 18. yüzyılda görülen örneklerinde ise tabanlarının düz ve normal ölçülere sahip olduğu anlaşılmaktadır. Genel olarak, nakkareleri çalmak için kullanılan zahme uçlarının 16. yüzyılda top biçimli olduğu görülürken, nadiren ise uçları çengel biçimli olanlarına da rastlanmıştır (Altınölçek, 1999, s. 118).



Görsel 4.1. 1650 yılı Mehterlerinde nakkarezen (sağda) ve zilzen, bele bağlanan Nakkare (Ögel, 1987).



Görsel 4.2. *S. Schweigger (1680), Osmanlı müzisyenleri, boyuna asılan nakkare örneği (Ögel, 1987)*



Görsel 4.3. *Bağdaş kurma pozisyonunda yerde çalınan kudüm, Ralamb 'ın Kıyafetnamesi 'nde kudümzen (1657) ([http-6](http://6))*



Görsel 4.4. Sol kolda çalınan Mehter çifte nakkaresi (<http-7>)

4.2. Çalgı Sınıflandırmalarına Göre Kudüm

Hornbostel-Sachs'ın müzik aletleri sınıflandırma sistemi, Avusturyalı etnomüzikolog Erich M. von Hornbostel ile modern organolojinin kurucularından biri olarak bilinen Alman müzikolog Curt Sachs tarafından geliştirilen bir sistemdir. İlk kez 1914 yılında *Systematic Der Musikinstrumente* başlıklı bir makale olarak yayımlanan bu çalışmada çalgılar; üretildikleri malzemeler ve sesi oluşturma şekilleri ile kullanılış biçimleri ve karakteristik form özelliklerine göre kavramsal bir çerçevede içerisinde, çeşitli kategorilerde sınıflandırılmıştır. Bu sınıflandırma sistemi, günümüzde organoloji ve etnomüzikoloji alanlarına yönelik olarak yapılan çalışmalarda, yaygın olarak kullanılan bir sistem olarak öne çıkmaktadır.

Hornbostel-Sachs sisteminde müzik aletleri; *İdiophones* (kendinden rezonanslı vurmali çalgılar), *Membranophones* (derili vurmali çalgılar), *Aerophones* (üflelemeli çalgılar) ve *Chordophones* (telli çalgılar) olarak dört temel başlık altında değerlendirilmekte ve bu başlıklar ise çalgıların sahip oldukları nitelikler temelinde genişletilmiş alt kategorilere ayrılmaktadır (Hornbostel ve Sachs, 1914, s. 563). Vurmali çalgılar ailesinin, *İdiofonlar* ve *Membranofonlar* olmak üzere iki temel başlıkta incelendiği bilinmektedir. İdiofonlar; çalgının ana materyalini oluşturan metal, ahşap veya taş gibi farklı katı malzemelerin, yapı içeriklerinde doğal olarak bulunan rezonanslarının, çeşitli çalınış biçimleri ile titreştirilmesi yoluyla sesin üretildiği çalgılardır (<http-2>). Vurma çalgıların davul tipi haricinde kalan doğal rezonanslı kısmının

incelendiği bu bölüm, aynı zamanda vurmali çalgıların oldukça geniş bir bölümünü içine almaktadır. İdiofonlar, farklı boyut ve malzemelerdeki nesneler üzerinde, sesi meydana getirmek amacıyla uygulanan belirli tekniklere göre; *friction* (sürtünme), *struck* (vurma), *plucked* (koparma), *concussion* (sarsma), *scraped* (kazıma), *shaken* (sallama) ve *stamped* (damgalama) gibi birden fazla alt başlıkta incelenmektedir (Midgley, 1974, s. 90).

Membranofonlar ise, gerili olan deriye el veya çubuk türü bir cisim yardımıyla vurulması sayesinde, deride meydana gelen titreşimin, sese dönüştüğü müzik aletleridir. Bu sınıflama, genel olarak vurmali çalgılar içerisinde yer alan tüm davul çeşitleri ve diğer bir tür olan *mirlitonları* kapsamaktadır. Membranofon temel başlığı altında davul çeşitleri, sesleri üretme yöntemleri bakımından vurma, koparma ve sürtünme gibi teknik başlıklarda gruplandırılmakta ve gövde biçimlerinin karakteristik özelliklerine göre ise *tubulardrum* (boru davul), *framedrum* (çerçeve davul) ve *kettledrum* (kazan davul) gibi alt türlerde ele alınmaktadır. *Kazan Davullar (Kettledrum)*, biçim olarak çanak, kâse veya kazan olarak tabir edilen bu gövdelerin üzerine gerili olan tek zarlı davullardır (Midgley, 1974, s. 156). Blades'in tanımına göre *kettledrum* tipi çalgılar kategorisi; rezonatör görevi gören yarım küre veya yumurta biçimli bir gövdenin, açık olan ağzına çeşitli yöntemler ile gerilmiş olan tek derili membranofonları kapsar ve Fransızca'da *timbale*, İtalyanca'da *timpano* ve Almanca'da ise *Pauke* gibi isimler ile anılır (Blades, 1980a, s. 7). Büyük ve derin kazanlı davulların tarihine ilişkin bilinen en eski resim örneklerinin, 12. yüzyıl Mezopotamya coğrafyasına ait olduğu ve düz tabanlı, yumurta biçimli veya yarım küre gibi farklı türlerinin bulunduğu bilinmektedir ([http-2](http://2)).

İngiliz etnomüzikolog Picken'in Türk halk çalgılarını Hornbostel-Sachs başlıklarına göre derlemiş olduğu incelemesinde kudümden, bölgesel ve halk arasındaki isimlerinden biri olan *çifte dümbelek* adı ile söz etmektedir. Picken çalgıyı, 'ikili çömlek kazan' olarak tanımlamakta ve söz konusu sınıflama dahilinde ise *set of kettledrum (kazan davul takımı)* kategorisinde ele almaktadır. (Picken, 1975, s. 62-63). Bu bağlamda, çalışmanın asıl konusu olan kudüm enstrümanı temel olarak, çanak formunda iki adet bakır gövde ile bu gövdelerin tek yüzü üzerine gerilmiş olan derilerden meydana gelmektedir. Kudüm derilerinin içinden geçirilen iplerin gövde etrafına sarılması ve derideki gerginliğin iplere bağlı ahşap burgu veya nadir olarak da vidalar aracılığıyla kontrol edilebilmesi sayesinde ise akort edilebilen bir çalgıdır. Aynı zamanda, gövde bölümü üzerine gerili olan deriye vurulması yoluyla sesin üretildiği bir vurmali çalgı olması doğrultusunda ise, Hornbostel-Sachs'ın müzik aletleri sınıflandırması şemasına

göre *Membranophone* grubunun, gövdesi iki parça çanak/kazan şeklinde olan *set of kettledrum* başlığı altında incelenir.

4.2.1. Kudümün farklı coğrafyalardaki benzerleri

Kazan davul (*kettledrum*) sınıfına ait bir vurmali çalgı olan kudüm sazının, çeşitli coğrafya ve kültürlerde mevcut olan birçok çalgı ile benzer niteliklere sahip olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda, adını enstrümanın kendisine ait biçim özelliğinden alan ‘kazan davul’ kategorisi, aynı zamanda çoğunluğunu etnik enstrümanların oluşturduğu oldukça geniş bir enstrüman kümesini içermektedir. Kazan davullar, Afrika'nın büyük davullarından, modern orkestral timpaninin ataları olarak bilinen daha ufak ve taşınabilir orta doğu nakkarelerine kadar çeşitli boyutlarda görülür (Midgley, 1974, s. 156).

Elde edilen kanıtlara göre, çift kazan davulların ilk örneklerine, İran'ın kaya oymaları ile bilinen *Taq-i Bustan* kasabasının, M.S. 600 yıllarına ait kaya kabartmalarında rastlandığı ifade edilir (http-2). *The Oxford Companion to Musical Instruments*’ta nakkare terimi; ortalarından birbirine bağlanmış ve normalde iki çubuk ile çalınan, bir çift ufak kazan davul (*kettledrum*) olarak tanımlanır (Baines, 1992, s. 219). Aynı zamanda Arapça kökenli bir kelime olan *naqqara* veya *naqareh* terimi, kudüm benzeri çift kazan/kâse olarak tarif edilen ufak davulların (*kettledrum*), Türk ve İslam dünyasında ortak olarak kullanılan isimdir. Genellikle çift kâseli kazan davulları tanımlayan bir terim olan nakkarelerin, tekli olarak kullanımına Afrika kıtasında rastlanılır. Tek kâseli nakkare tipi davulların, Afrika kıtasının neredeyse tamamına yakın bir bölgede kullanıldığı ve çift kâseli kullanımının ise doğrudan Araplar vasıtası ile geldiği öne sürülmektedir (Blench, 1984, s. 161).

Nakkare tipi çalgılar, İslam dünyası ve Kafkaslar ile Orta ve Güney Asya'nın askeri, dini ve törensel müziklerinde yaygın olarak kullanılır. Genel anlamda saltanat sembolü olarak kullanılan bu çalgılar, aynı zamanda yerel dans gösterileri için kullanılan kabile ve halk enstrümanları olarak da bilinir (Sadie, 1994, s. 551). Enstrümanın gövde bölümleri genellikle ahşap, gümüş, bakır, metal, pirinç veya kil gibi farklı materyallerden elde edilmekte ve çeşitli bölgelere göre yapımında kullanılan malzemelerin değişkenlik gösterdiği bilinmektedir. Nakkarelerin, büyük ve küçük olan iki davulunun, ahşap bir kiriş ile ortalarından birbirlerine bağlanmış olan tiplerinin Fas tipi nakkareler olduğu ve 20. yüzyılda İran ve Fas'ta bulunan örneklerinin ise genellikle toprak çömlekten yapılmış olduğu aktarılmaktadır (Conner ve Howell, 1980, s. 36).

Araplar ile birlikte önce Endülüs'te, daha sonra da Batı Avrupa'da yaygınlaşan nakkarelerin, Özbekistan, Azerbaycan, İran, Ermenistan, Hindistan, Pakistan ve Doğu Türkistan gibi ülkelerde aynı isimle anılan, benzer formda birçok türü bulunmaktadır (Karakaya, 2006, s. 326). Farklı coğrafyalarda nakkare tipi çift kazan davulları tanımlamak için; Araplar *naqqara*, Fransızlar *nacaires*, İngilizler *naker* veya *nacchere*, İspanyollar *nacaoris* ve İtalyanlar *nacchera* veya *naccheroni* gibi, ağırlıklı olarak aynı kelime kökünden ortaya çıktığı fark edilen benzer terimleri kullanmışlardır. Abdullayeva (2002, s. 385), eski adı *tabl* olan ve günümüzde ise *asma davul* olarak bilinen çalgılara göre nakkarelerin, çeşitli coğrafyalar üzerinde daha geniş bir alanda yayılım gösterdiğini belirtmektedir. Bu bağlamda küçük kazan davullar, Fas'tan Türkmenistan'a, Kuzey Batı Hindistan'dan Mısır'a kadar oldukça geniş bir coğrafya üzerinde yayılım göstermiştir (Baines, 1992, 219). Bu bölgelerde bulunan küçük kazan davulların, etnik ve kültürel unsurlara bağlı olarak, bazen *naqqara* adından türetilen isim varyasyonları ile bazen de bölgeden bölgeye farklılık gösterebilen çeşitli mahalli isimlerle anıldığı bilinir. Azerbaycan'da *qoşa nağara*; Gürcistan'da *diplipito* veya *dumbuli*; Hindistan'da *tabla*, *nagara* veya *nagarit*; Özbekistan ve Tacikistan'da *naqora*; Ermenistan'da *naqara*; Dağıstan'da *tiplipito*, Rusya'da *nakrı*, Suriye ve Kuzey Afrika Berberileri'nde *nuqairat*; İran'da *naqqara*; Etiyopya'da *nagarit* adı verilen yerel enstrümanlar, küçük kazan davulların çeşitli yerel isimlerle kullanımlarına ilişkin verilebilecek örnekler arasında yer alır.

Qosa nağara isimli Azeri çalgısı, Azerbaycan'ın en eski çalgılarından olmasının yanı sıra Azeri halk müziğinin en çok tercih edilen vurma çalgılarından biridir (Bkz. Görsel 4.5.). *Qoşa nağara*, aynı yükseklikte olup farklı çaplara sahip olan, birbirine bağlı iki adet kâse biçimli ufak davullara verilen isimdir. Bu çalgının kâse kısımlarının geçmiş dönemlerde kilden, son zamanlarda ise metal veya ahşap gibi materyallerden yapıldığı ve kâselerin ağız kısımlarının dana, deve veya keçi derisi ile kaplandığı bilinir ([http-4](http://4)). Azerice, 'çift davul' anlamına gelen *qoşa nağara* çalgısı, Azerbaycan'ın Abşeron yarımadası köylerinde *qoşa dumbul* veya *dumbul* gibi farklı isimlerle de anılmaktadır. *Qoşa nağara* geçmişte, Azeri halk danslarının yapıldığı çeşitli tören ve eğlencelerde; tar, kaval, kemençe, davul gibi enstrümanlar ile şarkıcılardan oluşan saz topluluklarına dahil edilmiştir (Abdullayeva, 2002, s. 330-391).

Nakkare tipi çalgılara verilebilecek bir diğer örnek ise, Gürcistan halk topluluklarında yaygın olarak kullanıldığı bilinen *diplipito* çalgısıdır. *Diplipito*, biri

diğerinden daha büyük olan iki adet koni biçimli kil çömlek ve bu çömleklerin üstüne gerilmiş olan dana veya boğa derilerinden meydana gelen bir vurmali çalgıdır (Bkz. Görsel 4.6.). Bu çömleklerin farklı genişlikte olması sayesinde, farklı perdelere sesler ürettiği bilinmektedir. *Keçi bacakları* adı verilen iki küçük baget ile çalınan diplipito çalgısı, genellikle *Panduri*, *Salamuri*, *Bazuki* ve *Duduki* gibi çalgılar eşliğinde Gürcü halk müziğinde icra edilir (http-3).



Görsel 4.5. Qosanagara-Azerbaycan halk çalgısı (http-8)



Görsel 4.6. Diplipito-Gürcistan halk çalgısı (http-3)

Özellikle nakkare tipi çalgılar yönünden oldukça zengin bir çeşitliliğe sahip olan Hindistan'da, kâse veya kazan benzeri davulların dünya çapında en bilinir olanlarından biri *tabla* enstrümanıdır (Deva, 1995, s. 107). Hindistan'da ahşap, metal veya kil gibi materyallerden yapılan nakkare çeşitlerinin boyutları, ufak boyutlu olanlarından, tekerlekler üzerinde taşınan devasa nakkarelere kadar değişiklik gösterebilmektedir. Aynı zamanda bu enstrüman çeşitlerinin, Hindistan'da kimi zaman kabile müziği ve halk müziği icrasında yaygın olarak kullanıldığı, kimi zaman ise bir duyuru aracı veya kraliyet nişanlarının bir parçası olarak kullanıldığından bahsedilirken, bu bağlamda günümüz sınırları içerisinde Hindistan ve çevresinde kurulmuş bir devlet olan, Babür İmparatorluğu'nun III. imparatoru Ekber Şah'ın ordularında, yirmi çift nakkarenin bulunduğundan söz edilir (Deva, 1995, s. 107). Hindistan'da *nagarit* adı verilen ve genellikle tapınak törenlerinde yaygın olarak kullanılan büyük kazan davullar, çift ufak kazan davul olarak bilinen nakkarelerin istisnaları olarak görülür (Conner ve Howell, 1980, s. 36). *Naqara* çalgısının Hindistan'a, ülkenin kuzeybatı bölgesinden Müslümanlar tarafından getirildiği ve daha sonra çalgının muhtemelen müzisyen ve dansçı gruplar tarafından Hindistan'ın güneyine ve doğusuna yayılmış olabileceğinden söz edilmektedir. Hindistan'da *naqara*, evlilik törenleri gibi halk dansları gösterilerinin yapıldığı çeşitli tören ve festivallerin halk müziği icra eden müzik grupları içerisinde, *shahnai* ve *dohl* gibi çalgılara eşlik etmiştir (Jairazbhoy, 1970, s. 377).

Blades'in (1980b, s. 17) tanımına göre nakkare; haçlı seferleri sırasında Avrupa'ya gelen Arap veya Sarazen (Hristiyan olmayan) toplulukların kullandığı, küçük orta çaplı kazan davullarının Arapça kökenli adıdır. Avrupa'ya ulaşan ilk *kettledrum* türünün Arap menşeli nakkareler olduğu ileri sürülmektedir. Conner ve Howell'in (1980, s. 37) nakkarelere ilişkin açıklamalarında, Avrupa *kettledrum* ve *nakers*'in geliştirildiği çalgı olarak tanımlanırken, Midgley ve Sadie'nin (1976, s. 157; 1994, s. 551) açıklamalarında ise, modern timpaninin öncülleri olarak gösterilmektedir. Baines ise (1992, s. 219), Arap kökenli olan bu davulların, savaş müziğinde kullanılmak üzere son haçlı seferlerinin ardından Avrupa'ya yayılmasının sonucu olarak, XV. yüzyılda nakkare tipi davullardan Avrupa süvari *kettledrum* geleneğinin doğduğunu ve böylelikle nakkare tipi davulların günümüzde batı müziği orkestralarında yer alan timpaniyi beraberinde getirdiğini aktarmıştır. Müzikolog Farmer, Avrupalıların Haçlı seferleri sırasında nakkareler ile ilk kez karşılaşmasını şu sözlerle ifade eder; "Haçlıların özellikle ilgisini çeken bir şey vardı, o da Sarazen yan davul ve küçük kazan davullardı. O zamanlar Avrupa askeri müziğinde

bilinmiyordu ve askeri törenlerimize *tabor* ve *naker* olarak girdiler (Farmer, 1912'den aktaran Blades, 1992, s. 223)". Gazimihal'in, nakkare algısının Avrupa'da yayılımına dair görüşleri şöyledir;

Orchesographie müellifinin dediğine göre timballer henüz yabancı (*exotique*) karakterde bir aletti; onu 'Perslerin davulu' (*le tambour des Perses*) diye anar (1588). XVII. asırda *Du Cange*'ın *nacaires* sözünün Türkçe'deki nakkareden Fransızca'ya geçtiğini söylemesi işte buna binaendir. Tablhane takımının Araplardan değil, Osmanlı Türklerinden Avrupa'ya geçtiğine bu ilk belgeler en açık delillerdir. Araplardan evvelce bazı perakende iktibaslarda bulunmuş olabilirse de nakkarehanenin bir ordu teşkilatı halinde kabullenilmesi Osmanlı ordusunun Tuna'yı aşmasından sonra vuku bulduğu anlaşılıyor. *Praetorius*'da *Türkish Trümlein* veya *Pauklein* diye bahseder (Gazimihal, 1955, s. 252-253).

Orta çağ küçük kazan davullarının İngilizce bilinen ismi olan *nakers* veya *nacair*, Arapça *naqqara* teriminden türetilmiştir. İlk olarak XIV. yüzyılın başlarında İngiltere'de ortaya çıkan nakkareler, eğlence veya turnuva gibi alanların yanı sıra, bazen de savaşın gürültüsünü ve kargaşasını artırmak için ordularda kullanılmış ve bu bağlamda Avrupa'da giderek yaygınlaşması sayesinde ise çok geçmeden aristokrasinin sembolü haline gelmiştir (Blades, 1992, s. 223). XIV. yüzyıl başlarında, Avrupalı prenslerin kendi ordularında nadiren de olsa Avrupalı nakkarecilere (*nakers*) yer verdikleri görülmüştür. Bunun yanı sıra, XIV. yüzyıl başlarında, Macar kralı Korven'in ordusunda yer alan her beş boruya karşılık birer nakkare bulunduğu ifade edilmektedir (Gazimihal, 1955, s. 251).

4.3. Geleneksel Kudümün Yapısal Özellikleri

4.3.1. Bakır gövde

Kudüm gövdeleri, üzerine gerilen deriler aracılığıyla sesin meydana geldiği haznelerdir. Kudümü meydana getiren temel parçalardan biri olan gövdeler, sağ tarafta büyük ve sol tarafta ise ebat olarak daha küçük olan kâse formunda iki parça bakır gövdeden oluşmaktadır. Geleneksel kudümler, bakırın eritilmesiyle elde edilen bakır plakaların, istenilen incelik ve şekil sağlanana kadar dövülmesiyle yapılır ve bakıra kâse biçimi verilir. Bu iki bakır gövdeden ebat olarak büyük olan *düm* gövdesinin yaklaşık olarak derinliği; 15-16 cm, çapı 30-32,5 cm'dir. Kudümün diğer küçük olan *tek* gövdesinin ise derinliği; 14-15 cm, çapı 28-30 cm'dir (Açın, 1994, s. 28; Yeğin, 2011, s.114) *Düm* ve *tek* gövdeleri arasındaki bu ebat farkı, iki kudüm arasında belirli bir ses aralığı oluştururken, bu özelliğin aynı zamanda sol kudümle sağ kudüm arasında yaklaşık olarak beş sese kadar ulaşan ses kapasitesini meydana getirdiği ifade edilir (Ungay, 2002, s. 323). Kudüm gövdelerinin birbirinden farklı ebatlarda olması, gövde hazneleri arasında farklı ses hacimlerini oluşturmakta ve iki gövde arasında oluşan bu tınısal ahenk ise kudüme özgü karakteristik ses özelliğinin ortaya çıkmasını sağlamaktadır.



Görsel 4.7. Bakır Gövde

4.3.2. Deri

Dövmeye bakırdan yapılan çanak biçimli gövdelerin, açık olan ağız kısımlarına gerilmiş olan parçalardır. Kudüm derilerinin yapımında, geçmiş zamanlarda çeşitli hayvan derilerinin kullanılmış olduğu bilinse de, Türkelman (http-5) günümüzde her iki kudümde en uygun tonu almak için deve derisi kullanılması gerektiğini belirtmektedir. Kudüm derileri, tıraşlama tekniğiyle belirli bir incelik sağlanana kadar inceltilmektedir. Bu bağlamda, *düm* sesini veren kalın sesli ve büyük ebatlarda olan gövde derisinin kalınlığı 2 mm; *tek* sesini veren küçük gövde derisinin kalınlığı ise 1 mm'ye kadar inceltir (Özalp, 2000, s. 157). İnceltile derilerin, ipler yardımıyla bakır gövde üzerine gerilerek sabitlenmesi amacıyla, derilerin kenar yüzeylerinde eşit aralıklı olarak açılmış on dokuz adet delik bulunur (http-5).

4.3.3. Zahme

İsim kökeni olarak Farsça'da *mızrap* manasına gelen bir kelimedir (Revnakoğlu, 2003, s.350). Kudümden ses elde etmeye yarayan, uzunluğu 25-30 cm; çapı ise 12-15 mm olan uç kısımları topuz biçiminde iki adet silindirik ahşap bagete *zahme* denilmektedir. Günümüzde ahşap uçlu zahmelerin haricinde, kudüm derilerinin aşınmasını engellemek ve deride daha yumuşak bir ton elde etmek amacıyla, uç kısımları keçe vb. maddelerle sarıllı olan sert veya yumuşak uçlu zahmeler de kudüm icrasında kullanılmaktadır (Sarı vd., 2006, s. 16). Kullanımı için en uygun olan malzemenin gül ağacı olduğu ve bu sebeple de günümüzde yaygın olarak gül ağacından yapılan zahmelerin, kudüm icrasında tercih edildiği bilinmektedir (Ungay, 1981, s. 8).



Görsel 4.8. *Zahme*

4.3.4. Simit

Kudüm gövdelerinin alt tabanlarını içine alacak genişlikte yapılmış olan ve içlerinin viştal veya kırık gibi maddelerle doldurulan iki adet halkaya *simit* adı verilmektedir (http-4). Bakır gövdelerin alt tabanlarının, simit boşluklarına yerleştirilip oturtulması sayesinde, çalgının yer ile temasının kesilmesi amaçlanmaktadır. Böylelikle simitler, kudümleri doğru pozisyonda sabit tutarak, çalgının dengede ve belirli bir eğimde konumlanmasına olanak sağlarken, aynı zamanda kudüm çalımı sırasında duyum açısından, kudümün karakteristik tınısının ortaya çıkması için gerekli olan bir işlevi yerine getirmektedir (Özalp, 2000, s. 157; Sarı, 2012, s. 254).



Görsel 4.9. *Simit*



Görsel 4.10. *Kudümün Sehpa Üzerinde Görünümü*

4.3.5. Akort düzeneği

Islak olan deve derilerinin, bakır gövdelerin açık olan ağızlarına gerilmesinin sonrasında, derilerin etrafında açılan eşit aralıklı deliklerden ipler ile çanak dibinin az yukarısında bulunan çembere karşılıklı olarak geçirilmesi sağlanmaktadır. Çember ve deliklerden karşılıklı olarak geçirilen iplerin, çanak etrafına gerdirilerek belirli bir yöntem ile sarılması ve derinin istenen gerginliğe getirilmesi sayesinde kudümün genel akordu yapılmaktadır. İp desenleri genellikle basit bir zikzak veya ‘W’ biçimindedir (Picken, 1975, s. 63). Çanak etrafına sarılan iplere geçirilen ahşap burgu veya boncukların ileri-geri itilmesi ile akordun hassas ayarları tamamlanmaktadır.

Sağbaş, derinin gerilme işlemini gerçekleştiren iplerin, eski dönemlerde hayvan bağırsağından yapıldığını, ancak günümüzde bu işlem için sicim ip kullanıldığını eklemektedir (S. Sağbaş, kişisel iletişim, Mayıs 2021).



Görsel 4.11. *Deri Gerdirme İplerinin Çember ve Gövde Etrafına Sarımı*

4.3.6. Akort

Geçmiş dönemlerde, genellikle kudümün tekke gibi kapalı mekanlarda çalınması ve bu mekanlardaki ortamın ısı durumuna göre, derilerin gevşemesi veya gerilmesi gibi nedenlerden dolayı, kudümzenlerin ıslak bez veya ısı yardımı ile akort sağlamaya çalıştıkları bilinmektedir (Ungay, 1981, s. 3). Bunun yanı sıra, kudüm akordunun muhafaza edilmesi için geçmişte kullanılan bir diğer yöntem ise, dört parça işlenmiş deri bir kılıf ile kudüm gövdelerinin etrafını sarma yöntemidir. Böylelikle akordunun uzun süre muhafaza edildiği ifade edilmektedir (http-5).

Behar (2016, s. 87), kudümün yapısı gereği pes ve tiz sesler vermesinin yanı sıra, herhangi bir kaynakta yazılı olarak kudümlerin hangi nota ve perdeye akort edileceği konusu üzerinde durulmadığına ve günümüzde ise bu nedenle kudüm akordu konusundaki bilginin, şifahi bir bilgi olarak yer aldığına değinmekte ve bu bağlamda 17. yüzyıla ait olan *Turc 292* yazmasında, kudüm akordunun belirli bir standarta göre ayarlanabileceğine değinen ilk kişinin Ali Ufki olduğunu ifade etmiştir.

Kudüm akordu, Geleneksel Türk ve Tasavvuf Müziği eserlerinin seslendirilişi esnasında, icra edilen makamın karar sesi ve güçlüsüne göre ayarlanmaktadır. Kudümün sağ tarafta bulunan, boyut olarak daha büyük ve pes sesli olanı, genellikle Dügâh veya Rast sesine ayarlanırken, sol tarafta bulunan tiz ses veren kudüm ise sağda bulunan kudümün dörtlü veya beşlisine göre akort edilmektedir (Yeğin, 2011, s.114).

Kudümün hem akort sisteminin hem de görünümünün geliştirilmesine yönelik olarak, çalgı yapımcısı Cafer Açın tarafından ilki 1964 yılı ve ikincisi 1984 yıllarında olmak üzere geliştirme çalışmaları gerçekleştirilmiştir. 1964 yılında yapılan çalışmada, kudüm gövdeleri geleneksel kudüm ölçü ve malzemelerine bağlı kalınarak, bakırdan üretilerek, kudüm gövdelerinin üzerine gerilen derinin etrafına çember biçiminde kasnak

yerleştirilmiştir. Kasnak çemberine belirli aralık ve sayıda vidanın monte edilmesi yöntemi ile kudümde yeni bir akort sistemi tasarlanmıştır. Vidaların karşılıklı olarak gerilmesi yolu ile yapılan bu akort sisteminin darbuka, bongo ve tumba gibi enstrümanlarda mevcut olan deri germe yöntemi olduğu bilinmektedir. Açın'ın (1994, s. 28) 1984 yılında yaptığı ikinci çalışmada ise, genellikle bakırdan imal edilen kudüm gövdelerinin aksine, ağaçtan üretilen ince plakların, dilimler halinde kesilip birleştirilmesi ve kıvrılması ile meydana getirilmiş gövdelerden oluşan bir kudüm tasarlanmıştır.

Kudümle ilgili bir diğer geliştirme çalışması ise, çalgı yapımcısı Süha Sağbaş tarafından 1990 yılında yapılan akort mekanizmasıdır. Sağbaş tarafından tasarlanan bu çalışmada, gergi iplerinin deride açılan deliklerden geçirilmesi ve sonrasında çanağın alt kısmına konulan halkaların içinden geçirilip, kudüm çanaklarının etrafının tamamen sarılması ile iplerin üzerine sabitlenen ahşap burgu veya boncukların ileri-geri itilmesi sonucunda, deride belirli gerginliğin elde edilmesi ile istenilen tonun oluşumu sağlanmaktadır. Sağbaş (kişisel görüşme, Mayıs 2021), kudüme uyguladığı bu sistem ile *düm* ve *tek* gövdeleri arasındaki ses aralığının, yaklaşık olarak beş tam sese kadar ulaştığını belirtmektedir.

4.4. Kudümde Usullerin Kullanımı ve Usul Notasyonu

Usul kavramını açıklamadan önce onu oluşturan eskilerin *ikâ* dedikleri, *düzüm* kavramını açıklamak yerinde olacaktır. Düzüm, Özkan'ın tabiriyle 'zaman içinde uygunluk' olarak tanımlanır ve birbirini düzenli bir şekilde takip eden birim zamanların oluşturduğu bir bütünlüktür (Özkan, 2000, s. 561). Usul ise, birkaç düzümden oluşabildiği gibi tek düzümden de meydana gelebilir. Ayrıca usulün sahip olması gereken, yani ritmik yapıya eklenilen dinamik/nüans özelliği olmalıdır. Bu da usulü meydana getiren vuruşlardan her birinin kuvvetli, yarı kuvvetli ve zayıf zamanı vermeleri ile elde edilir. Usul, aynı zamanda hem düzüm hem dinamik niteliklerinin birleşimi gibidir. Klasik Türk Müziği nazariyatında, birbirine eşit olan veya olmayan süre uzunluk değerlerinin, kuvvetli, yarı kuvvetli veya zayıf zamanlarının, belirli bir düzen içerisinde sıralanmasıyla oluşturulan, belirli sayıda kümelenmiş vuruş grupları *usul* olarak tanımlanır (Özkan, 2000, s. 607). Birden fazla kudümün beraberliğini sağlamak için Türk müziğinde kullanılan ana usullerin *velvele* adı verilen biçimleri, ana usullerdeki zamanların daha küçük parçalara ayrılarak vuruş adedinin çoğaltılmasından ibarettir (Ungay, 2002, s. 323).

Usuller, yapılarına göre üç temel grup içerisinde değerlendirilir;

- Basit usuller
- Birleşik usuller
- Darbeyn usuller

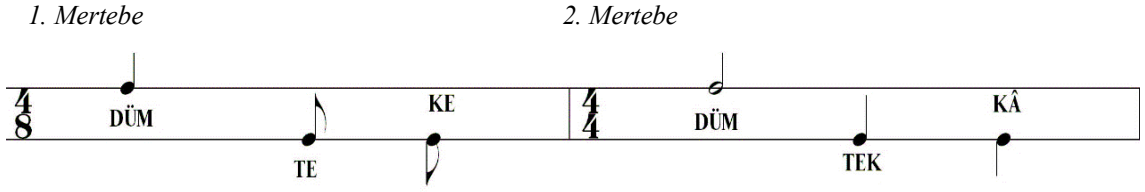
Usuller, usul lafızları (parçacıkları) ile seslendirilir. Onomatopoeic olarak, doğa seslerinden taklitte uydurulmuş ve kolay hatırlanan hececiklerle gelenekte kullanılagelmiştir. *Düm, tek, dü-me, te-ke, tek-kâ, ta-hek, te-kâ ve hek* gibi heceler, aynı zamanda gelenekte müzik dinamikleri yani nüans boyutunu içermeyen makam müziği için, nüans belirten bir öğeye dönüşmüştür. Diğer bir anlamda, Türk makam müziğinde forte, piano, mezzo forte gibi dinamiklerin verildiği boyut, usul yapısında bulunan bu heceler vasıtasıyla belli edilen gürlüklerin karşılığıdır. Bu açıdan bakıldığında *Düm* hecesinin kuvvetli; *tek* hecesinin yarı kuvvetli ve *te ke* gibi kısa hecelerin, zayıf zamanlı olarak çalındığı bir organizasyon oluşturulmuştur.

Türk müziği dağarında bulunan eserlerin çoğunluğu sözlü eser olup usul, nağme (melodi) ve güfte bütünlüğünde ele alınır. Konumuz olan kudümün, usulleri netlikle vermeye uygunluk gösteren yapısı nedeniyle, usul notasyonundaki yazılma biçimi ele alınmıştır. Çeşitli kaynaklarda ise usul yazımının farklı olduğu gözlemlenmiştir (Özkan, 2000; Sanal, 1964). Kaynak olarak, en yakın tarihli referans eser olan Fahrettin Yarkın'ın

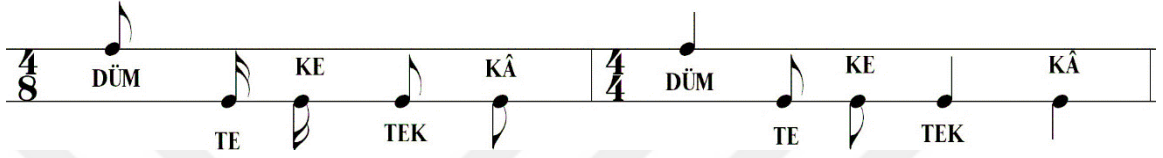
Türk Müziğinde Usuller (2017) adlı eseri seçilmiştir. Usulün sağ ve sol el ile sağ ve sol dize vurulmak suretiyle gerçekleştirilen gelenekteki vurulma biçimi, en netlikle kudümde gözlenir. Notasyona göre kudümün sağ davulu üst çizgide, sol davulu ise usul notasyonunun alt çizgisinde gösterilir. Sol davula özellikle velveleli vuruşları belirtmek için hem sağ hem sol zahme ile vurulması söz konusudur. Bu nedenle sol davula sağ elle vurulacağı, notasyonda alt çizgi ve kuyruğu yukarıya doğru olan nota yazılarak belirtilir. Sol davula vurulan sol zahme ise notasyondaki alt çizgide, kuyruğu aşağı doğru olan notalar ile gösterilir. Bu biçimdeki yazışı benimsediği ve çalanlar için okuma kolaylığı sağladığı düşünüldüğünden, Yarkın'ın kitabı referans olarak alınmıştır.

Düm hecesi kuvvetli ve sağ davula vurulurken, *tek* hecesi sol davula yarı kuvvetli olarak vurulur. *Te-ke* gibi heceler sol davula sağ-sol el değişkenliğinde vurulurken, *tâ-hek* yapısı ise hem sağ hem de sol elin zamanı aynı anda çalınacağını gösterdiğinden, iki davula aynı anda vurulacağını belirtir. Bu notasyon örneklemede, Türk müziğinin basit usullerinden *Sofyan*, *Türk Aksağı*, *Yürük Semaî* ve *Devr-i Hindi* usulleri, hem ana usul hem de velveleli biçimleriyle gösterilmiştir.

- Sofyan Usulü;

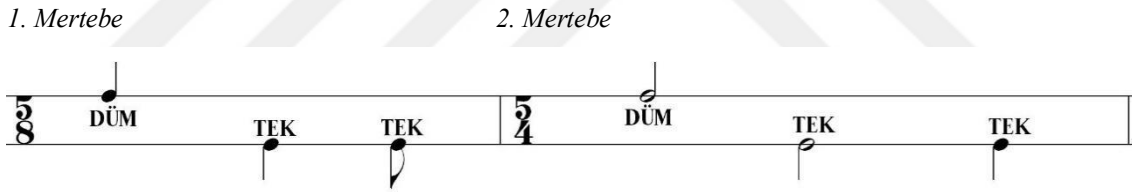


Şekil 4.1. Sofyan Usulü (ana kalıp)

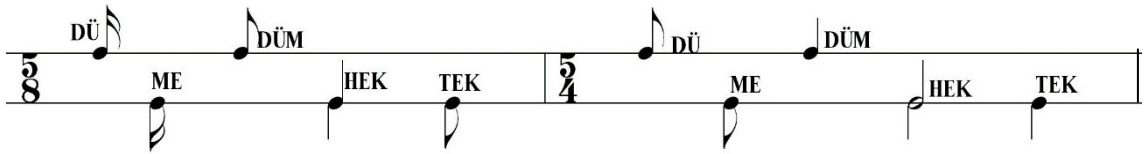


Şekil 4.2. Sofyan Usulünün kudümle velveleli vuruluşu

- Türk Aksağı;



Şekil 4.3. Türk Aksağı (ana kalıp)

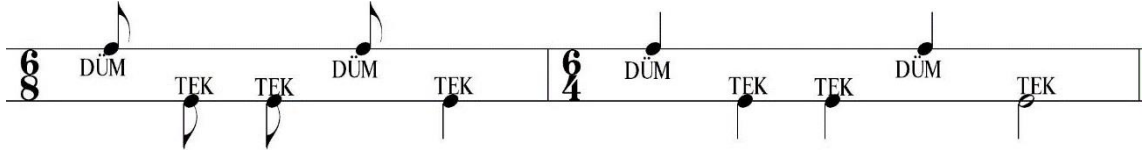


Şekil 4.4. Türk Aksağı usulünün kudümle velveleli vuruluşu

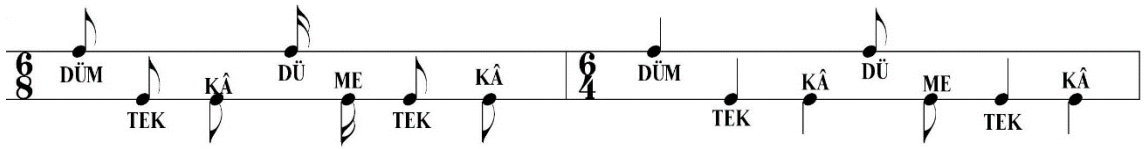
- Yürük Semaî;

1. Mertebe

2. Mertebe



Şekil 4.5. Yürük Semaî usulü (ana kalıp)

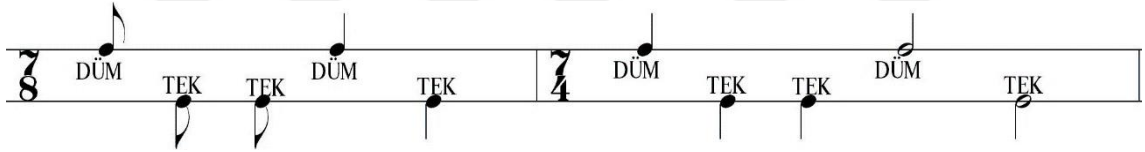


Şekil 4.6. Yürük Semaî usulünün kudümle velveleli vuruluşu

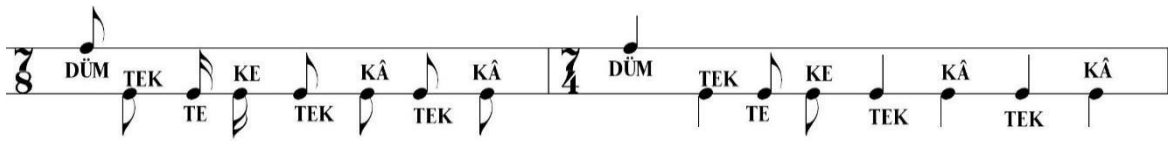
- Devr-i Hindi;

1. Mertebe

2. Mertebe



Şekil 4.7. Devr-i Hindi usulü (ana kalıp)



Şekil 4.8. Devr-i Hindi usulünün kudümle velveleli vuruluşu

4.5. İcra Topluluklarında Kudümün Yeri

Bu bölümde icra topluluklarında kudümün yerini anlamlandırmak adına, öncelikle Türk dini müziğinin tekke/tasavvuf alt türündeki müzikal icralarda kullanılan çalgılar ele alınmıştır. Müslümanlıkta müziği haram kabul eden pek çok tarikat mevcuttur ancak müziği mübah kabul edip, bazı çalgıları reddeden tarikatlerin de olduğu bilinir. 4.5.1 başlığında bu sorular irdelenmiştir. 4.5.2 Din-dışı müzikte kudüm başlığında ise, askeri alanda nakkare adıyla kullanılan, halk müziği icrasında çifte nara ya da dümbelek adıyla sosyal mekanlarda ya da kapalı/açık alan icralarında yer alma biçimiyle irdelenmiştir.

4.5.1. Türk dini müziğinde kullanılan çalgılar

İlk büyük Türk mutasavvıfı olarak bilinen Hoca Ahmed Yesevî'nin, Orta Asya'dan Anadolu'ya gelmesi ile Şaman inancının özünü teşkil eden musiki ve raksa dayalı tarikat yolunu açmasının öncülüğünde ortaya çıkan ve yeni bir tasavvufi akım geleneği olarak kendini gösteren Türk tekke-tasavvuf müziği türüne ait ilk örneklerin, 12. yüzyılda görülmeye başlandığı bilinmektedir (Uçan, 2000, s. 34). Bu gelişmeler ile birlikte, Türklerin Anadolu'ya gelerek İslamiyet ile tanışması gibi çeşitli kültürel ve sosyolojik etkileşimlerin yaşanması sonucu olarak, günümüze kadar süregelen ve Anadolu mistisizmi olarak değerlendirilecek bir dönemin başlangıcı gerçekleşmiştir. Hoca Ahmed Yesevî'nin tasavvuf anlayışını benimseyen ve 'Horasan erenleri' olarak tabir edilen takipçileri öncülüğünde, Yesevî'nin görüş ve fikirlerini yaymak amacıyla Anadolu'nun her yanına kurulan tekkeler ile Yesevî ekolünün giderek yaygınlık kazanması, Anadolu tekke-tasavvuf kültürünün temellerini oluşturmuştur (Canbay ve Nacakcı, 2017, s. 44).

“Dinî Türk musikisi; cami musikisi ile türlü mistik duyuş, anlayış ve heyecanların musiki ve raks ile tezahür ve ifadesinin yapıldığı tekke musikisi olarak ikiye ayrılmaktadır (Özalp, 2000, s. 43)”. Osmanlı Dönemi Türk Musikisi içerisinde, dinî musiki türlerinden biri olan ve 17. yüzyılda büyük bir gelişme gösteren tekke musikisinin temel özelliği, yalnız insan sesi ile icra edilen cami musikisinden farklı olarak, ayinlerin genellikle belirli çalgılar eşliğinde icra edilmesidir. Tekke musikisi eserleri, İslam anlayışı çerçevesinde kurulmuş olan birçok tarikat ayininde, ağır veya yürük usullerle ayakta, oturarak veya dönerek olmak üzere, farklı tarzlarda uyguladıkları zikirler için bestelenmiş, ulvi duyguları yüceltmeye yönelik eserlerdir (Özalp, 2000, s. 111). Genel olarak dinî raks olarak nitelenen koreografiler eşliğinde seslendirilen tekke müziği, tasavvuf ekolü olarak görülen çeşitli tarikatlara ait ritüellerde, kişileri tanrısal gerçeklere çekme amacı güden

bir unsur mahiyetinde icra edilmiştir. Bu ayinlerde belirli çalgılar eşliğinde icra edilen müziğin asıl amacı, zikri yürütmek ve süslemektir (İnançer, 1999, s. 13).

Cami müziğinde çalgılara yer verilmezken, tekke müziğinin icra edildiği tekkelerde ise kudüm, ney, rebap, keman, mazhar, halile, def ve bendir gibi Klasik Türk Müziği çalgılarının kullanılması, tekke musikisinin en belirgin özelliği olarak kabul edilmiştir. Ayinlerinde musiki ve raksa yer veren tarikatların en önemlileri arasında, Türk sanat ve düşünce hayatına asırlar boyu sayısız katkıda bulunan başta Mevlevi tarikatı olmak üzere, Kadiri, Rufai, Bedevi, Halveti, Bektaşî tarikatları sayılabilir (Tanrıkorur, 2000, s. 111). Her tarikatın ayin ve zikir tarzında, kendine mahsus birtakım üslup ve tavır farklılıkları bulunmaktadır. Bu sebeple, her tarikatın benimsediği tasavvufi düşünce tarzı, o tarikatın zikir ve ayinlerine yansıdığı gibi, aynı zamanda ayin esnasında icra ettikleri musikinin özelliklerinde ve kullandıkları çalgılarda dahi hissedilmiştir (Özcan, 2011, s. 384).

4.5.1.1. Mevlevi müziği ve kudüm

Mevlevilik; 13. yüzyılda yaşamış olan Türk mutasavvıfı Mevlâna Celâlettin Rumi'nin öğretisi ve düşünceleri çerçevesinde vücut bulan ve kendisinin vefatı sonrasında İslam dini temelinde gelişerek yaygınlaşan, tasavvufi düşünce merkezli inanç ve gelenek kültürüdür. 16. ve 17. yüzyıllar arasında, Mevlevi tarikatının Sultan Veled dönemi ile başlayan ve zamanla tasavvufi bir düşünüşe evrilen şekli, belirli bir adap ve erkâna bağlanması ile son şeklini almıştır (Salgar ve Özkan, 2008, s. 34).

Mevlevi ayinleri, Mevlâna Celâlettin Rumi'nin, yaşadığı dönem itibarıyla bulunduğu dini toplantılarda, duyduğu ilahi vecd ile yaptığı *sema* adı verilen dönüşlerden alınan ilhamla, kendisinden sonraki dönemlerde bir takım kural ve kaidelere bağlanması sayesinde sistemleşen zikir toplantılarıdır (Özcan, 2004, s. 464). Ayin toplantılarında, Türk müziğinin tekke müziği başlığı altında incelenen formlarından biri olan ve - *Miraciye* formundan sonra- en büyük form biçimi olarak bilinen *Mevlevi ayini* seslendirilmektedir (İnançer, 1999, s. 13). Ayinler sosyoloji, felsefe, şiir, edebiyat, raks ve musiki gibi güzel sanatların çeşitli kollarının bir arada sergilendiği dinsel seremoni niteliğinde ritüellerdir. Ayin müziğinin, ahenkli ve ritmik tesiri ile Mevlevi dervişlerinin dönerek yaptıkları dini raksa *sema*; diğer isimleri ile *devran* veya *zikir*; bu raksı meşk eden dervişlere ise *semazen* adı verilir. Mevleviler bu ayinleri, *asitane* adı verilen büyük ve kalabalık dergahlarda veya *zaviye* adı verilen daha küçük ocaklarda gerçekleştirmiştir. Mevlevi tarikatına ait zaviye, asitane veya dergahlar genel olarak, Mevlevi evi veya

Mevlevilere ait bir mekân anlamında olan, *Mevlevihane* ismi ile anılır. Mevlevihanelerde dervişlerin ayin meşk ettikleri özel alanlara *semahane*; burada toplu olarak yapılan dinsel törenlere ise *Sema Ayini* veya *Mukabele-i Şerîf* denilmektedir (Salgar ve Özkan, 2008, s. 35). Sözlük anlamı olarak, işitmek, duymak anlamına gelen *sema* kelimesi, musiki nağmeleri eşliğinde esrime durumuna gelerek raks etmek anlamına gelir. Tasavvuf literatüründe ise *sema*, ritim ve musiki nağmeleri eşliğinde yapılan mistik rakslardan meydana gelen ve İslam’a göre bir nevi ‘nafile ibadet’ olarak addedilen ritüellerdir (Top, 2007, s. 81).

Sema ayinleri, saz heyeti, ayinhan ve semazenlerden oluşan üçlü yapının katılımı ile gerçekleşir (Tanrıkorur, 2003, s. 27). Bu ayinlerde, saz heyetinin bulunduğu özel bölüme, *Mutrib* veya *Mutribhane*; saz heyetine ise *Mutriban* veya *Mutrib heyeti* denilir. Mevlevi müziği, semahanelerde Mutrib heyetine özel olarak ayrılan bu bölümlerde, kudümzen, neyzen, halilezen, rebabzen ve ayinhanlar gibi müzik işlerinden sorumlu kişiler tarafından icra edilmektedir. 19. yüzyılın sonlarında çalgı topluluğu içerisine zamanla kemençe, kanun, tanbur, viyolonsel ve bir ara piyano gibi farklı çalgıların da dahil edildiği bilinir. Ancak Gölpınarlı (1965, s. 28), özellikle ney, kudüm ve halile çalgılarının, ayinlerin daimî çalgıları olduğunu belirtmiştir.

Karakaya’nın ifadelerine göre (2006, s. 326) kudüm; Mevlevi mukabelesi esnasında saz heyeti içerisinde yer alan en temel ritim sazı olup aynı zamanda nakkare çalgısının Mevlevi müziğinde anılan ismidir. Geçmiş dönemlerde, dinî musiki alanında özellikle Mevlevi mukabelelerinde kullanılan bir ritim sazı olan kudüm, bazen Mevleviliğin haricindeki diğer tarikat toplantılarında ve sıklıkla din-dışı müzikte de kullanılmıştır (Özalp, 2000, s. 157). Kelime kökeni olarak, Arapça’da ‘uzak bir yerden gelmek, ayak basma’ anlamlarına gelen ‘kudûm’ kelimesinden geldiği ifade edilir (Ungay, 2002, s.323). “Kudümle usul tutulur; halile ve bazı kere mazhar, kudüme yardımcıdır. Ayinhanları kudümzenbaşı idare etmektedir (Gölpınarlı, 1985; s. 169)”. “Kudüm, Mevlevi tekkelerindeki mutribhanede ayin okunduğu sırada ahengin usul ve seyrini göstermek için çalınan çifte nakkareye verilen addır (Pakalın, 1951, s. 309)”.

Tarihte kudümün ayinlere ilk olarak hangi dönem içerisinde dahil olduğu ile alakalı kesin bir bilgiye rastlanmadığı ve bu konuyla ilişkili olan mevcut bilgilerin de zaman zaman çelişkili olduğu söylenebilir. Gölpınarlı (1963; s. 34), Mevlâna dönemi meclislerinde önceleri rebap çalındığını ve Mevlâna’nın yaşadığı dönemden ancak uzunca bir süre sonra ney ile kudümün Mevlevi tekkelerine girerek esas icra vasıtaları

haline gelmiş olduğunu aktarmaktadır. Behar'ın aktardığı diğer bir bilgiye göre (2015, s. 51), Konya Mevlevihanesi'nin 1649-1650 yıllarına ait olan kayıtlarında, dönemin mutrib heyetinde bulunan altı kişilik sazende topluluğunun iki deffaf, üç adet neyzen ve bir kudümzenden oluştuğu bilgisi ile birlikte 16. ve 17. yüzyıl dönemlerine ait olduğu bilinen ve Mevlevi ayinlerini tasvir eden birçok minyatür ve gravür örneğinde, kudüm figürüne rastlanılması, kudümün söz konusu dönemin ayinlerinde, saz heyeti içerisinde yer aldığını göstermektedir (Bkz. Ek-2, Ek-3).

Salgar'ın aktardığı bilgilerde ise (2008, s. 19), 1273 yılında Mevlana'nın vefatı ile naaşının ney ve kudümler eşliğinde büyük bir insan kalabalığı ile kaldırıldığına ilişkin ifadeler yer almaktadır. Bu bilgiden hareketle, kudümün Mevlana'nın hayatta olduğu dönem itibarıyla, ayinler içerisindeki varlığına dair bir kanıya varılabilmektedir. Bunun yanı sıra, Mevlevi ayini sahnelerini konu alan tarihi minyatür tasvirlerinin incelenmesi, kudümün ayinlere dahil edildiği tarihlere ilişkin ipuçları verebilmektedir. Mevlevi ayini sahnesini betimleyen minyatür çalışmaları arasında, araştırmacı tarafından ulaşılan en eski tarihli minyatür, Gelibolulu Ali'nin 16. yüzyılda kaleme aldığı *Nusretname* adlı yazmasında yer alan ve Serdar Mustafa Lala Paşa'nın Konya Mevlâna Türbesi'ni ziyareti esnasında gerçekleşen, Mevlevi ayini konulu bir minyatür tasviridir (Bkz. Ek-4). 1582 tarihli söz konusu minyatürde, kalabalık bir semazen topluluğu ile birlikte, ayin meşk eden mutrib heyeti ve bu heyetin içerisinde bulunan bir deffaf, iki neyzen ile bir kudümzen görülmektedir (Atasoy, 2005).

Mevleviliğe özgü olan adap ve erkân sistemi içerisinde, dervişlerin giyim kuşamından ayinlerde yer alan çalgılara kadar, tüm nesne ve tavırların birer sembol olduğu ve tasavvufi manada karşılığı olduğu bilinmektedir. Bu bağlamda, Mevlevi tekkelerine ait olan her unsura, Mevleviler tarafından mana aleminde kutsal bir değer atfedilmesi nedeni ile tekkelerde kudüm; Arapça'da kutsal, mübarek ve şerefli anlamlarına gelen *Şerîf* kelimesi ile kudüm isminin birleşiminden meydana gelen *kudüm-ü Şerîf* adıyla anılır. Pakalın'ın ifadelerine göre (1951, s.309) Mevleviler, yüceltmek kastı ile *Kudûm-ü Şerîf* ismini vermişlerdir. Bu sebeple, 'kudüm çalmak' ifadesi yerine, adap ve usul gereğince *kudüm vurmak* tabirini kullanmışlardır (Top, 2007, s. 291). Ayinler, genellikle iki veya bazı zamanlar ise daha fazla kudümün katılımıyla gerçekleşir. Kudüm icracılarına *kudümzen* veya *kudûmi* denilmekte, kudümzenleri yöneten ve aynı zamanda kudümzenler arasında en yüksek kıdeme sahip olan kişiye ise *kudümzenbaşı* veya *ser-kudûmi* adı verilmektedir (Ungay, 2002, s. 322).

Ayinler, sözlü veya *saz terennümü* adı verilen, sadece sazların icra ettiği muhtelif bölümlerden meydana gelmektedir. Sema ayini; dergâh erkânı semazenler ve mutrib heyetinin semahaneye giriş yapması ve kıdem sıralarına göre yerlerini alması ile başlar. Mevlevî mukabelesi icrasında, mutrib heyeti için semahanede ayrılan özel bölümde konumlarına göre, neyzenbaşının yanında neyzenler, kudümzenbaşının yanında ikinci kudümzen ve aralarında karşılıklı olarak bulunan halilezenler ile ayinhanlar yer alır (Gölpınarlı, 1965; s. 77). Âyin-i Şerîf'in seslendirilmesine geçişin öncesinde, sırası ile vakit namazının tüm cemaat ile kılınması, *Mesnevihan* veya *Şeyh Efendi* tarafından okutulan Mesnevi dersi ve akabinde *Postnişin* (Şeyh Efendi) tarafından yapılan *post duası* yer alır. Ayin müziğine, sözleri Mevlana'ya, bestesi İtri'ye ait olan Rast makamındaki *Na't-ı Şerîf* ile başlanır. *Na't-ı Şerîf*'in son bulması ile kudümzenbaşının rastlantısal olarak vurduğu "la-re-la-re" darpları duyulur. Tasavvuf felsefesine göre ayinin bu bölümünde yer alan rastlantısal kudüm vuruşları, *Kûn Fe Yekûn* (Ol der ve olur) sözleriyle anlatılan, yaratıcının *Kûn* (ol) emrini simgeler (Gölpınarlı, 1965, s. 85; Menteş, 2011, s. 79). Kudüm darplarına müteakip, neyzenbaşı veya onun uygun gördüğü başka bir neyzen, bir sonraki ayin makamına göre taksim icra eder. *Baş taksim* adı verilen ney taksimi sona erdiğinde ise, *Devr-i kebir* usulünde bestelenmiş olan Peşrev'e geçilir. Bu eserin başlangıcı ile birlikte, sema meydanında Şeyh ve semazenlerin, üç devirli bir yürüyüşü başlar. *Devr-i Veledi* adı verilen bu yürüyüş tamamlanmamış olsa dahi, kudümzenbaşının darpları ile Peşrev sona erer (Tanrıkorur, 2002, s.113) Peşrev'in devamında duyulan kısa süreli ney taksimi, şeyhin postuna doğru yürümesi ile son bulur. Bölümlerine göre, çeşitli ritmik yapılarda bestelenmiş olan eserlerin birleşiminden meydana gelen ayinlerin birinci selamı; *Devr-i hindi* veya *Devr-i revan* usulünde bestelenmiştir. Birinci ve üçüncü selamlar, diğer usullere göre daha geniştir. İkinci selam *Evfer* usulü; üçüncü selamın ilk bölümü ise *Devr-i kebir*, *Frenkçin* ya da nadiren *Türk aksağı* ile başlarken, aynı zamanda bu selam, tüm ayinin en çok makam ve usul geçkisinin yapıldığı bölümü oluşturur (Gönül, 2007, s. 82). Bu selamın içerisinde, güftesiz bir saz terennümü olarak devam eden *Aksak Semaî* usulüne geçilir ve akabinde *Yürük semaî* usulü ile devam eder. Ayinin son selamı olan dördüncü selam ise, *Evfer* usulünde bestelenmiştir. Bu bölüm ayinin, güfteli olarak icra edilen son bölümüdür (Özalp, 2000, s.117). Selamların ardından, yalnız sazlarla seslendirilen *Son Peşrev* ve *Son Yürük Semaî* eserlerinin icra edilmesi ile ayin sona ermiş olur. Bu bağlamda, kudüm darplarının Mevlevî ayinlerindeki varlığına dair, mana aleminde vücut bulduğu tasavvufî yansıma şu ifadeler ile izah edilmektedir;

Bu evrensel titreşim veya ritim varlığın var olması ile başlayan devrim ve dönüşüme bağlı olarak ortaya çıkan topyekûn bir ahenktir. Bütün varlık şuurlu veya şuursuz bu dönüş ve ritme katılmaktadır. Yine bu dönüş ve ritme uyumda varlığın kendi aslına dair hatıralar bulunmaktadır. Bu evrensel titreşimi yani var oluş ve yok oluşu, düm-tek ritmik sesiyle simgelemek mümkündür. “Düm” varlığın “inbisat” sıfatına bağlı olarak yayılım ve açılımını karşılarken; “tek” tınısı “inkıbaz” sıfatına bağlı olarak varlığın dürtülme ve aslına dönüşünü simgelemektedir. Düm-tek tınısı tecrübî âlemde insanları hatta diğer bütün canlıları dans ettirip döndürmektedir. Yeni doğmuş bir bebeğin annesinin kalbine yaslanarak, kalpteki bu ritmik vuruşlardan, dünyaya gelmeden önceki bir frekansı yakalaması gibi, bütün varlık da varlık-yokluk âlemlerine gidiş-gelişlerinde bu ezeli sesin frekansını yakalamanın hazzı ile ona katılmaktadır (Yıldırım, 2007, s. 112).

Mevlevi dergâhları, tasavvuf adabının öğretildiği merkezler olmasının yanı sıra, ilim ve güzel sanatların çeşitli dallarında talimlerin yapıldığı ve aynı zamanda devrinin en önemli musikişinas, şair ve hattatlarını yetiştiren kurumları olması nedeniyle, dönemin konservatuvarları olarak nitelendirilir. Mevlevihanelerdeki müzik eğitiminden sorumlu kişiler ise musiki üstadı bestekâr ‘dede’ler ile neyzenbaşı veya kudümzenbaşısıdır (Tanrıkorur, 2002, s. 115). Yetiştirilmek üzere dergâha kabul edilen Mevlevi, kabiliyet ve ilgi alanlarına göre sema talim eder, Mesnevi dersi alır, ney üfler, usul öğrenir, kudüm vurur, ayin ve Na’t okumayı öğrenir ve böylelikle çok yönlü tasavvufî ve ilmî eğitim aşamalarından geçen Mevlevi, genel adap ve erkânı da öğrenmiş olur. Mevlevihanelerde, etkin bir konuma sahip olan ve dergâh erkânı önde gelenlerinden biri olan kudümzenbaşı tarafından, meşk sistemi ile kudümzen yetiştirmek suretiyle kudüm ve usul konularında eğitilen kişilerin, belirli bir ustalık seviyesine geldiklerinde ise ayinlerde yer almak üzere mutrib heyetine alındıkları bilinir (Gölpınarlı, 1963, s.45). Pakalın’ın açıklamalarında ise kudümzenbaşı şu sözlerle tanımlanmaktadır;

Kudümzenbaşı, Mevlevi tekkelerinde sema esnasında ve mutriphanenin terennümlerini idare eden dedenin unvanıdır. Şimdiki tabirle orkestra şefi demektir. Neyzen, kudümzen ve ayinhan olmak üzere zamanına göre on, on beş kişinin usulünde ve perdesinde okuyup çalmalarını idare eden kudümzenbaşının musikide üstad olması, neyzen ve ayinhanların aksaklık ve ahenksizliğini derhal fark ederek ikaz etmesi ve yapıları düzeltmesi gerekli idi (Pakalın, 1951, s. 310).

Bu bağlamda kudümzenbaşı, ayinlerin temposunu yürütmek ve yönlendirmek gibi oldukça etkili bir idarecilik vasfına sahip olması bakımından, musiki heyetinin şefi konumundadır. Behar’ın aktardığı bilgilere göre (2005, s. 94), Mevlevihânenin

kudümzenbaşısı dergâhtaki tüm müzikal icraların sorumlusu olup dergâhın mutrib heyetinin de başı konumundadır. Bu sebeptendir ki, kendisine hocalık vasfı da yüklenmiştir. Yani mutrib heyetini idare edip okunan ayinin icrasını ve ritüelin tamamını idare edebilmek, makam müziği bilgisi yanı sıra geniş bir repertuvara da hâkim olmayı gerekli kılmıştır. Bu da gösteriyor ki, bahsedilen alanlarda geniş tecrübe ve birikim sahibi olması, kudümzenbaşının otoriter bir figür olarak görülmesinde önemli bir rol oynamıştır.

4.5.1.1.2. Mevlevî ayinlerinde kullanılan usuller

Mevlevî Ayini formu, Türk müziği biçimleri içerisinde uzunluk olarak Mirâciye'den sonra gelen ve sanat değeri en yüksek olan, ayrıca çalındığı takdirde icracılar açısından icra yetkinliği belirten bir konumdadır. Kudüm sazı açısından bakıldığında ise genel görüş, Mevlevî Ayini ritüelinin kudüm sazı olmadan hiçbir şekilde icra edilmesinin mümkün olamayacağı yönündedir. Ayin icrasının gerektirdiği ustalık, ayin formunun zengin usul çeşitliliği ile giderek kontrollü bir hızlanma içermesinden de kaynaklanır. Bu noktada ise icrayı üst düzeyde sürdürebilecek bir kudümzenin gerekliliği daha da anlaşılır. Profesyonel bir kudümzenbaşı tarafından, bu formun icrası esnasında yönetilmesi gereken üç unsur bulunmaktadır; ilki formu oluşturan her bölümün çalındığı sırayı belirten 'akış', ikincisi 'tempo ya da gider değişimi' ve üçüncüsü de 'usul geçkileri'dir. Bu üç unsurun ayrıntılı olarak incelenmesi, çalışmanın problem cümlelerinden olan, güncel icra durumunu anlamlandırmada başat bir gereklilik haline gelmiştir. Bu inceleme için seçilen eser, tarihte bestecisi bilinen ilk Mevlevî ayini olma özelliğini taşıyan, 17. yüzyıla ait Köçek Derviş Mustafa Dede'nin Bayatî makamındaki *Bayatî Mevlevî Âyin-i Şerifi*'dir.

Ayinler, iki veya daha fazla kudümün katılımı ile icra edilir. Bu sebeple ayin icrasında, birden fazla kudümün birlikteliğinin sağlanması için kudümler, Türk müziği ana usullerindeki zamanların, birim olarak daha ufak parçalara ayrılmış biçimi olan velveleli şekli ile icra eder (Ungay, 2002, s. 323). Aşağıda görülen notasyonda (Bkz. Şekil 4.9), *Bayatî Âyini*'nin usulleri velveleli olarak yazılmıştır.

Ayinin başında ilk olarak çalgısal bir eser olan peşrev çalınır. Bayatî Ayini'nde çalınması neredeyse gelenekselleşmiş olan Neyzen Emin Efendi'nin Bayatî Peşrevi'nden hareketle, 56/4'lük Muzaaf Devr-i Kebir usulünün velveleli gösterimi Şekil 4.9'da yapılmıştır. Semazenlerin postnişine selam verip Devr-i Veledi olarak adlandırılan selamı gerçekleştirdikleri bu kısım, ayinin ilk eseri olan Peşrevin tüm saz heyeti ile

seslendirildiği kısımdır (Tanrıkörur, 2002, s. 323). Fakat kaç kere çalınacağı ya da ne kadar süre devam edeceği ayine katılan semazenlerin sayısına göre farklılık gösterir ve standart değildir. Tüm semazenlerin selam vermesi bittiğinde kudüm rastlantısal vuruşlarla, peşrev bitmemiş de olsa kudümzenbaşı darplarıyla Peşrev'i durdurur ve I. Selam'ı tüm mutrib heyetine işaret vererek başlatır (Tanrıkörur, 2002, s.113). Ayinin 14/8'lik Devr-i Revan usulündeki birinci selamının güfteli bölümü, 61 ölçü devam ederken, selamın bitişine doğru altı ölçülük bir saz terennümü yer alır. Bu selamın bitışı ile 46 ölçü güfteli ve eserin bitişine doğru ise altı ölçülük saz terennümü ile tamamlanan 9/4'lük Evfer usulündeki ikinci selama geçilir. Kudümzenbaşı ve diğer kudümzenler 9/4'lük velveleli Evfer kalıbını, ikinci selam boyunca sürdürür. Tüm ayin boyunca usul geçkilerinin en sık kullanıldığı bölüm olan üçüncü selam, 28/4'lük Devr-i kebir usulüyle başlar. Eser akışı içerisinde, Devr-i Kebir usulünün ardından sırasıyla 10/8'lik Aksak Semaî usulü ve son olarak da 6/8'lik Yürük Semaî usullerine geçilir. Ayinin son selamı yani dördüncü selam, 9/4'lük Evfer usulü ile devam eder. Bu bölümün bitışı ile kudümzenbaşı, bir sonraki eserin değişen usul yapısına hem Mutrib Heyeti'ni hem de semazenleri hazırlamak için 8/4'lük Düyek usulünü iki ölçü boş vurur. Son Peşrev'in bitışı ile, Bayatî Âyini'nin saz ve ses topluluğu ile seslendirildiği nihai bölümü olan, 6/8'lik usulündeki Son Yürük Semai adlı formun icrasına geçilir. Bu geçişte kudümzenbaşı, Son Yürük Semai bölümünün 6/8'lik usulünü iki ölçü boş vurması ile usul geçişini hazırlar. Ayin formunun bu kısmının sona ermesi ile ritüel tamamlanmış olur.

BAYATÎ PEŞREVÎ

Muzaaf Devr-i Kebir

5/4 DUM DÜM TEK TE KE DUM TEK TE KE DUM TEK TE KE TEK KÂ TE KE DUM

TEK TE KE TEK KÂ TE KE DUM TEK TE KE TEK KÂ TEK KÂ TEK KÂ

HEK TE KE TEK KÂ TE KE TEK KÂ TE KE DÜ ME DÜ ME DÜ ME TEK KÂ

TEK KÂ DÜ ME DÜ ME DÜ ME TEK KÂ TEK KÂ TEK KÂ TEK KÂ

BAYATÎ ÂYİN-İ ŞERÎF-İ

Birinci Selam

Devr-i Revan

14/8 DUM TE KE DÜ ME TE KE DÜ ME DÜ ME TE KE TE KE

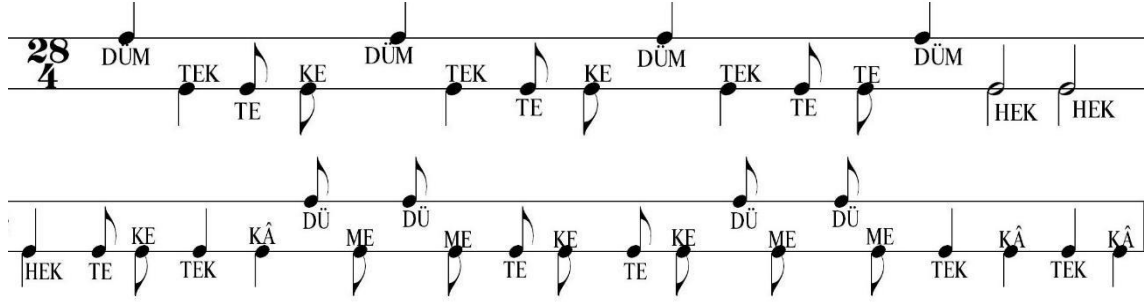
İkinci Selam

Evfer

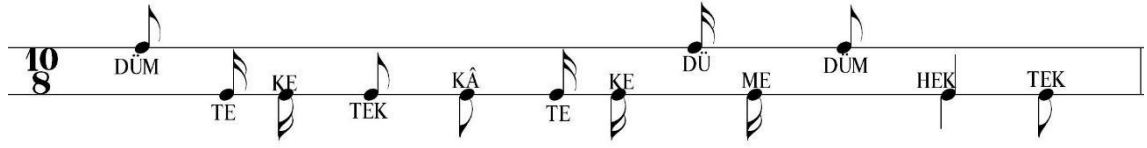
9/4 DUM TE KE TEK KÂ DÜ ME DUM HEK HEK

Üçüncü Selam

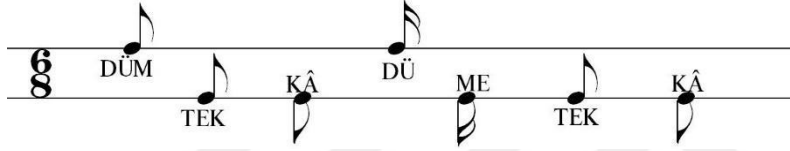
Devr-i Kebir



Aksak Semaî

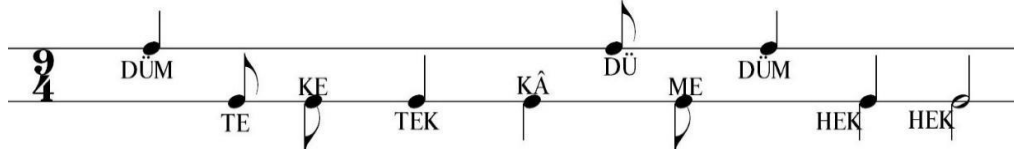


Yürük Semaî



Dördüncü Selam

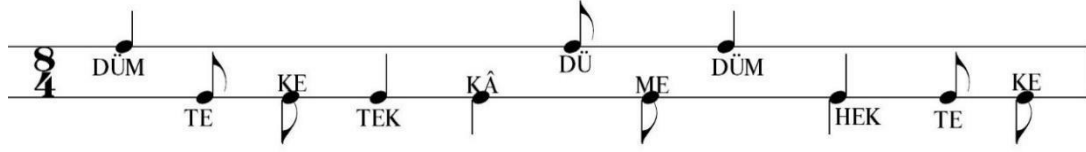
Evfer



Şekil 4.9. (Devam) Bayatî Âyini usul geçkilerinin kudüm velveleleri ile gösterimi

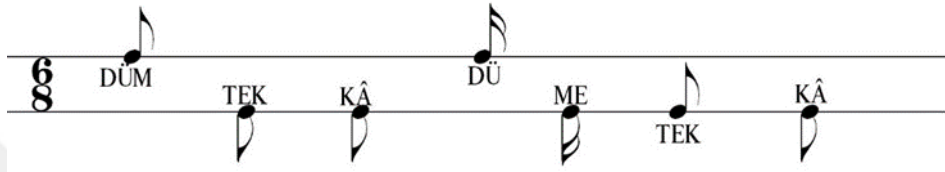
SON PEŞREV
(Zermahbup)

Düyek



SON YÜRÜK

Yürük Semaî



Şekil 4.9. (Devam) *Bayatî Âyini* usul geçkilerinin kudüm velveleleri ile gösterimi

4.4.1.2. Diğer tarikat topluluklarında kullanımı

Tarikatlara ait olan çalgı topluluklarına *nevbe* denilmektedir. Tarikatlarda yer alan bu çalgı toplulukları, adından da anlaşıldığı üzere binlerce yıllık askeri bir devlet geleneği olan nevbet geleneğinin, tekkelerde icra edilen bir türü olarak bilinmektedir. Bu bağlamda Çaycı'nın ifadelerine göre (2008, s. 172), tasavvufi ekollerde görülen bu uygulamalar, nevbet geleneğinin tipik özelliklerini anımsatmaktadır. Pakalın (1951, s. 682) nevbeyi, nevbetin hafifletilmiş biçimi olarak ifade ederken, benzer şekilde Revnakoğlu ise (2003, s. 328), bir çeşit *tekke bandosu* olarak nitelemektedir.

Genellikle nevbe merasimleri, başta dergahların ayin günlerinde olmak üzere, bayramlarda, kandil gecelerinde, hilafet merasimleri ile nikah ve sünnet törenleri gibi özel günlerde belirli musiki sazları eşliğinde, Arapça şüul ve kasideler okunması geleneği anlamında kullanılan bir tabirdir (Agayeva, 2007, s. 37). *Alat-i Mutribe* olarak da adlandırılan bu çalgı toplulukları; el kudümü, çifte kudüm, mazhar, bendir, halile ve tabl gibi vurmali çalgıların haricinde, ney ve nısfıye gibi üflemeli çalgılardan meydana gelen ve mehter takımlarında olduğu gibi, belirli vakitlerde tekkelerde toplu halde dinî musiki icra eden topluluklardır (Revnakoğlu, 2003, s. 328).

Üç fasıldan ibaret olan Nevbe merasimlerini, dergâhın şeyh efendisi veya zakirbaşı halile ile idare etmiştir. Yaşlı dedeler ve zakirlerin çifte kudüm, dergâhta misafir olarak bulunan şeyh efendilerin ise el kudümü vurarak zikirlerle eşlik ettiği ifade edilir (Revnakoğlu, 2003, s. 329). Nevbe ismi, tekkelerde yapılan özel merasimlere verilen bir isim olmakla birlikte, bu merasimlerde ilahi söyleyenlere eşlik eden ritim çalgılarının genel adı ve aynı zamanda bazı tarikat zikirlerinde icra edilen ve bir kudüm çeşidi olarak bilinen özel bir ritim enstrümanına verilen isimdir (Agayeva, 2007, s. 37). Söz konusu olan bu çalgının; Rufâi, Kadiri, Desuki, Bedevi ve Sa'di gibi tarikatların ayinlerinde icra edilen ve yalnızca el ile vurulan bir tür kudüm olduğu bilinmektedir. Pakalın ise (1951, s. 309), *nevbe*, *el kudümü* veya yaygınlıkla *Rufai kudümü* gibi çeşitli isimlerle anılan bu kudüm tipini şöyle tarif etmektedir; “Kudümlerin bir de elde çalınanları vardı. Bunlar diğer tarikatların bazılarında ait tekkelerde çalınırdı. Sahan kapağı şeklinde bakırdan yapılmış bir kabın üzerine deri kaplamak suretiyle imal edilirler ve uzunca bir kösele parçasıyla çalınırlardı”. Mevlevi tarikatı ayinlerinde icra edilen kudümler ise çift olarak çalınmakta ve bu kudümlerin çanak bölümlerinin yapımında ise bakır kullanılmaktadır. *Rufâi kudümü* olarak bilinen kudümler, Mevlevi dergahlarında icra edilen kudüm tipinden farklı olarak, tek gövdeli bir forma sahiptir ve çanak bölümleri pirinç alaşımından imal

edilmiştir (Bkz. Görsel 1.3,1.4.). Mevlevi dergahlarında kudümzenler, kudümleri önlerine alarak yerde çalarken, Rufai'ler ise sol ellerinde tutarak, sağ elleriyle vurmak suretiyle ayakta icra etmişlerdir (Friedlander, 1975, s.140). Bu bilgilere ek olarak; Rufai kudümleri ile benzer formlarda olduğu görülen pirinç kudümlere, Ögel'in *Türklerde Devlet ve Ordu Mehteri* adlı çalışmasında rastlanılmıştır. Burada yer alan açıklamada, aynı form özelliklerine sahip olduğu görülen söz konusu çalgının, Doğu Özbek-Türk kültür çevrelerinde *Çin-davul* adı ile anıldığı belirtilmiştir (Ögel, 1987, s. 256). Aynı özelliklere sahip olduğu görülen söz konusu bu çalgı, Alexander Russel tarafından kaleme alınmış olan 1794 tarihli, *The Natural History of Aleppo* isimli tarihi bir kitabın içerisindeki gravürde fark edilmektedir (Bkz. Ek-3). Türk müzisyenlerin yer aldığı bu görselde ney, kudüm, daire ve rebap çalan müzisyenler ile birlikte, sağ tarafta Rufai kudümü olarak bilinen küçük davulların tekli çalım biçiminin dışına çıkılması ve biri diğerinden büyük ebatlarda iki parçalı olarak yerde icra edilmesi dikkat çeken bir ayrıntıdır ([http-9](http://9)).

19. yüzyıl mutasavvıflarından biri olan Yahyâ Âgâh Efendi, dönemin muhtelif tarikatlarında kullanılan birçok eşya ve kıyafetlerin yanı sıra, tekkelerde bulunan çalgı aletlerini de kendi çizimleri ile *Mecmû'atü'z-Zarâ'if Sandûkatü'l-Ma'ârif* adlı eserine aktarmıştır (Bkz. Ek-5). Söz konusu olan bu eserde kudüm, kös, ney, halile, mazhar ve çarpapare gibi tekke çalgılarının tek görselde betimlendiği görülmekte ve bu anlamda tekke kültürüne ait unsurları günümüze taşıyan tek eser olması bakımından ise tarihi bir öneme sahip olduğu ifade edilmektedir (İstanbulî, 2014, s. 11). Âgâh Efendi aynı zamanda, tekke kültürünün değerli unsurları arasında gösterilen nevbe aletlerini, 'tarikat ehlinin manevi evlatlara bahşettiği sembolik hediyeler' olarak açıklamakta ve bir rivayete göre ise tekke zikirlerinde nevbe aletleri çalmanın, söz konusu rivayet dahilinde ortaya çıkan bir inanç geleneği haline dönüştüğü bilgisini verir. Burada yer alan açıklamalar şöyle geçmektedir; "Bayram günlerinde, neşeli günlerde ve tarikat büyükleri tarafından zikir sırasında çalınan halile, çarpapare, nevbe, Habil'in anlatılan sünnetine işarettir. İlk vurma aletini icat eden Habil'dir (Atasoy, 2005, s. 253)".



Görsel 4.12. XIX. Yüzyıl'a Ait Rukai Kudümü,
(Galata Mevlevihanesi Müzesi Envanter No: 213-215).
(Özdemir, 2018, s.62)



Görsel 4.13 XIX. Yüzyıl'a Ait Mevlevi Kudümü.
(Galata Mevlevihanesi Müzesi Envanter No: 340 TSM 871).
(Özdemir, 2018, s.63)

4.4.2. Din-dışı müzikte kudümün yeri

Friendlar'a göre (1975, s. 139), halk müziği ve askeri müzik icra edilen kudüm tipleri ile birlikte, mistik-tasavvufi müzikte kullanılan üç çeşit kudüm vardır. Anadolu folklorunda *çifte nara* adı ile anılan kudümler, genellikle bakır kaplardan veya bazen topraktan yapılır; askeri müzikte kullanılan kudümler ise *çifte nakkare* adı ile anılır ve gövde bölümleri her zaman bakırdan elde edilmiştir.

Leh asıllı bestekar ve müzikolog Ali Ufki Bey, Geleneksel Osmanlı/Türk müziği türlerini, *oda müziği* ve *Mehter müziği* olarak iki başlıkta sınıflandırmıştır. Osmanlı kültürüne olan merakı ile bilinen İtalyan seyyah Toderini ise, 18. yüzyılda Osmanlı dönemine ait çalgıları Ali Ufki Bey'in yaptığı tasnif ile benzer bir şekilde iki kategoriye ayırmaktadır. Toderini nakkare, kös, çevgen, boru ve zil gibi çalgıları *savaş çalgıları* olarak adlandırırken, keman, ney, tanbur, miskal, rebap, girift ve daire gibi çalgıları ise *oda müziği* çalgıları olarak sınıflandırmaktadır (Behar, 2015, s. 45).

Marsigli, Osmanlı Devleti dönemi 1582 tarihli şenlik törenlerinde saray mehteri çalgıları arasında bulunan kudümleri kastederek, bu çalgının daha çok şenlik ve tören gibi gösterilerde kullanıldığından söz eder (Aksoy, 2003). Burada geçen ifade ile, Avrupalı gezginlerin kudüm hakkındaki anlatımlarıyla birlikte, dönemin minyatür tasvirleriyle değerlendirildiğinde, kudümün Osmanlı dönemi itibarıyla meydanlarda şenlik ve tören sazı olarak yer aldığı ve bu bağlamda, *Surname-i Vehbi*'de Levni tarafından yapılan ve 1720'de padişah III. Ahmed'in oğullarının sünnet törenini tasvir eden minyatürlerde, musiki topluluğu içerisinde görülen ve yerde oturan nakkarezenler ile at üstünde nakkarezen figürlerinin, Marsigli'nin açıklamalarını destekleyici nitelikte olduğu düşünülmektedir (Bkz. Görsel 4.14, 4.15). 1720 tarihli *Surname-i Vehbi*'de betimlenen düğün sahnelerinde, saz topluluğu içerisinde nakkare çalgısına birçok kez rastlamak mümkün olmaktadır. Burada yer alan diğer minyatürlerde (EK-6), padişahın ve şehzadelerin huzurunda sergilenen orta oyunları, köçek ve cambazlık gösterileri gibi birçok eğlence performanslarının sergilendiği tasvirlerde, daire ve cura-zurna gibi sazlar ile birlikte nakkarenin bu gösterilere eşlik ettiği görülür (Atıl, 1999 s. 170). Burada nakkare figürlerinin sıklıkla görüldüğü diğer bir minyatür örneği olarak, özellikle Nakkaş Osman tarafından yapılmış olan *Şehinşahname* adlı tarihi yazmada yer alan bir minyatürden bahsetmenin gerekli olacağı düşünülmüştür. *Şehinşahname*'nin ikinci cildinde görülen söz konusu minyatürde, Sadrazam Osman Paşa'nın kalabalık bir devlet erkânı ile Padişah huzurunda yaptıkları bayramlaşma merasimi tasvir edilmiştir (Mahir,

2004, s.116). Söz konusu minyatürün kompozisyonunda (EK-7), Mehter takımı içerisinde açık bir meydana icra edilen zurna, kös ve tabl gibi diğer çalgılarla birlikte, yerde çalınan sekiz adet nakkare bulunmaktadır. Bu tasvirlerde açıkça görüldüğü üzere, Osmanlı döneminde kudüm/nakkare gibi gürültülü ve keskin seslere sahip davul çeşitlerinin, genellikle geniş meydanlarda düzenlenen açık hava şenlikleri ile düğünlerde yer aldığına ve *Mehter-i birun* ya da diğer adı ile *kaba saz* olarak adlandırılan musiki topluluklarının başlıca çalgılarından biri olduğuna değinilmektedir (Karakaya, 2006, s.326; Behar, 2015, s. 45). Özalp ise (2000, s. 49) eski dönemlerde nakkarenin, köçekçe takımları ile aynı zamanda semai kahvelerinde çalındığını ifade etmektedir.

Orta oyunlarının başladığı ilk zamanlardan oyunların gösterilerden kaldırıldığı ve son şekline kavuştuğu son zamanlara dek, sergilenen tüm gösterilerin musiki ile başladığına değinilmekte ve kaynaklara göre 19. yüzyılın ikinci yarısına kadar kullanılan başlıca sazların, çifte nakkare ve zurna olduğu belirtilmektedir (Kudret, 1994, s. 8). Osmanlı dönemi tarihçi ve yazarı Ahmet Rasim'in, orta oyunlarına eşlik eden çalgılara ilişkin açıklamalarında yer alan ifadeleri, çifte nakkarenin orta oyunlarının başlıca öğelerinden biri olduğunu ortaya koymaktadır. Burada geçen ifadeler şöyle aktarılır;

Burada tıpkı ekser tiyatrolarda orkestranın açtığı gibi, oyunu zurna açar. Zurna, bizim mehterhanemizin baş musiki aletidir. Böyle daracık sahneler koca mehterhane takımının fazla geleceği düşünülmüş olacak ki davullar, ziller, çalparalar hafz edilerek Mevlevi kudümleriyle nakkarelerin küçüğü olan ve *çifte nakkare* (*çifte nara*) denilen çifte dümbelek muhafaza edilmiştir (Ahmet Rasim'den akt. Kudret, 1994, s. 52).

Kudümün din-dışı icralarda kullanım alanlarına ilişkin örneklere ek olarak, 17. yüzyılda nakkare ve cura-zurna çalan sazandelerin yaptığı fasıllar eşliğinde, padişahların kayıklar ile deniz gezintilerine çıktığı ifade edilir (Sanal, 1964, s. 84). Evliya Çelebi *Seyahatnamesi*'nde yer alan bir metinde ise, dönemin çeşitli esnaf ve mehter topluluklarını oluşturan birliklerin yanı sıra birçok eğlence grubunun, padişahın huzurunda yapılan geçit töreni sırasında kudüm gibi çeşitli sazlar çalarak yürüyüş yaptıklarına dair bilgilere yer verilmiştir. Bu metinlerde geçen ifadeler şöyle aktarılmaktadır; “Mesela bütün meyhanelerde ne kadar sazandeler ve çalıcılar, oyuncular, güldürücüler, maskaralar var ise bozacıbaşı ve içki emini artlarınca nice bin def, kudüm, nefir, balaban, tamburi ve santuri ile akşama yakın Alay köşkü dibinden hüner göstererek geçtiler (Kahraman ve Dağlı, 2008, s. 665)”.

İngiliz etnomüzikolog Picken'in (1975, s. 65) kaleme aldığı, *Folk Musical Instruments of Turkey* adlı çalışmasında, çeşitli Türk halk sazları ile birlikte Kütahya

yöresine ait olduğu ifade edilen *çifte dümbelek* sazını, detaylı olarak incelediği görölmektedir. Türkiye’den gelen raporlarla desteklemiş olduğu incelemesinde, Macneal 1968 tarihli mektubunda sazı, 60 yıl kadar önce Rumeli Hisarı’nda gördüğünden ve aynı sazın çingeneler tarafından köy düğünleri ile ramazan bayramlarında çalındığından söz etmiştir. Halil Bedii Yönetken’in Picken’a iletmiş olduğu raporda ise, Türkiye’de söz konusu sazın 1966 yılı itibariyle en son olarak halk arasında icra edildişinin, Kütahya’nın Tavşanlı kazasında görüldüğünü bildirmiştir.





Görsel 4.14. (*Surname-i Vehbi, Levni, 1729-1730*) III. Ahmed'in oğullarının sünnet şenliklerini tasvir eden bir minyatür. Ön Sırada Yerde Oturan Nakkarezenler (TSMK, 3593-y. 116a) (Atıl, 1999)



Görsel 4.15. (*Surname-i Vehbi, Levni, 1729-1730*) Sol Arka Sırada At Üzerinde Görülen Nakkarezanlar. (TSMK, A. 3593 y.171b-172a). (Atıl, 1999)

5. TÜRKİYE’DE KUDÜMÜN GÜNCEL İCRA DURUMUNA İLİŞKİN BULGU VE YORUMLAR

Türkiye’de güncel olarak, Türkiye Cumhuriyeti Kültür ve Turizm Bakanlığı Güzel Sanatlar Genel Müdürlüğü ve TRT’ye bağlı Klasik Türk Müziği ve Tasavvuf Müziği Topluluklarında görev alan, kudümzen/ritim sanatçıları bulunmaktadır. Bunların bir kısmında icracılar, kudümzen kadrosunda, diğer bir kısmında ise ritim sanatçısı olarak görev yapmaktadır. Tablo 4.1’de bulundukları koro ve topluluklara göre, kadro tanımları belirtilmiştir.

Bu bölümde, araştırma kapsamında görüşme yapılan altı kudümzenin, belirlenen problem cümlelerine yönelik hazırlanmış olan 26 farklı görüşme sorusuna verdikleri yanıtlar yer almaktadır. Görüşmeye dair yarı yapılandırılmış soru seti, Ek-8’de yer almaktadır. Katılımcıların verdiği cevaplarla birlikte soru numaraları, EK-8, Soru: 1, EK-8, Soru: 2... şeklinde belirtilmiştir.

Tablo 5.1. *Kudümün icra edildiği profesyonel koro ve topluluklar*

<i>Günümüzde Profesyonel Olarak Kudümün İcra Edildiği KTB ve TRT'ye Bağlı, Klasik Türk Müziği Koro ve Toplulukları/Araştırma ve Uygulama Toplulukları ve Tasavvuf Müziği Toplulukları</i>			
• Ankara Devlet Klasik Türk Müziği Korusu	Ritim /Kudüm	• İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğu	Ritim/Kudüm
• İstanbul-Tarihi Türk Müziği Korusu	Ritim/Kudüm	• İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu	Ritim
• Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu	Kudüm	• Cumhurbaşkanlığı Klasik Türk Müziği Korusu	Ritim/Kudüm
• Bursa Devlet Klasik Türk Müziği Korusu	Ritim/Kudüm	• İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korusu	Ritim/Kudüm
• Mersin Devlet Klasik Türk Müziği Korusu	Ritim	• Samsun Devlet Klasik Türk Müziği Korusu	Ritim /Kudüm
• Elâzığ Devlet Klasik Türk Müziği Topluluğu	Ritim	• Edirne Devlet Klasik Türk Müziği Topluluğu	Ritim
• TRT Ankara Radyosu Türk Müziği Korusu	Ritim	• Diyarbakır Devlet Klasik Türk Müziği Korusu	Ritim
• TRT İzmir Radyosu Türk Sanat Müziği Korusu	Ritim	• TRT İstanbul Radyosu Türk Müziği Korusu	Ritim

5.1. Kudümzen Mehmet Öztorun ile Yapılan Görüşmeye İlişkin Bulgular

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru: 1) “...Müzik yaşamım 1980 yılında Konya Belediyesinin açtığı bir sınavla başladı. Talebesi olmakla her zaman gurur duyduğum M. Sadrettin Özçimi hocam oldu. Sonra bir şekilde bu belediye bünyesindeki çalışmalar son buldu fakat değerli hocam M. Sadrettin Özçimi ile birebir eğitimimize devam ettik. Kendisi İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğuna yıllarca hizmet etti ve Türkiye’nin efsane neyzenlerinden idi. Benim de ilk enstrümanım ney’dir. İlerleyen zamanda ritim daha ağır bastı ve daha çok kudüm sazına yoğunlaştım. Hocamla yaptığımız çalışmalar ve dernek çalışmaları derken, 1991 yılında Kültür Bakanlığı bünyesine açılan Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğuna girmem ile profesyonel müzik hayatı da başlamış oldu...”.

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru: 2) “...Konya Musiki Derneğinde yaptığımız çalışmalara henüz korist olarak katılmaktaydım. Fakat icrada bir kudüm ihtiyacı doğdu ve ben de hocam Rahmetli Neyzen Aka Gündüz Kutbay’dan hediye geçmiş kudüm ile o zaman tanıştım ve uzun süre bu emanet kudüm ile icralara katıldım. Kudümle ilgili olarak, daha çok tabii ki hocalarım önderliğinde kendi merak ve gayretlerimle bir yere geldim. Burada asıl ifade etmem gereken, 1980 yılından bu yana katıldığım Mevlâna haftalarına bir dönem ayinhan, bir dönem neyzen ve en son olarak da kudümzen olarak katıldım. Bu ayin meşklerinde Sadettin Heper, Kani Karaca, Nezih Uzel, Şakir Çetiner ve Vahit Anadolu gibi üstatlardan hem icra, hem görsel, hem de tarz yönünden büyük ölçüde istifade ettim...”.

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru: 3) “...Öncelikle ritim, hayatının bir parçası haline gelmiş olmalı ve ritme ilgi duymalıdır. Enstrümanın bakır gövdeli yapısından dolayı, belirli bir ağırlığı vardır. Eğer kudümzen olma özelinde bakılacak olursa, şikâyet etmeden dünyanın her yerine enstrümanını taşıyabilmelidir. Bunun haricinde ritim kulağı çok iyi olmalıdır ve elbette usulleri iyi öğrenmesi, eserleri hem kalıp ve velvelleriyle sürekli çalışması gerekmektedir. Mevlevi ayinini kontrol edebilme noktasına geldiğinde, zaten kendini belli eder ve bu işi götürebileceğine güvenilerek yetki verilir...”.

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru: 4) “... Bence kudümzenin makam bilgisi olmalıdır. Çünkü Mevlevi Ayinlerinde veya Klasik Türk Müziği içerisinde taksim dediğimiz bir kavram vardır. Bu geçiş bir şekilde karara bağlanıp biter ve esere geçilir. Bunun nerede karar verip biteceği ile ilgili kudümzenin bir fikri olmalı, kulağı ona hâkim olmalıdır. Çünkü biliyorsunuz ki, taksim irticalen ortaya çıkan bir şeydir ve herhangi bir yerde notası yazmaz. O anda icracı, hissettiğini ilgili makama bağlı kalarak aktarırken hem

koroyu hem de sazları esere hazırlar. Bu sebeple taksim geçişi nerede karar verecek, ne kadar devam edecek noktasında ki bilgileriniz, sizin makam bilginizle alakalıdır. Kitabı olarak bilginiz olmasa dahi, en azından makam aşinalığı kulağınızda olmalıdır. Örneğin; bir Hüzam makamının seyri kafanızda ve hafızanızda olabilmeli ve hissedebilmelisiniz. Taksim bitmeye yakın kudümzen hazırlığını yapar, çünkü bitişle ilk darbı o vuracaktır. Bu sebeplerden dolayı kudümzenin, makam bilmesi ekstra artıdır...”.

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru: 5) “...Olayı tamamen profesyonel olarak düşünürsek elbette ki konservatuvarlarda ayrıca vurmalı sazlar bölümü olsun. Hatta vurmalı sazlar diye sınıflandırdığımızda bile kudüm, bendir, halile vs. gibi birbirinden çok farklı tekniklerde icra edilen ritim sazlar var. Tambur, ut ve bağlama da telli saz kategorisindedir ama birbirlerinden tamamen farklı teknik yapılara sahiptirler. Çok iyi bir tambur icracısı eline ut alıp çalabilir ama ne kadar profesyonel çaldığını söyleyebiliriz orası tartışılır. Özel kabiliyetleri burada ayrı tutuyorum. Usul dersleri zaten kesinlikle olmalı iyi bir ses ve saz icracısı ayrıca iyi bir ritim kulağına sahip olmalıdır ki profesyonel icrada sorun yaşamassın. Zaten biliyorsunuz, bütün müzik okulları giriş sınavında ritim kulağı oldukça önemli bir kriterdir...”.

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru: 6). “...Benim halihazırda kendime ait bir takım kudümüm var. Özellikle Türk müziği çalgılarında maalesef ki fabrikasyon bir üretim olmadığı için, istediğiniz gibi yapılmış olan el yapımı bir sazı her zaman bulamıyorsunuz. O yüzden fazladan elimizde bulunması gibi bir lüksümüz pek yok. Kudümün yapımında tavsiye edebileceğim kişi müzisyen bir aileden gelen ve Ankara’da halen üretim yapan Süha Sağbaş’tır. Ben de sazımı kendisinden almıştım, daha sonra üzerinde bazı modifiye çalışmalarım oldu. Kudümün olmazsa olmazı bakır tekneleridir. Bu teknelerin tabak halinde bakır levhadan dövülerek şekil verilmesi makbuldür. Günümüzde bakır döven ustalar azaldıkça, ahşap tekneler hatta fiber teknelerden kudümler yapıldığına şahit olunmaktadır. Bunu bizzat tecrübe de ettik. Bir arkadaşım fiber gövdeli kudümü bir süre kullandı ama bir kere yere düşmesiyle parçalandı. Bu tür kudümler, bakıra göre çok daha hafif oldukları için tercih ediliyor ama bence işin otantığı bir şekilde bozulmuş oluyor. Üstelik alınan ton da çok istenilen bir ses olmuyor. Birçok kudümde ipli akort sistemi uygulanmaktadır. Bu sistemde iplerin boncuklardan geçirilerek yukarı çekildikçe akordun dikleşmesi sağlanır. Tam tersi yapılarak da akordun pestleşmesi sağlanır. Bu sistemde boncukların fazla çekilememesi veya bazen kırılması gibi sorunlar yaşanmıştır. Daha sonra boncuktan vazgeçilip plastik veya ahşaptan aparatlar yapıldı ama bu da bazı

iklim şartlarında yetersiz kaldı. Şu an en verimli akort cıvatalı sistemdir. Benim halen kullanmakta olduğum sistem. Kudümün üzerine gerilen deriden bahsedecek olursak, bu derinin en makbulü, devenin karın bölgesinden tabaklanan deridir. Burada belirtmeden geçilmeyecek bir diğer hassas nokta ise, kudümün sağ teknesi pes veya kuvvetli zamanı, sol teknesi tiz veya zayıf zamanı ifade etmesi sebebiyle bu sağ tekne ve sol tekne derileri arasında kalınlık farkı da vardır. Diğer bazı hayvanların derileri de kullanılmaktadır, bu da tabii ki alınan ton için sorunlar oluşturmaktadır...”.

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru: 7) “... Zahmeyi bir sopa gibi tutarsanız bu yanlışır ve olmayacak bir tutuş biçimidir. Öğrencilerime tutuş biçimini tarif ederken şöyle bir örnek veriyorum; ‘eşinize veya sevgilinize gül verirken nasıl incelikli tutuyorsanız, zahmeyi de o şekilde tutmalısınız’ diyorum. Zahme elinizde hem düşecekmiş gibi durmalı fakat aynı zamanda da sağlam durmalıdır. Zahme özgür olmalı, kudümün üzerinde adeta raks etmelidir. Çünkü çok sıkı tutmak alacağınız tonu doğrudan olumsuz etkiler ve kaba bir görüntü verir. İşaret parmağı ve orta parmaklar baş parmak ile birlikte yukarı dönük bir şekilde zahmeyi kavrar. Tek tip biçimi vardır, üstatlarımızdan gördüğümüz tutuş biçimi de böyleydi...”.

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru-8) “...Zahmelerin ana materyali ağaçtır. Elma, yılan veya gürgen ağacı gibi çeşitli ağaç türlerinden yapılmış olanları vardır. Yılan ağacı dediğimiz bir tür var ve bunun kendi içinde belirli bir ağırlığı bulunmaktadır. İcra esnasında zahmenin adeta kendi kendine deriye vurması daha enteresandır. Bir güç sarf etmeden, kendi ağırlığı ve özelliğiyle darpları vurması gerekir. Tabii ki zahme kudüme temas ettiğinde, bize o temas anındaki sesi vermeyecek, deriyle temas sonrasında aldığımız sesi verecektir. Elbette bunun için ucundaki materyaller de önemlidir. Bir Mevlevi ayini icrasında bir saat boyunca icra halindesiniz ve icra devam ederken hele ki kudümzenbaşının hiç durma hakkı yoktur. Kanun veya tanbur iki mezür dursa kimse fark etmeyebilir fakat kudümzenbaşının öyle bir lüksü yoktur. O durursa icra durur, o nedenle sürekli icranın içinde darp halinde olmalıdır...”.

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru-9) “...Zahme seçimi elbette önemli bir ayrıntıdır. Zahmeler iki adet değnekten ibaret gibi gözükür fakat iş profesyonel noktaya gelince kudümden daha sağlıklı bir ses nasıl alabiliriz diye uğraşırız. Genelde üç takım zahme ile çalışıyorum. Bunların birinde keçe ve üzeri güderi ile kaplı bir başlık, birinde lastik sarılmış ve üzerine esnek bir kumaş geçirilmiş olan, bir diğeri de çok ince lastik ve esnek kumaşlı olanıdır. Hepsinin farklı bir tonu vardır. Bunlar kudümden alacağınız tonu

değiştirir ve ses kalitesini birebir etkilemektedir. Kullanılış yerleri, icranın yapıldığı ortam şartları, havanın kuru veya nemli oluşu, stüdyo ortamında kayıt gibi yerlerde tercihinize göre değişebilir. Mesela stüdyo ortamında kayıt esnasında farklı, konser icrasında farklı zahmeler kullanılabilir. Aynı zamanda, icra sırasında düşmesi gibi olası kazalara karşı yanımda yedek zahme mutlaka bulundururum. Ancak eser ortasında veya konserin başından sonuna kadar değiştirme gibi bir durum yoktur, hangi zahme ile başlarsak onunla devam ederiz. Zahmeler de benim tercihim yılan ağacıdır. Sert, dayanıklı, sağlam ve biraz ağır bir ağaç olması, zahmeye hakimiyetinizi artırır. Kendi ağırlığıyla ve daha çok bilek hareketleriyle icra daha akıcı hale gelir...”.

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru-10) “...Kudüm çok eskiden beri kullanılan bir sazdır fakat, devlet koroları gibi topluluklarda kullanılmaya başlanmasından çok önceleri, akort edilme imkânı neredeyse yok gibiydi. Derinin ısıtılması veya ısıtılması gibi ilkel yöntemlerle akort edilmekteydi. Günümüzde kudüm veya ritim sanatçısı arkadaşlar, akort meselesini bir bakıma rasyonel bir şekilde çözdüler, ben de sazımı bir nevi modifiye ettim ve akortlanabilir hale getirdim. Akort konusunda makam, form, ortam ve repertuvar gibi durumlar önemlidir. Türk Müziği makamlarında örnek vermek gerekirse; Dügâh makamında la, Rast makamında sol veya Segâhta si karardır. Eğer ‘la’ perdesinde karar veren bir makamsa, ‘la-mi’ şeklinde akort edilmesi makbuldür. Karar perdesinden sonra beş ses olmalıdır, yani sağ kudüm ‘la’ sol taraftaki kudüm ‘mi’ sesine akort edilir. Program öncesinde kanun veya diğer sazlarda olduğu gibi birebir akort yapmamız pek mümkün değildir. Bir eserin icrasında, özellikle Mevlevi ayinlerinde icra devam ederken eserlerde farklı makamlara geçişlerde olur. Ama kudümzen onu makul bir tonda, bir anlamda dinleyenlerin kulağını rahatsız etmeyecek biçimde önceden akortlar. Bunu birtakım birikim ve tecrübe ile yapar. Fakat bir stüdyo kaydı olacaksa, akort cihazıyla daha titiz bir ayarlama yapılabilir. İşimiz gereği turnelere gittiğimiz için, farklı şehirlere gitmek durumundayız. Örneğin İstanbul veya Antalya’ya gidildiğinde nemli bir iklim sizi karşılamaktadır. Bu sebeple elbette kudüm derileri ortamın ısı ve nem durumundan etkilenmektedir. Bu sebeple deriyi sıkamak veya gevşetmek suretiyle, icranın daha sağlıklı olması için gerekli ayarları yapmaktayız...”.

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru-11) “...Hanendeleri görebilmesi ve aynı zamanda da diğer sazlarla irtibatla olabilmesi açısından kudüm bazen ortaya yerleşebilir. Rahmetli Ahmet Hatipoğlu hocamız kendisi de duayen kudüm icracılarından. TRT’nin neredeyse bütün konserlerinde, ayrıca yönettiği için de ortada otururdu. Fakat birçok

toplulukta ve hatta mensubu olduğum toplulukta, izleyicinin görüş açısına göre düşünürsek, sol başta yer almaktadır. Burada bütün saz ve ses icracılarını görebilecek noktada olması gerekmektedir, bu da ideal bir oturum şeklidir. Ayrıca şefle direkt olarak irtibatta olduğu yer burasıdır. Keza Mevlevi ayinleri icrasında da sol başta konumlanmaktadır...”.

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru-12) “... Kudüm, ağırlıklı olarak tasavvuf müziğinin ana sazıdır. Keza Mevlevi ayinleri için de durum böyledir ve kesinlikle bulunmalıdır. Kudüm olmadan bir Mevlevi ayini icrası düşünülemez. Klasik Türk Müziği fasıllarında yer almaz, zaten fasılın kendine göre şevki, neşesi ve hareketliliği vardır, bu nedenle o tarz icrada kudüm kullanılmaz. Çoğunlukla büyük usullerle başlayan, klasik takımlarda da kudüm kullanılır. Bazen tercihe bağlı olarak bazı şefler daire de kullanır ama belli bir disiplin etrafında her ikisi de, hatta bendir de dahil olmak üzere hepsi aynı anda kullanılabilir...”.

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru-13) “... Elbette kudüm dışında bazı vurmali çalgılar da yer alır. Örneğin Mehter müziğinde kudümün küçüğü olarak bilinen nakkare kullanılır. Mevlevi ayinlerinde, atmosferin rengini vermesi açısından halile, bendir ve kudüm bulunur ve bunlar mutlaka yer alması gereken olmazsa olmaz sazlardır. Sayıları çok olmasa bile hepsinden en az bir adet bulunmalıdır. Eğer klasik fasıl icra ediliyorsa burada kudüm bulunmaz ve teamülde de hiç kullanılmamıştır. Klasik fasıllarda ise icraları def yönetmektedir. Hangi çalgının kullanılacağı konusunda şefin tercihi birinci derecede önemlidir...”.

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru-14) “...Vurmali çalgılar bilindiği gibi klasik müzik, Klasik Türk ve Tasavvuf müziği veya mehter müziğinde çok geniş bir kullanım alanına sahiptir. Kudüm açısından bakıldığında, kudüm için ana saz demek yanlış olmaz. Çünkü kudüm, adeta bir metronom görevi görmektedir. Hem saz ve ses icracılarını hem de diğer vurmali çalgıları da yönlendiren ana saz konumundadır. Bunun haricinde def, daire, bendir gibi vurmali çalgılar da klasik Türk müziği ve tasavvuf müziğimizde ağırlıklı olarak kullanılan sazlardır. Zaman zaman kudümün yer almadığı eserler veya konserler olabilmektedir. Eğer kudüm varsa müziğin giderini belirleyen ana ritim sazı olduğu muhakkaktır. Diğer vurmali sazlar kudümü takip eder”.

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru-15) “...Topluluğun başında şef yoksa eğer kudümzen var ise, ses ve saz topluluğu birbirleriyle kontak halinde olmalıdır. Çünkü müziğe başlayınca bir sonraki esere bağlı mı geçeceksiniz yoksa eseri bitirip mi geçeceksiniz,

bunları anlamak için topluluk üyelerinin kudümzenle ve hareketleriyle bütünleşmeleri gerekir ki sağlıklı bir gidişat bu şekilde mümkün olur...”.

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru-16) “...Türk Müziği usullerinde bilindiği gibi, ana kalıplar ile kalıpların velveleleri bulunmaktadır. Eserlerin hızlı icrasında, gideri iyi şekilde ortaya koyma biçimi velveleli icradır. Eserin gideriyle alakalı olarak ana fikri verebilmesi açısından daha kullanışlıdır. Bazen bazı şefler özellikle ana kalıp vurulmasını ister. Kudüm kalıp vurduğunda kudüm bir renk sazı haline gelir. Giderin hızlı ve yavaş olduğunun hissini vermez. Çünkü kalıpta darplar arasında daha uzun aralıklar olduğu için gider konusunda bir fikir vermez. Bu şekilde kudüm, renk sazı olarak da kullanılabilir. Ben genellikle velvelesini kullanırım. Hele ki Mevlevi ayinlerinde icranın coşkusu ve şevkini artıran, heyecan yaratan bir unsur olması açısından özellikle velvele kullanırım...”.

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru-17) “...120 zamanlı usul Zencir usulüdür. Bakıldığında beş tane büyük usulün Çifte Düyek, Fahte, Çenber, Devr-i Kebir, Berefşan gibi usullerin art arda icra edilmesiyle ortaya çıkar. Bunlar tek başına ezberlenebilir. Eğer gerekiyorsa, nasıl diğer sazlar notaya bakarak eser icra ediyorsa kudüm de nota altına yazılarak değil, kendine has nota yazım şekli ile takip edebilir. Buna ezberlemek demeyelim ama ilgili usulün artık iyice pekişmesi olarak kabul edelim. Çünkü ezberlenen şey bir şekilde icra edilmedikçe unutulmaya mahkumdur. O yüzden ezberlemek gibi bir takıntı yoktur, notadan da takip edilebilir. Önemli olan icranın diğer saz ve ses ile akordu ve balansı ayarlanmış, homojen, istikrarlı, aşırı dalgalanma olmayan bir icra olmasıdır. Tabii ki örnek olarak, saz eserleri icrası yapılacak ve nota sehpaları olmayacaksa ona göre mutfak çalışması yapılır...”.

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru-18) “...Neyzenbaşı mutrib heyetinin başıdır. Daha önceki yıllarda şef olmadığı durumlarda, Mevlâna Törenleri Türkiye genelinde gerek radyodan, gerek o zaman faal olan koro ve topluluk sanatçılarının yer aldığı karma bir sanatçı topluluğu ile icra edilirdi. Bu icrada Neyzenbaşı, mutrib heyetine başkanlık ederdi. Neyzenbaşı Mevlevi ayini sema mukabelesinde, Naat, Baş Taksim, son taksim icra edecek sanatçıları, en sonunda da Kur'an-ı Kerim Tilaveti için okuyucuyu belirlerdi. Fakat şu an, uluslararası bir organizasyon için her yıl 07-17 Aralık tarihleri arasında Konya'da yapılan 'Mevlâna Anma Törenleri' Kültür Bakanlığı tarafından 1991 yılından beri faaliyet gösteren, Konya Türk Tasavvuf Müziği Topluluğu icra etmektedir. Hatta bu topluluk, Mevlâna Anma törenlerinin daha aslına uygun ve profesyonel kadrolar ile yapılması düşünüldüğü için Konya'da kurulmuştur. Kudümzenbaşı ise tüm sema

mukabelesini başından sonuna kadar yönetir. Naathan'ın Na't icrası bittikten sonra Neyzenbaşı veya başka bir Neyzen baş taksimi yapar ve ney taksiminin sonuna doğru karar sesine gelirken, kudümzenbaşı ile neyzenbaşı göz göze gelir. Âyin-i Şerîf'in makamında yapılan Taksim karara geldiğinde kudümzenbaşı, mutrib heyetini peşreve başlatır. Eserin başından sonuna kadar olan yaklaşık 50-55 dakikalık süreçte tüm kontrol kudümzenbaşında olur...".

Öztorun (g.m.a), (EK-8, Soru-19) "...Mevlevi Ayinlerinde elbette bir oturuş düzeni vardır. Kudümzen toplulukta, hem seyirci açısından hem de diğer sazları görmesi bakımından herkesin görebileceği bir pozisyon ve konumda oturmaktadır..."

Öztorun (g.m.a), (EK-8, Soru-20) "...Bizim müziğimizin önemli bir özelliği de, usta-çırak ilişkisi dediğimiz alaylı yetiştirme anlamında olan eğitimlerdir. Ben de bu şekilde bir eğitimden geçtim. Ben kudümzen olmak ve kudüm meşk etmek istiyorum diyen birinin, öncelikle ritimle alakasını test etmek ve sonrasında bu konudaki yeteneğini görebilmek gereklidir..."

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru-21) "...Klasik Türk Müziği icrasında şef olmazsa olmaz bir kuraldır. Kudüm icrada var ise, kudümzen ve şef adeta birlikte nefes alacak kadar irtibatla olmalıdır. Çünkü şef, eserdeki bütün ritmik hadiseyi önce kudüme aktarmak ister. Şefi önce kudümzenin dikkate alması gerekir. Diğer sazlar hem görsel hem işitsel olarak kudüm darplarının verdiği akışı takip ederler. Şefin olmadığı durumlarda, örneğin Mevlevi ayinlerinde olduğu gibi, bütün kontrol kudümzenbaşına aittir. Ayinlerde başta diğer kudümler, halile ve bendir gibi enstrümanlar eğeda, kudümzenbaşını takip etmek zorundadırlar..."

Öztorun (g.m.a), (EK-8, Soru-22) "...Şefin olmadığı yerde zaten şef kudümdür. Bütün konserin seyri kudümzenin kontrolündedir. Tabii burada kudüm sazının olduğu bir icrayı dikkate alıyoruz. Bazen bir fasıl icrası vardır, orada da şef deftir. İcrayı başlatma ve aradaki geçişler her ne var ise ses ve saz sanatçıları kudümzenle kontak halindedir. Özellikle toplu icralarda birliktelik çok önemlidir. Şef yoksa konserin seyri içerisinde, eserlerin giderlerini de kudümzen tayin eder, elbette provalar dikkate alınarak. Eğer bir solist var ve solo bir eser icra ediliyorsa, bu kez şef eseri yorumlayan (okuyan) kişidir. Bütün sazlar artık soliste eşlik ediyordur ve onu takip ederler. Eserin başında aranağme varsa veya yoksa da pek fark etmez. Koro ve topluluğu bir şef yönetmiyorsa, gözler en azından bütün giriş ve bitirishlerde kudümzendedir. Daha sonra gideri duyarak takip

ederler. Birçok orkestrada, baterist eserin başında bagetleri birbirine vurarak tempo verir ve esere girilir...”.

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru-23) “...Klasik Türk Müziği, Mevlevi Ayinleri ve hatta zikir topluluğu dediğimiz türlere göre, görsel olarak belirli bir disiplin gereği farklı kıyafetlerimiz vardır. Mevlevi ayinleri usulüne göre ise sikke ve üzerimizde hırka dediğimiz kostümleri giyeriz...”.

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru-24) “...Kudüm, sahneye elimizde taşıyarak çıkabileceğimiz bir saz olmadığı için, konser öncesinde kudümzenin belirli hazırlıklar yapması gereklidir. Konser öncesi sahne üzerinde sehpa, mikrofon düzenlemesi veya sazını akort etmesi gibi bazı hazırlıkları yapmak ve konser öncesinde gerekli düzenlemeleri ayarlamak durumundadır. Onun dışında örneğin; konserde icra edilecek eserlerde bağlı geçişler veya bitirerek geçişler olabilir, onların konser öncesinde pratikleri yapılır. Fakat genel olarak, provalarda yapılan egzersiz ve çalışmalar bunun için yeterli olmaktadır...”.

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru-25) “... Bazı kurumların giriş sınavlarında jüri üyesi olarak yer almaktayım. Bana kalırsa, profesyonel bir topluluğun sınavına girecek olan kudümzen adaylarına zorlayıcı bir soru sormak yerine, ben en basit usulleri sormakla başlarım. Örneğin 4/4’lük Sofyan usulü ana kalıp ve velvelesi ile vurmasını isterim. Zahme tutuşuna ve darplardaki estetiğine bakarım. Bunun dışında, bir eserin kaydını açıp üzerine çalmasını isteyerek, eserin icra edilişi sırasındaki durumuyla ilgili gözlem yapmak önemlidir. O usulü bir makine edasıyla mı yoksa her melodide farklı darpları algılamaya çalışıyor mu, onu hissedebiliyor mu, bu gibi özelliklere bakarım. Senkron yani gider konusunda bir dalgalanma veya hızlı başlayıp yavaşlıyor mu bunlara dikkat ederim. Fakat 120 zamanlı Zencir usulü vurması gibi zor sorulara gerek yok, böyle bir talebim olmaz...”.

Öztorun (g.m.a.), (EK-8, Soru-26) “...Alaylı olarak yetiştim ve aslında müziğe 1979 yılında neyzen olarak başladım. Neyzen olarak meydana ve sahneye çıktım. Fakat bir dönem sonra kudüme ve ritme olan düşkünlüğüm, zaman içerisinde daha çok ön plana geçmeye başladı. 1979 yılından beri Mevlevi ayinleri içerisinde meydandayım ve şuan bulunduğum topluluk bile henüz kurulmamıştı o günlerde. Kani Karaca, Saadettin Heper, Şaki Baba, Nezih Uzel, Vahit Anadolu gibi üstatlarla çalışma şansım oldu ve bu üstatlarla çalışabilmek bir bakıma benim için üniversite tahsili oldu. Kudümzenbaşı ben değildim, Vahit Anadolu hocamızdı. Rahmetli Kani Karaca onun karşısında otururdu,

ben de onun yanında oturdum, dört kudümle ayin icrasına çıkıyorduk. Elbette sürekli bir şeyler öğrenmeye iştahlıydım ve sürekli onların icra sırasında ne yaptıklarını dikkatle gözlemliyordum üstatlardan. Bizzat meydanda icra ederken onlardan çok şey öğrendim ve benim için büyük şans olarak addediyorum. Mevlevi ayini icrasında dört kudüm, bir bazen iki bendir, bir halile bütün ritim sazlar icra boyunca Kudümzenbaşını takip ederdik. Kudümzenbaşı değerli üstadım, Vahit Anadolu herhangi bir problem algıladığında biraz öne doğru eğilir, hemen göz göze gelinir gerekli düzeltme yapıldı. Rahmetli Kani Karaca hocamız, bilindiği üzere âmâ idi. Naat-ı Mevlana'yı okuduktan sonra, yerine oturur parmaklarıyla sağ sol kudüm teknelerini kontrol eder ve zahmelerini eline alırdı. En sonda Kur'an-ı Kerim tilavetini de okuyan yine Kani Karaca hocamızdı, her okuyuşu ayrı bir ders niteliğinde olurdu. Rahmetli Nezih Uzel hocamızın kudümzenbaşı olduğu icralarımızda, Mevlevi ayininin finaline doğru son peşrev ve son Yürük semaî bölümlerini oldukça giderli icra ettirir daha sonra bitince hızlıca zahmelerin uçlarını birleştirip öper ve yerine koyardı. Bu hareketi benim son derece hoşuma giderdi, şu an ben de program sonlarında zahmelerimi öperim. Bunu neden yaptığını kendisine sormadım ama sanırım, kudüm saziyle olan muhabbetini, sevgisini ve bir ibadet aşkıyla yapılan icranın selametle bittiğini ifade etmek içindi herhalde. Bugün benim hissettiklerim bu, ayrıca bir profesyonel olarak benim sazımın sebeb-i nimetim olması da kudüm-ü Şerîfe olan saygıma vesiledir. Onunla aramızda tarifi olmayan bir bağ vardır...”.

5.2. Kudümzen Ferruh Yarkın ile Yapılan Görüşmeye İlişkin Bulgular

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru: 1) “...Zaten müzisyen bir ailenin içinde büyüdüm. Babam tanbur sanatçısı Kamuran Yarkın, doğduğumuz günden beri evde hep tanbur çalardı. Keza abim ritim, kardeşim de keman sanatçısı ve böylelikle ben de ritim saza yoğunlaştım. Aslında 15 yaşlarımdayken yani lise dönemlerimde, profesyonel olarak müzik yaşamıma başladığımı söyleyebilirim. Daha sonra konservatuvar sınavlarına girdim ve kazandım. Şu anda Necdet Yaşar'ın kurmuş olduğu bir topluluk olan, Kültür ve Turizm Bakanlığına bağlı İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğunda 32 yıldır ritim sanatçısı olarak görev yapmaktayım. Aynı zamanda Haliç Üniversitesinde öğretim görevlisi olarak devam ediyorum. Daha önce İTÜ'de 13 yıl hocalık yapmıştım. ‘Yarkın Ritim Grubu’ adında kendime ait bir ritim grubum var ve bu grupla yurtiçi ve yurtdışında birçok konser gerçekleştirdik. Onun dışında albümlerde birçok sanatçıya eşlik ettim. Bu

şekilde konserlerle ve özel derslerle müzik hayatıma devam ediyorum.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru-2). “...İTÜ Türk Musikisi Devlet Konservatuvarı sınavlarına girdim ve ritim sazını seçtim. Kani Karaca ile üç yıl çalıştım ve daha sonra Kani hoca okuldan ayrıldığında ise Hurşit Ungay ile çalıştım...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru-3) “...İyi bir ustadan ders alması gerekiyor. Bir kitaptan çalışmak asla yeterli olmaz, o sebeple bir ustadan ders almalı. Örneğin; bazı eserlerde Aksak usul vurursunuz ama kitapta yazmayan birçok bilgi vardır ve bunu da ancak usta öğretir. Çoğu enstrümanda olduğu gibi kendi başına öğrenilecek bir enstrüman değil. Müzisyen çevresinden ya da dışarıdan bakıldığında, çok kolay bir enstrüman gibi duruyor fakat kolay değil. Sahip olması gereken özellikler bakımından, hafızası çok iyi olmalı, eşlik repertuarı geniş olmalı ve bunun yanı sıra da metronomu yani ritim duygusu mükemmel olmalı. Aslında sadece kudüm değil, diğer Türk Müziği ritim sazlarına da hâkim olmalıdır. Türk Müziği’nde metronom çok az kayda değer gibi gözükse de, bir kudümzenin saliselik bir metronoma sahip olması gerekir...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru-4) “...Türk Müziği konservatuvarlarında makam bilgisi dersleri veriliyor ve bu sebeple konservatuvarda öğrenim gören birisi, mutlaka makam bilgisi dersi alır. Örneğin; bir eserin taksim bölümü var ve diyelim ki taksimden sonra kudümzen iki ölçü boş vurarak giriş yapacak. Şayet makamı bilmiyor ise sazın nerde karar verdiğini anlamayacaktır. Makam bilgisi bir kudümzen için elbette çok mühimdir. Belki bir melodi aleti çalan birisi kadar çok iyi bilmesi bile anlaması gerekir...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru-5) “...Kesinlikle ayrı bir dal olarak okutulmalı ve bunu da sadece kudümle sınırlandırmamak gerekir. Batı müziği konservatuvarları vurmali çalgılar dalında öğrenim gören bir kişi nasıl ki tumba, bongo, silofon, kastanyet veya bateri gibi tüm enstrümanların eğitimini alıyorsa, Türk müziği konservatuvarlarında da darbuka, parmak zili, koltuk davulu ve def vb. Türk müziği vurmali çalgılarının tümünün eğitimi verilmelidir. Bunun yanı sıra ilk iki sene bütün öğrencilere ritim uygulama ve usul dersleri verilmeli, iki seneden sonra vurmali çalgıları ana saz olarak seçmiş kişiler alana devam etmeli. Sadece usullerin öğretilmesi değil usul deşifresi, usul diktesi ve notasyon gibi çalışmaların da yapılması gereklidir...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru-6) “...Biri dövme bakır, diğeri ise fiber dediğimiz hafif gövdeli olmak üzere iki set kudümüm var. Bakır olan rahmetli Fuat Türkelman’ın yapımı ve çok eski bir kudüm. İkisi de ip mekanizmalı ve deve derisi var. Özel olarak

yaptırdığım demir bir sehpa var. Kudümler bu sehpanın yuvarlak kısımları üzerine oturtuluyor ve bu sayede yere değmiyor, bu sebeple de simit kullanmıyorum. Kudümlerin altlarının boş kalması bana daha doğru geliyor. Çünkü sehpa üzerinde akort yapmak zor, yaptıktan sonra da sehpa koymak da akordu değiştiriyor. Kudüm yapımında Süha Sağbaş önemli yapımcı. Bunun yanı sıra son zamanlarda da Ahmet Yalçinkaya bu konuda önde gelen isimlerden...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru-7) “...Zahmeler, üç parmak ile yani baş parmak, işaret parmağı ve orta parmakla tutulur. Kani hocam da bu şekilde kullanırdı. Bazen de bu üç parmağı iterek kullanıyorum, bu teknik biraz davul tekniğine de benziyor. Onun dışında zahme tekniğinin farklı bir ekolu yoktur...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru-8) “...Zahme tekniğinde yer çekimi çok önemli. Öğrencilerim de başta bu hatayı yapıyorlar ama sonradan doğrusunu anlıyorlar ve öğreniyorlar. Çünkü zahmeyi vurup deriye yapıştırıyorlar. Zahmeye bir kuvvet uygulanmaması gerekiyor, o şekilde vurulduğunda istenmeyen bir ses çıkacaktır. Zahmeye güç uygulanmadığında, zahme düşer ve geri yukarı zıplayacaktır. Elimizi kasmadan, zahmenin kendi ağırlığı ile doğal ve serbest akışında bırakarak kullanılması daha doğrudur...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru-9) “...Gül ağacından yapılanları makbul denilir. Fakat şu anda her türlü değişik ağaçlardan imal edilenleri de çalışıyoruz. Kudümzenin en az üç-dört adet zahmesi olmalıdır. Benim kullandığım bir zahmenin altında ufak oyuklar var. Ben bu zahmenin oyuklarına, bakır tel bağlayarak istediğim zaman zahmenin ağırlığını ayarlıyorum, bazen de çıkartıyorum. Onun dışında, biri keçeli ve biri keçesiz olarak iki tür zahme kullanıyorum. Tek bir eser içerisinde farklı zahmeler kullanılmıyor ama farklı eserlerde vardır. Ben ayinlerde genellikle keçesiz zahme tercih ederim, çünkü orada çok yüksek sesli bir müzik yapılır ve burada semazenlerin de kudümzenin vurgularını duyması çok önemlidir. Daha yumuşak bir müzik türünde, keçeli olanları kullanırım ve orada nüans meydanlarda, açık havalarda ve özellikle ayinlerde, natürel ağaç uçlu keçesiz olan zahmeleri tercih ederim...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru-10) “...Makama göre akort yapıyoruz. Normalde iki kudüm arasında ‘la-re’ aralığı gibi dörtlü bir aralık olması gereklidir, fakat günümüzde imal edilen bazı kudümlerden istediğimiz tonları alamıyoruz, yani saz buna el vermiyor. Çok pes kalması ya da çok tiz kalması durumunda da kalitesiz bir ses çıkabiliyor. Eski zamanlarda, icracılar eserleri yerinden okumuş. Bir ses, dört ses, beş sestten okumak gibi

kolaylıklar daha sonradan çıkmış. Böyle bir sistem olunca da 5-6 adet kudüm taşımak gerekir bu da elbette çok zor ve pek mümkün değil. Eğer yakalayabiliyorsak karar sesine ayarlıyoruz, eğer yakalayamıyorsak güçlüsüne, o da olmuyorsa duraklarını yakalamaya çalışıyoruz. Eser aralarında kudüm değişimi olur mu sorusuna gelecek olursak, kendi kudümlerimde bunu genelde yapamıyorum ama genelde repertuvara bakarak, makama göre ortalama bir akort yaparak eşlik ediyorum. Diyelim ki Rast makamı çalınıyor, aşağıyı (karar) rast perdesi, yukarıyı da Neva perdesi yapabilirsiniz. Başka bir örnek vermek gerekirse, örneğin Segâh makamı çalınıyorsa ‘düm’ kesinlikle Segâh’a ayarlanmaz. Onu da Segâh çalınsa bile Rast yaparak icra edebilirsiniz. Genelde kudümleri komasız seslere ayarlamak gerekir. Çünkü Segâh komalı bir ses ve o komalı ses diğer sazlarda konser sonuna kadar bozulmayabilir fakat, üçüncü ve dördüncü eserde kudümün akordu bozulabiliyor. Bu nedenle de kudümde akort yapmak biraz zor bir mesele...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru-11) “...Klasik Türk Müziği korolarında kudüm, genelde sağ tarafta oturur fakat Necdet Yaşar hocamız, bizim topluluğumuzun kurulduğu günden beri kudümü ortaya oturtur. Bana sorarsanız, doğru olan da budur. Çünkü diğer şekilde başta oturursa senkron tutmuyor, eğer ritim sazı ortada olursa iki tarafa birden hükmedebiliyor ve iki tarafta eşit bir biçimde duyabiliyor. Tasavvuf müziğinde de aynı şekilde ortada oturabilir...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru-12) “...Türk müziğindeki formlardan bahsedecek olursak; Peşrev, Beste, Ağır semaî ve Yürük semaî gibi formlarda kullanılır. Bir de kudümün kullanılış tarzı şöyledir; okuyucunun okuyuşu veya parçanın icrası burada çok önemlidir. Örneğin 9/4’lük bir eser diyelim, aynı eserin farklı çalınış tarzları vardır veya fasıl biçiminde çalınıyordur o eserde kudüm yakışmaz. Fakat aynı eseri bir solist tam bir 9/4’lük olarak okuyordur, orada kudümle eşlik edilebilir. Alternatif kullanımı konusunda da projeye göre farklı türlere eşlik için çalınabilir. Kudüm kuralları olan bir enstrümandır, diğer enstrümanlar çalanın maharetine bırakılmıştır fakat kudümde teknik olarak fazla bir oynama yapılamaz. Mevlevi Ayinleri, ilahiler, Peşrev, Beste, Kâr, Ağır ve Yürük semai formları ile okuyucunun icra tarzına göre kudüm eşlik eder...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru-13) “...Kudüm haricinde başka ritim sazlarının olması elbette zorunludur çünkü tek başına bir ritim sazı olarak kullanılmaz. Kudüme def, daire, bendir ve bazı yerlerde de darbuka eşlik eder...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru-14) “...Kudüm kuralları olan bir enstrümandır ve kurallarına göre eşliğini yapar. Diğer vurmali çalgıların da şefi konumundadır. Onun

dışındaki ritim enstrümanları, temel olarak kudümün kurallarına uyarak ufak tefek değişiklikler yapabilir...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru-15) “...Kudüm senkron sazıdır. Dolayısı ile bütün topluluk üyelerinin gözü ve kulağının kudümde olması gerekir. Kudüm yoksa, o an eserde daire icra ediliyorsa bu onun için de geçerlidir, burada önemli olan ritim sazına uyulması kuralıdır...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru-16) “...bu usullere göre velvele seçimini yapar. Velvelelerin vurulmayacağı bazı eserler vardır, bu eserlerde ana usulleri vurur. Fakat eserden esere farklılıklar da vardır, kitapta görüleni vurmamakla, benim vurmam arasında büyük bir fark olur. Kitapta yazılı olmayan bilgiler vardır, bu da usta-çırak ilişkisinin önemidir. Eserlerin içerisinde Evfer usulüne dönüşler olur veya Darp usulüne dönüşler olur. Örneğin bazen velvelenin içinde beşinci ölçüde belki sadece ana usul vurulur. Bu da icrayı olumlu etkiler...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru-17) “...Kesinlikle ezberlenmesi gerekir ve hiçbir notanın altına usul yazılmaz. Önemli olan yukarıdaki notayı takip etmektir. Çünkü şöyle bir örnek vermek gerekirse; seneler evvel eşlik ettiğim bir solist icracı vardı. Solist, Zencir usulünde bir beste okurken, 28 zamanlıyı atladi ve direk Berefşan usulüne geçti ve ben o sırada da bütün sazlara işaret vermiştim. Burada notayı takip etmemiş olsam, bütün sazlar karışabilirdi. O sebeple, usul notası ezbere çalınır...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru-18) “...Mevlevi ayinlerinin şefi kudümzenbaşısıdır ve bütün Mevlevi ayinini idare eder...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru-19) “...Ayinlerde kudümzenler, birbirlerinin yüzüne bakacak biçimde karşılıklı otururlar ve aynı zamanda hepsi, sema edenleri görebilecek bir açıda oturur. Burada da usta-çırak ilişkisi vardır. Ayinlere bazen dört kudüm, bazen de altı kudüm katılır...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru 20) “...Öğrencilerim belli bir seviyeye geldiğinde, konserlerde mutlaka benimle birlikte çalmalarına imkân veriyorum. Eğer öyle bir imkân yoksa, beni karşıdan izleyerek tecrübe edinmelerini tavsiye ediyorum. Çünkü kitap başka bir şey, yaşanmışlık başka bir şeydir...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru 21) “...Aslında bir bakıma ikisi de şeftir diyebiliriz. Şef ve kudümzenin birbiri ile göz kontağı olmalıdır. İkisi de birbirine eserlerin gideri ve ritmi konusunda icranın daha sağlıklı olması adına, prova esnasında tavsiyeler verebilirler...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru 22) “...Üyesi olduğum İstanbul Devlet Türk Müziği Topluluğu’nda, yıllarca şef olmadan bütün konserlerimizi hatasız olarak tamamladık. Genelde klasik Türk Müziği kemençesinin yayı ile giriliyordu fakat bazı zamanlarda da Necdet Hoca topluluğa, ‘Ferruh’un zahme işaretine bakarak girin’ derdi. Şefin olmadığı topluluklarda, kudümzenin zahme hareketine bakılarak girilir. Koro varsa, arkada oldukları için kudümzenin zahmesini çok rahat bir şekilde göreceklelerinden, kudümzene bakarak esere girilir. Eğer önde okuyan bir solist varsa, burada kudümzenin giriş vermesine gerek duyulmaz, solist esere başlar ve herkes ona uyar. Eserde aranağme varsa, birliktelik açısından fısıltı halinde sayı sayılabilir veya eserin öncesinde bir anons varsa, kudümzen bütün topluluğa bakarak ufak el hareketleri ile eserin giderini verir ve esere girilir...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru 23) “...Mevlevi ayinlerinin kendi prosedürleri ve bu doğrultuda özel bir giyimi vardır. Onun dışında koro ve topluluklarda konsere göre uygun görülen kıyafetler giyilir...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru 24) “...Kudüm için öncesinde çalışılması gereken bir egzersiz yok ancak kudüm öğrenen genç öğrenciler için şöyle bir çalışma tavsiyem olabilir; bilmedikleri eserleri provalarda kayıt edip o kayıtlar üzerinden daha sonra çalışabilirler. Eğer prova gibi bir şansları yoksa, kayıtları dinleyerek ve kayıt üzerinden çalarak konserlere hazırlanabilirler...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru 25) “...Genellikle Devr-i Kebir usulünü çalması istenebilir. Burada özellikle, neresi kuvvetli ve neresi zayıf darp vurulması gerektiğiyle ilişkili olarak, bunları hissederek vuran kişiler dikkate alınması ile seçim yapılabilir...”.

Yarkın (g.m.a.), (EK-8, Soru 26) “...Ben Kani Karaca ve Hurşit Ungay ile çalıştım. Kâni hoca ile bir anımızı paylaşmak isterim; üniversite döneminde, Cengiz adında bir arkadaşım ile sınıfta iki kişiydik. Arkadaşım bir gün derse gelmemişt, Kâni hocamızın da bilindiği gibi görme engeli vardı. Cengiz’e ‘bir Aksak semaî vur’ dedi ve ben vurdum. Bu sefer şimdi ‘Ferruh sen vur’ dedi, tekrar çaldım. Fakat kapıdan çıkarkende arkadaşımın orada olmadığını bildiğini ve iki vuruşunda bana ait olduğunu söyledi. Dolayısıyla vurgulardan kimin çaldığını anlamıştı...”.

5.3. Kudümzen Ümit Atalay ile Yapılan Görüşmeye İlişkin Bulgular

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-1) “...Müzik yaşamıma, 10 yaşlarında iken bateri çalmakla başladım. O yıllarda Diyarbakır’da mevcut orkestralar vardı ve bu

orkestralarda bateri çalmaya başladım. Daha sonra İstanbul Teknik Üniversitesi Türk Müziği Devlet Konservatuvarı'na 1981 yılında girince, geleneksel musikiyi sazımla birlikte kavramaya başladım. 1985 yılında ise, İzmir'de kurulan Kültür Bakanlığı'na bağlı İzmir Devlet Klasik Türk Müziği Korosu'na kudüm sanatçısı olarak girmemle, profesyonel müzik hayatım başlamış oldu...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-2) “...Kudüm ile ilk olarak İstanbul Teknik Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda tanıştım. Okula girdiğimde herkes bir meslek çalgısı seçiyordu ve ben de kudüm sazını tercih ettim. Bu konuda eğitim aldığım en önemli kişi rahmetli Kâni Karaca Hoca idi. Türk Musikinde Usuller ve Kudüm Velveleleri adlı kitabın yazarı olan Hurşit Ungay hocadan usul dersleri, Kani Karaca Hoca ile kudüm icrası ile ilgili eğitim aldım. Daha sonra enstrümanımı birçok koro ve topluluklarda icra ederek pekiştirmeye, yaymaya ve sevdirmeye çalıştım...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-3) “...Öncelikle müthiş derecede iyi bir ritim duygusu yeteneğinin olması gereklidir. Bunun yanında liderlik vasfına sahip olmalı, artist olması gerekiyor, pedagog olması ve beynini en azından birkaç bölüme ayırması gibi özelliklere sahip olması gerekiyor. Bunları açmaya çalışırsak; bizim Türk müziğinde kullandığımız usuller, icra topluluklarını yürüten, yani bir nevi toplulukların kalbi olan enstrümanlardır. Liderlik vasfına sahip olmayan hiç kimse kudümzen olamaz. Düşünün ki elli kişiyi siz sürükleyeceksiniz ve o topluluğun kalbi sizsiniz. Biraz hızlanırsanız topluluk, koro veya orkestra koşmaya başlar, biraz geri kalırsanız kasmaya başlayacaktır. Profesyonel bir kudümzenin; metronoma, usullere ve icra topluluklarını yürütebilecek iletişim ve liderlik vasıflarına sahip olması gerektiğine inanıyorum...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-4) “...Bu göreceli bir durum fakat kudümle ilgilenen kişinin musiki ilmini bilmesi elbette önemlidir. Makam bilgisini şuralarda arıyor olabiliriz; icra esnasında makamların karar ve güçlü seslerinin kudümzen tarafından biliniyor olması lazımdır. Örneğin, rast makamında bir eser icra ettiğimiz zaman, karar sesinin yani sağ kudümün rast perdesine, güçlü sesinin de sol kudümde neva olması gerektiğini bilmelidir. Buna göre, makam bilgisine sahip olması gerektiğine inanıyorum...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-5) “...Vurmalı saz derken usul, usul derken vurmalı saz akla gelebilir mi o tartışılır ama elbette ki ayrı olmalıdır. Elbette vurmalı sazlardan kasıt sadece kudüm olarak kabul etmemeliyiz. Daire, bendir, def, bongo gibi aklımıza gelebilecek çok çeşitli vurmalı sazlar vardır. Vurmalı çalgılar bölümüne giren biri, tıpkı

batıda olduğu gibi bateri, timpani vb. birçok sazı çalmayı öğreniyor, bizde de Türk müziği olarak ayrıca bir bölüm olmalı. Hatta halk müziği ile mukayese edildiği zaman, halk müziğindeki usullerle Türk müziğindeki usuller her ne kadar, biri zaman olarak biri isim olarak birbirine benziyor olsa bile, halk müziğindeki usullerin yapısı düzümleri itibariyle Türk müziğinden farklıdır. Çok iyi derecede Türk müziği icra eden birinin, halk müziğini doğru bir biçimde icra edemediğine birçok defa tanık oldum. Çünkü bizimkilere göre, halk müziğindeki usullerin yapısı farklıdır. Bu yüzden vurmalı çalgılar ayrı bir dal olarak okutulmalı, usul dersleri için de usul hocalarının usulleri öğretmeleri gerek. Çünkü icra etmek farklı bir şey, usul farklı bir kavramdır...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-6) “...Bakırın içine biraz altın tozu karıştırılarak elde edilen ve içine kıtık dediğimiz birtakım maddelerin eklenmesi suretiyle imal edilen kudümler, bildiğimiz geleneksel yapıdaki kudümlerdir. Bir dönem, İTÜ Türk Müziği Devlet Konservatuarı Çalgı Yapım Bölüm Başkanı Cafer Açın tarafından üretilmiş olan, yaprak ağaç parçalarından imal edilmiş bir kudümü kullanmıştım. Teknik olarak umduğumuz gibi verim alamadık fakat, ilk defa akort edebildiğimiz bir kudümdü ve ben bu kudümü konserlerde de kullanmıştım. Zamanla, zahme darplarına ya da hava değişimlerine karşı çok dayanıklı olmadı ve bir yıl içerisinde çok tamir gördü, ağaç olduğu için de sonunda dağıldı. Günümüzde üç tip kudümün varlığından söz edebiliriz; ağaç, bakır ve son zamanlarda bakalit dediğimiz kudüm çeşitleri bulunmaktadır. Bakalit kudümlerden ton alamıyoruz ancak, seyahatlerde taşırken hafif olması ve daha küçük boyutlarda olması nedeniyle, yerden tasarruf etmek açısından çok pratik oluyor. Yapısal özellikleri bakımından, kudümlerin bakır olanları ve deve derisi olanları makbuldür ve sağlıklı bir tonalitenin elde edilebilmesi için iyi bir kudümün ağır olması gerekir. Bana ait üç adet kudüm var ve hepsinin ölçüleri ile yapıldığı malzemeler birbirinden farklı. Biri 30-32 cm, diğeri 28-30 ve bir tane de nakkare boyutlarında 26-28 cm çaplarında olan bir kudüm. Bana gelen konser projesinin yapısına göre, hem bakır hem de bakalit kudüm kullanıyorum. Bir dönem Cafer Açın’ın ahşap kudümlerini kullandım, son zamanlarda da günümüzde de çalgı yapım ustası, Süha Sağbaşı’nın imal etmiş olduğu kudümleri kullanıyorum. Günümüzde de birçok koro ve toplulukta, onun üretmiş olduğu kudümler icra edilmektedir...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-7) “...Zahme kullanımında işaret ve orta parmak ile baş parmağın zahmeyi hafifçe kavraması gereklidir. Aynı zamanda zahmeyi çok kenarda veya çok ortada tutmamak sureti ile bilekten çalma pozisyonu doğru olanıdır,

ben de bu şekilde kullanıyorum. Başka bir tutuş biçimi de zaten kabul edilemez. Elbette bir bateristle bir kudümzenin zahme veya baget tutuşu aynı değildir. Kudüm vurmanın kendine göre bir estetiği ve tekniği var. Yaptığımız musiki bir nevi, anlam musikisi ve gönül musikisidir, bu sebeple duygu ön plana çıkar. Kudümzenin enstrümanda iyi bir tonalite yakalaması gereklidir. Başka bir tutuş pozisyonu veya buna bağlı olarak farklı bir ekolü yoktur...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-8) “...Usulün içerisinde var olan kuvvetli ve zayıf zamanların kudümzen tarafından icra şekli ile yer çekiminden faydalanılır. İstedığımız tınıyı alabilmek adına, zahme darplarının kuvvetli-zayıf zamanlarına göre, vuracağınız şiddet de önemlidir...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-9) “...Tekkelerde kullanıldığı dönemlerde, gül ağacından olanlarının makbul olduğu ifade edilir. Fakat günümüzde yılan ağacı gibi birçok ağaç çeşitlerinden elde edilen türleri de vardır. Gül ağacının hafif olması ve tonaliteye yardımcı olması açısından bizim için en makbul olanıdır. Dinamizmin olduğu icralarda, zahmelerin uçlarında süngerin olmadığı zahmeler tercih edilir. Geçmişte bunu özellikle Mehter musikisinde veya 14. yüzyılda yaşamış olan Merağalı Abdulkadir, Şeyh Abdul Ali gibi isimlerin müzik yapılarında bir haşmet görülür. Muhtemelen karşı tarafa daha etki edebilmesi açısından, mutlaka daha sert bir mizaçla icra edildiği düşünülebilir. Fakat geleneksel musikinin daha çok şarkı formlarında, saz semaileri formlarında, günümüzde zahmenin ucuna bir sünger takılması ile seslerin daha iyi çıkması ve topluluk içerisinde ahengi bozulmaması için yumuşak uçlu zahmeler de kullanılmaktadır...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-10) “...Eğer akort değiştireceksek ve kudümzen de marifetliyse, eser aralarında akort değişimi olabilir. Bir Uşşak makamı icra edildiği zaman, karar Dügâh ‘la’ perdesi olur, güçlüsü Neva ‘re’ olur. Fakat Rast makamı icra ettiğinizde, sağ kudümü biraz gevşetip bir ses aşağı düşürmek gerekir, şayet repertuvarınızda öyle bir şey varsa...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-11) “...Koro icrasında saz topluluğu içerisinde sahneyi karşımıza aldığımızda sağda ve mutlaka mızraplı çalgıların arka tarafında olmalıdır. Fakat topluluklarda icra edilecek ise ritmin gidişatı yönünden hem sağ hem de sol tarafa hâkim olacak biçimde mutlaka ortada oturmalıdır...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-12) “...Kudüm geleneksel icrada tekke musikisi formlarının, Mevlevi ayinleri, ilahilerde, tevşih gibi birçok formunda kullanılır.

Geleneksel musikide ise Peşrev, Kâr, Birinci beste, İkinci beste, Ağır semaî, Yürük semaî, Saz semaî ve şarkılarında bir bölümünde kullanılır. Fakat Yürük semaîden sonra kudüm vurulmadığı rivayet edilir. Bunun haricinde mesela bilindiği gibi, halk müziği topluluklarında kudüm kullanılmaz fakat halk müziğinin de tasavvufi türküleri vardır ve bu eserlerde de kudüm vurduğumuz oluyor...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-13) “...Türk müziğinin gerçek sazı dairedir. Bilindiği gibi bendirin zilli olanına daire diyoruz. Bendir bir tasavvuf müziği enstrümanıdır. Kutsiyeti olan manevi bir enstrüman olması sebebiyle, klasik musikinin içinde şarkı icrasında çalınmaması gerektiğine inanıyorum. İlla ki çalınabilir fakat en azından bu benim tercihim değildir. Günümüzde darbuka, def, bendir, daire dışında triangle gibi çalgılar ve hatta bilinmeyen Uzak Doğu kökenli, dinlendiğinde Türk musikisini adeta Hint veya Arap müziğiymiş gibi değiştiren çok değişik çalgılar bile girdi ve farklı tınlar oluşmaya başladı. Fakat bana göre doğru değil. Türk müziği, Türk müziği sazları ile icra edilmeli...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-14) “...İcrada kudüm varsa, öncelikli enstrümandır ve herkes kudüme uymalıdır. Kudümde vurulan usuller, diğer enstrümanlara yani vurmali çalgılara yön gösterir. Fakat kudüm dışında icraya refakat edecek olan vurmali sazlar kudüm gibi velveleli vurmak zorunda değildir. Bu sebeple, bu aradaki ilişkiye bakıldığı zaman, kudüm heyet içerisinde direksiyondur diyebiliriz...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-15) “...Bunun cevabını şöyle özetleyebiliriz; o an sahne üzerinde olan herkesin kalbi, kudümzenin vurduğu darplardır. O sebeple hepsi usulden çıkmamak adına, duyum olarak kudüm darplarına riayet etmesi gerekir...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-16) “...Kudümde ana usul pek vurulmaz velvele vurulur, ana usuller dizlerde vurulur. Fakat, bazen yapısal olarak ana usulleri vurduğumuz eserler de oluyor. Eserler yapılırken, eski hocalarımız şöyle der; ‘usulünü bilemediğiniz veya emin olamadığınız bir eseri velvelesi ile icra etmek, usulün oturup oturmadığını gösterir’. Adı üzerinde velvele, belli bir kalıbı yok. Bir süsleme sanatı olduğu için, o usullerin süslenerek icra edilmesi önemlidir. Mesela vazgeçemeyeceğiniz ve asla kafanıza estiği gibi vuramayacağınız belli başlı usuller ve icralar vardır. Bunlardan ilki, 14 zamanlı Devr-i Revan usulüdür, buna Mevlevi Devr-i Revan’ı da denilir. Bunu ana usulü ile asla vuramazsınız. Çünkü semazenlerin, Mevlevi ayinlerindeki dönme dediğimiz her çarkı, usulle uyumlu olmak durumundadır ve ona göre usuller yazılmıştır. İkincisi ise, Yürük Semaî’nin velvelesi, 6 zamanlı. Üçüncüsü, 28 zamanlı Devr-i Kebir

usulü. Özellikle Mevlevi ayinlerinde Peşrev’lerde kullanılan, 56 zamanlı Muzaaf Devr-i Kebir’dir. Bir Mevlevi ayini izlediyseniz şayet, önce semazenler üç defa tur atarlar ve postun önüne gelirler, başkeserler. O arada çalınan Peşrev’in darpları 56 zamanlıdır ve dikkat edin, her adım atışın karşılığı bir darptır. Bunlar hiçbir zaman değişmez ve değişmez. Yoksa semazenler de karışır, icra da bozulur. Bu anlamda Mevlevi ayini icra ediyorsak, kişisel bir tercih yoktur...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-17) “...Bu soruyu şöyle de düşünebiliriz; bir eseri notaya bakarak mı icra etmek daha iyidir, yoksa ezberden icra etmek mi? Bence ezberleyip icra etmek daha iyidir. Çünkü ezberlediğiniz zaman, bu usulün içerisindeki senkopları, kuvvetli veya zayıf zamanları, yarı zayıf-yarı kuvvetli zamanları da ezbere bilmek anlamına gelir, bu da usulü şevk içinde icra etmenize vesile olur. Bir başka avantajı, eserlerin giderlerini yani temposunu ayarlamaktır, çünkü her usulün kendine göre bir gideri vardır. Büyük usuller vezin olduğu için, darpların nerde, ne zaman, nasıl ve hangi derece kuvvetli olduğuyla alakalı bir sistem içerisinde yazıldığı düşünüldüğünde, mutlaka ezberlenmesi gerektiğine inanıyorum. İcra esnasında özellikle, büyük usuller ezberlenirken icranız mükemmel olur, ancak notasına bakarak notasına bakıp vurursanız, kudüm vurmamış olursunuz usul vurmuş olursunuz. Elbette ezberlenmesi gerekir...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-18) “...Biri kaptandır, diğeri de beynidir diyebiliriz. Neyzenbaşı, Mevlevihane’de icra edilecek ayin etkinliğinin reisidir, kudümzenbaşı ise Mutrib heyetinin başıdır. Çünkü “başla” komutunu o verir. Eserlerin giderlerini ve temposunu kudümzenbaşı ayarlar. Genel olarak sevk ve idareden neyzenbaşı sorumludur. İkisi de birbirinden ayıramayacağımız bir bütünü oluşturur...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-19) “... Biraz geçmişe doğru gidildiğinde, dinî musiki eğitiminin belirli bir edebi vardı. Geçmiş zamanda, insanlar kudümü bağdaş kurmak suretiyle yerde oturarak çalarlardı. Fakat günümüzde, sandalyede oturarak ve kudümleri bir sehpanın üzerine koyarak icra ediyoruz. Herkesin görebileceği bir konumda oturur...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-20) “...Musiki bir usta-çırak işidir. Bu usta-çırak ilişkisinde çıraklar ustalarını öncelikle taklit etmek, sonra tahkik etmek ve en sonunda da kendi tavırlarını ortaya koymak zorundadırlar. Çıraklar, hocalarının zahme tutuşlarını, oturuşunu, özellikle eser geçkilerini, Mevlevi ayinlerindeki üçüncü selamda usul değişiklikleri gibi icra tekniklerini izleyerek öğrenir. Çünkü bunlar yazılı kurallar

değildir...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-21) “...Şefin olduğu topluluklarda, her zaman önde olduğu için, eserlere o ruhu ve canlılığı verecek olan kişi şeftir. Bu durumda kudümzen muhakkak şefe ayak uydurmak zorundadır. Metronom açısından, şef metronomu verdiği andan itibaren metronomu sağlamak kudümzenin işidir. Aralarında gizli bir rekabet vardır ...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-22) “...Şefin olmadığı topluluklarda, icrayı başlatan tek kişidir, çünkü o hissiyatı ve başlama komutunu kudüm verir. Eserin başında aranağme varsa veya yoksa farklı bir başlangıç olmaz. Zaten kudümzen iletişimi ile kendini gösterir. Başlıyoruz der veya 1-2-3-4 diye sayarak mutlaka bir adım öne çıkar. Burada ses icracısı var ise, refakat etmelidir. Şefe nasıl uymak zorunda ise, soliste de uymak durumundadır. Solist eserin bir yerinde puandorg yapabilir ama iyi bir kudümzen kendinden çok solisti takip eder ve refakat eder. O sebeple herkes usul vurabilir ama herkes iyi bir kudümzen olmayabilir...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-23) “...Topluluk türlerine göre bu durum değişmektedir. Mevlevi ayinlerinde hırka ve sikke dediğimiz kıyafetler vardır. Bazı türlerde haydariye giyilir. Diğer Türk müziği konserlerinde ise bilinen takım elbise gibi konser kıyafetleri giyilir...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-24) “...Kudümzenin ısınma vb. egzersizleri yaptığı bir çalışma süreci yoktur...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-25) “...Biz genellikle sınavlarda, ikilik mertebelerde refakat ettirmeyi deneriz. Mutlaka bir enstrümana veya bir soliste eşlik etmesini isteriz. Bunu yaparken de genellikle klasik korolarda klasik takımların, özellikle birinci besteleri olan ikilik mertebedeki besteleri sorarım. Yaptığım sınavlarda, 28 zamanlı Remel usulü sorarım. O tartımı kafanızda tutup, sevk ve idareyi sağlayabiliyor mu, yoksa bir yerden sonra kaçıyor mu, bu önemli. Çünkü vurulan her usul, ikilik usullerde bile vezin dediğimiz yanlış vurulan bir darp, solisti ve topluluğu yanıltır. En çok üzerinde durduğum konu bu...”.

Atalay (g.m.a.), (EK-8, Soru-26) “...Hurşit Ungay, Kani Karaca, Haydar Sanal gibi değerli hocalarla çalıştım. Bu isimler Türk müziğinin ve özellikle de kudümzenlerin önde gelenleridir. Sayısız anımız var ama en güzel anılar benim için, bu hocalarımı tanımış olmak ve onlarla meşk yapmış olmaktır. İsimlerini andığımız değerli hocalarımız, geleneksel icra anlayışını benimsemiştir. Usta-çırak yoluyla aldıkları

eğitimi düz ve anlaşılır bir şekilde, icralarına yansıtarak kendilerine özgü geliştirdikleri teknikle öğrencilerine aktarmışlardır...”.

5.4. Kudümzen Serdar Bişiren ile Yapılan Görölmeye İlişkin Bulgular

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-1) “...Müzik hayatım kısaca 1985 yılında İTÜ Devlet konservatuvarına girerek başladı...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-2) “...Kudümle ilk olarak konservatuvara başladığım zamanlarda tanıştım. Hocalarım Hurşit Ungay, Kani Karaca ve Vahit Anadolu’dan feyz aldım...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-3) “...Elbette bir kudümzen maalesef kolay yetişmiyor, hatta günümüzde çok fazla kudümzen de yok. Kudümzenin öncelikle çok eser bilmesi ve eserlerin metronomlarını iyi bilmesi yani metronom becerisi olması gerekir. Birim değeri farklılıklarında, ikilik değeriindeki bir eser nasıl çalınır, dörtlük değeriindeki eserler nasıl çalınır, bunları iyi bilmeli. Zaten Mevlevi ayini bunun en başında gelenidir. Çünkü Mevlevi ayini bir ritüeldir, bu ritüelin içerisinde birtakım anlamlar vardır ve bu anlamlarla beraber birtakım bölümler vardır. Bu bölümlerin tamamının da kendi yapısı içerisinde bir metronom şekli vardır. Ben istediğim gibi çalarım gibi bir durum olamaz...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-4) “...Bence gereklidir. Örneğin, bugün bir Senfoni Orkestrası ile konsere çıktığımızda, Maestro önümüze bir nota koyup, Devr-i Kebir usulü istemiyorum deyip, onu çalmamızı isteyebilir. O zaman oradaki usul notasını okumak ve aynı zamanda eseri takip edebilmek için makam bilgisine sahip olmak gerekir. Eseri bildiğiniz zaman ve onu mırıldanabildiğinizde ki vuruşla, hiçbir şey bilmeden sadece usul kalıbı vurmak arasında çok ciddi bir fark vardır. O esere kattığınız ruh değeri, o sebeple makam bilgisi önemlidir ve usul yanında bunu da bilmek lazımdır...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-5) “...Evet okutulmalıdır, çünkü usul vurmak sadece kalıpları çalmak değeri, eseri de ifadelendirmektir. Fakat maalesef okullarda bunun dersleri yoktur...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-6) “...Bakır ve son dönemde fiberden yapılan kudümler var, bende de bir adet kudüm var. Bana ait olan kudüm ip mekanizmalı ve malzemesi fiber. Ankara’da Ahmet Yalçinkaya’nın imal ettiği kudümleri tercih etmekteyim...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-7) “...Değişik bir tutuş biçimi yoktur, tek tiptir. Biz, zahmenin tam orta kısmının biraz daha altından olacak biçimde kavramak suretiyle vuruyoruz ve bu doğru olan tutuş pozisyonudur. Ne çok sapına, ne de baş kısmına doğru tutmamak gerekir. Baş parmak ve işaret parmağı ile zahmeyi hafifçe sıkıştırıyoruz, diğer üç parmakla da onu dengeliyoruz...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-8) “...Biz zahmeyi bilekten ve parmaklarla hafifçe kavramak suretiyle vuruyoruz. Yer çekiminin mutlaka bir etkisi vardır ama açıkçası öyle bir hesabı hiç yapmadık...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-9) “...Bir eserde farklı zahmeler kullanmıyoruz. Zahmelerin, gül ağacı veya ıhlamur ağacı gibi çeşitli ağaç türlerinden yapılanları vardır ama öyle özel bir seçimi yoktur. Eskiden zahme uçlarını sadece tahta olarak, kendi ahşabıyla bırakırlardı. Son zamanlarda yaklaşık 20-30 senedir, tahta ile derinin temasını yumuşatmak adına, zahme ucuna keçe ya da sünger gibi bir madde koyuluyor...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-10) “...Eser aralarında kudümde akort değişimi olmuyor. Hatta eser başlarında da akort değişimi olmuyor. Çünkü kudüm, çok iptidai bir saz ve çalgı yapımcılar akort sistemini henüz teknik anlamda tam olarak oturtamadılar. Aslında kudümün derileri, çalınan makamın karar, güçlü veya üçlüsüne akortlanır. Fakat bizim sazlarımızda öyle bir teknik yapı olmadığı için bu çok zordur ve ancak ipler sayesinde veya üzerindeki boncuklarla çekebildiğiniz kadar ayarlamaya çalışırız. Maalesef ipler belli bir kullanımdan sonra zaman içerisinde gevşemeye başlar ve iyice akort tutmamaya başlar. Kudümde böyle bir akort problemi var...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-11) “...Bu senelerdir tartışılan bir durumdur. Sadece kudüm için değil, aynı zamanda diğer enstrümanlarla da ilgili tartışmalı bir konudur. Kullanıldığı topluluk veya koroya göre değişmektedir. Orada bulunan şefe veya yapılan müziğin türüne göre de değişebilmektedir. Çalıştığım toplulukta konum olarak sazların sonundayım ama sazların başında olmak itibarıyla hepimiz oturuyoruz. Küçük bir topluluk olmamız sebebiyle ortada kalıyorum. Bazı korolarda kudüm, salondan sahneye bakıldığında sağ tarafta, bazıları ise sol tarafta oturmaktadır. Bunun klasik bir kuralı yok. Fakat benim için en uygunu adaplı, güzel ve ahlaklı çalarsanız, bateri çalar gibi abartmadan çalınması kaydıyla, hem sesin hem de sazın duyulması açısından kudüm ortada yer almalıdır...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-12) “...Mevlevi ayinlerinde ve klasik formdaki eserlerde kullanılır. Müzik tarzı olarak farklı alternatif kullanımları olabilir. Çalım

tekniki açısından alternatiflerini düşünürsek, iptidai bir saz olması sebebiyle bu enstrümandan çok fazla bir karşılık beklememek gerekir. Çünkü diğer vurmaları gibi değil. Ancak bir stüdyoda alternatif bir performans istenirse, en fazla elle çalınır veya zahmelerin daha seri kullanılması ile başka sesler elde edilebilir, o sebeple çok fazla alternatif kullanımı yoktur...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-13) “...Zorunlu değildir fakat, başka vurmaları çalgıların yer alması bir zenginliktir. Genellikle klasik eserlerde kudümün yanında bir daire çalınır. Mevlevi müziğinde ise, kudümün yanında bendir ve halile dediğimiz zil kullanılır. Tabii ki esere göre tespit edilebilir. Küçük usullerde zaten kudüm çalınmaz, ancak büyük usullerde yer alır. Diğer vurmaları çalgılar, hem küçük hem de büyük eserlere eşlik edebilir. Bunu enstrümanı çalan kişi veya topluluğun şefi belirleyebilir...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-14) “...Kudümün Mevlevi ayinlerindeki şeflik durumu, klasik müziğin içinde de devam ediyor. Eğer şef yoksa, maestro saz olarak tercih ediliyor...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-15) “...Eğer şef varsa kudümzenin önemli bir iletişimi yoktur. Çünkü orada baş aktör şeftir. Kudümzen de diğer sazlarla aynı seviyededir. Şefin olmadığı yerde kudümzenin şef olduğu yerde, elbette koro ve sazlarla kudümzen arasında göz teması olur. Baştan sona kudümün metronomu, giriş veya çıkışları ile her şey devam eder...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-16) “...Eğer kudümzenin yanında başka bir vurmaları çalgı yoksa, tek başına ise genellikle velvele çalar. Malumunuz, Türk müziğinde 2 zamandan 88 zamana kadar bir usul yelpazesi vardır. Özellikle büyük usullerde yani 10 zamanın üzerindeki usullerde 10 zaman veya 14 zamandan itibaren velvele vurmak kudüm için çok daha iyidir. Birtakım merteye farklılıkları vardır, 2’lik birim değerinde yazılan eserlerde, aralıklar daha geniş olduğu için, ana usul vurmak yerine büyük usullerde velveleyi daha çok tercih eder. Hatta bunlar küçükler için bile geçerlidir. Fakat yanında başka vurmaları sazlar varsa, ana usul veya velveleyi kimin vuracağı konusunda kendi aralarında konuşup paylaşım yapabilirler. Kudüm tek başına ise veya genel anlamda tek başına olmasa bile velvele ağırlıklı çalar. Ana usul çalındığı çok nadirdir...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-17) “...Evet, 120 zamana kadar usullerin ezberlenmesinden yanayım. Ben ezberden vurarak eserleri icra ederim...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-18) “...Mevlevi ayinleri ney taksimi ile başlar. Ney taksiminin bitişi ile kudümzenbaşı zahmelerle kudüme vurur ve Peşrev başlar. Peşrev’in

bitiminde tekrar kudümzenbaşı vurur. Neyzenle ayin girişi sözün girdiği noktada, mutrib dediğimiz sazların o sesi alabilmesi adına neyzenin küçük bir ses vermesi ile kudümzenbaşı ile göz göze gelirler. Tek iletişimleri budur. Ondan sonraki tüm yetki kudümzenbaşına aittir. Kudümzenbaşı Mevlevi ayinin Peşrev’inden itibaren sözlü kısmı dahil olmak üzere, en son bitişine kadar metronomu tespit eder ve ayini artık kudümzenbaşı o yürütür. Fakat ilk giriş neyzenbaşının taksimi ve sonrasında kudümzenbaşı ile göz göze gelmesi ile olur...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-19) “...Kudümzenin oturuş adabı, hangi tür müzik olursa olsun, bacaklar abartılacak şekilde açık olmayacak pozisyonda olması yeterlidir...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-20) “...Öğrencilerimize kudümle ilgili bütün bilgileri hem anlatır hem tatbik ederiz. Sadece söylemek değil, uygulamak da gerekir. Biz hoca dediğimiz büyüklerimizi izleyerek yetiştik. Onların bir eseri nasıl algıladığına, nasıl yorumladığına baktık ve onları kopyalamaya başladık. Çünkü malumunuz, bu işin metodu eskiden yoktu. Türk Müziği çalgılarının metodu, yaklaşık olarak son 15-20 senedir yazılmaya başlandı ki zaten, vurmali çalgıların hiçbirinin metodu yok. O sebeple usta-çırak ilişkisi ile yürüyen bir sistem. Bu işe gönüllü ise ve gerçekten bu işi yapmak istiyorsa, onunla yolumuza devam ederiz ve sonuna kadar eğitime devam ederiz...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-21) “...Şef elini kaldırır ve indirdiği anda kudüm girer ve bundan başka bir ilişkileri de yoktur. Sadece bir dörtlük vurarak koroyu ve sazları yönetir. Kudüm orada dörtlüğün dışında bambaşka büyük usuller vurur. Aslında onun teknik olarak şefle hiçbir bağlantısı yoktur. Şef sadece elini indirerek, eserin girişini sazlara veya koroya verir...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-22) “...Eğer koroyu yöneten bir şef yoksa kudüm bütün girişleri çıkışları veya eserin içerisindeki ritim değişimlerini ve giderleri, kudümzen yönlendirir. Ses icracısı ile iletişimi eserin form ve şekline göre değişkendir. Kesinlikle aranağme ile başlayan bir giriş ile direkt solist girişi arasında fark vardır. Şefin olmadığı yerde kudüm, şef görevini üstlenebilir. Bu pozisyonda kudümzen de şefe tabi oluyor. Mevlevi ayinlerinde kudümün lider konumu, bu tarz şefli korolarda geri plana düşüyor...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-23) “...Mevlevi ayinlerinde sikke ve hırka giyiliyor, burada özel bir giyimi vardır. Klasik müzikte ise smokin veya takım elbise diyebiliriz...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-24) “...Herhangi bir egzersiz süreci yoktur...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-25) “...Bir kudümzen alınacaksa, ona sorulacak sorular ancak büyük usullerden olabilir. Bir Mevlevi ayininde en çok kullanılan ve giriş peşrevinde vurulan 56 zamanlı Muzaaf Devr-i Kebir usulü vuruyor mu ona bakılabilir. Tabii ki sadece vurup vurmaması da tek mesele değil, hangi metronomda vuruyor veya bir ayini nasıl vuracak bu konular önemlidir. Asıl konu kalıbı ezberleyip kalıbı vurmak değildir, ezber yapmak herkesin yapabileceği bir şeydir. Burada esas önemli olan, hangi şekilde ve hangi metronomda vuracağıdır...”.

Bişiren (g.m.a.), (EK-8, Soru-26) “...Eskilerden benim hocam Hurşit Ungay, Kani Karaca, Vahit Anadolu ile çalışma şansım oldu. Yeni nesilden de Yarkın kardeşlerle çalıştık. İcra teknikleri hepsinin aynıdır, birbirlerinden farkları yoktur. Bu isimlerden sadece Vahit Anadolu’yu özellikle ayırmak istiyorum. Tasavvuf müziğinin ilahi formatında, dört zamanlı, sekiz zamanlı veya iki zamanlı gibi daha küçük usullerinde, kalıpların dışına çıkarak, kudümü çok daha seri ve varyasyonlu kullanırdı. Onun haricinde Hurşit Ungay ve Kani Karaca bu tarzı hiçbir zaman kullanmadı. Fakat Vahit Anadolu, nakkare cinsi daha gergin ve ince derili olan kudümlerle, seri vuruşlarla en azından o formatın havasını verebilmek adına biraz daha süsleyerek çalardı...”.

5.5. Kudümzen Halil Uğur Kutlu ile Yapılan Görüşmeye İlişkin Bulgular

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-1) “...Müzik hayatıma Halk müziği ile türkü okuyarak başladım ve sonra ritim çalarak devam ettim. Önceleri Türk müziğini sevmeydim fakat daha sonra hem Türk müziğindeki vurmali sazların zenginliğini hem de kullanılan usullerin zenginliğini görüp bu şekilde Türk müziğini tanımaya, anlamaya başlayınca ve öğrendikçe sevmeye başladım. Müzik yaşamıma profesyonel olarak 1999 yılında başladım diyebilirim. Elbette daha küçük yaşlarda da çalıp para kazanıyordum ama bana göre, profesyonellik sadece çalıp para kazanmak değildir. Profesyonellik, hangi enstrümanı çalarsanız çalın, aynı zamanda o işi notasıyla, usulüyle, Türk müziğini iyi bilip tanımaktır. Kültür Bakanlığından Cumhur Koca, Timuçin Çevikoğlu ve TRT’den Aygün Altınbaş hocalarımla tanıştım, böylece enstrümana ve Türk müziğine olan ilgim daha da gelişti. Sonra Kani Karaca ve Nezih Uzel hocalar ile çalışmaya başlayınca, artık Mevlevi ayinleri başta olmak üzere, kudüm sazı ve Klasik Türk müziği ilk tercihlerim ve en sevdiğim müzik türleri oldu, yıllardır da böyle devam etmekte...”.

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-2) “...Kudümle ilk olarak, Ankara Mevlâna Kültür ve Sanat Vakfı’nda tanışmış oldum. Bu konuda aldığım eğitim tamamen, Cumhur hoca,

Timuçin hoca ve Aygün hocadan aldığım şahsi derslerdir. Konservatuvar gibi kurumlardan ders almadım, bu özel derslerle yetiştim. Bu anlamda, Türkiye'nin alanında en iyi hocalarından eğitim aldığım için, kendimi çok şanslı hissediyorum...”.

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-3)“...İyi bir kudümzenin yanında yetişmelidir. Bu sazda bir rehber olmalı, o rehber yol göstermeli. Çünkü kudüme çok farklı gözlerle bakıldığı ve kolay gibi gözüktüğü için azımsanıyor. Ama müziğin içine girip ritimle ilgilenmeye başlayınca, müziğin içinde ritmin farklı bir yere sahip olduğunu öğrendikçe, bunun aslında hiç de öyle kolay olmadığını anlıyorlar. Bence profesyonel bir kudümzen, iyi bir kudümzenin yanında usta-çırak ilişkisi ile yetişmeli. Konservatuvar’da eğer usul derslerini veren bir kudümzen ise, orda da eğitim alabilir. Sahip olması gereken özelliklerin neler olması gerektiği konusuna gelirsek; ilk olarak sabırlı olmalı, ikinci olarak da müzik ve ritim kulağının olması şart. Kudüm sazı, diğer enstrümanlar gibi hareketli ve popüler bir saz değil. Hem taşınması zahmetli hem de çalınması diğer enstrümanlar gibi gösterişli değil. Sonuçta Mevlevi ayinlerine ait bir enstrüman. Ona sahip olan kişinin aynı sabırdaki ve sükûnette olması gerekir...”.

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-4) “...Makam bilgisine sahip olması elbette ki çok daha iyidir. Fakat bilmiyorsa da, bence usul bilgisinin olması çok daha önemlidir. Kudümzenin eser bilmesi lazımdır. Makam bilgisine sahip olmasının önemi şundan kaynaklanır; icra edilecek olan eserin giderini veya mesela Aksak Semaî’den curcunaya, curcunadan Yürük Semaî’ye geçişler varsa, eser aralarındaki bu geçişlerin, giderlerin mertebelerini ve vuruşları bilmesi gereklidir. O sebeple şarkı bilmesi lazım, şarkı bilmesi için de makam bilmesi lazım. Bence faydalı, çünkü iyi bir Türk müziği ritimeisinin, kudümzenin veya genel olarak vurmali çalgılar çalan kişinin şarkı bilmesi çok önemlidir. Bu durumda makam bilgisi de gereklidir...”.

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-5) “...Evet ayrı bir dal olarak okutulmalı. Bir üniversitede misafir öğretim görevlisi olarak derslere giriyorum ve biz zaten burada ayrı bir dal olarak, vurmali çalgılar bölümüne alıyoruz. Ses eğitimine veya çalgı eğitiminde ud ya da keman dersi alan öğrencilere usul dersi veriliyor. Özellikle çalgı eğitimi dersine gelen öğrencilere, haftada daha çok vurmali sazlar yani geleneksel çalgılar dersi veriyoruz. Neredeyse ayrı bir dal gibi oluyor ve öğrenci ona göre yönlendiriliyor, derslerin ağırlığı ona göre seçiliyor. Bence yine de yeterli değil, vurmali çalgıları ayrı bir dal olarak görmek gerekir...”.

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-6) “...İki adet kudümüm biri var, biri bakır, ağır ve

dövmeye kâseli kudüm. Bu kudüm deve derisi ve ip mekanizmalı. Üzerinde ahşap boncuklarla akort ediliyor. Diğer kudüm, plastik gibi bir malzemeden yapılmış, çok sorun olursa taşınması ve kurulması kolay olması için bu plastik olan kudümü kullanıyorum. Fakat genelde ben hep bakır olanı tercih ediyorum. Kudüm yapımında, Ankara'dan Aycan Yağmur beyefendinin kudümlerini kullanıyorum...”.

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-7) “... Zahmenin üçe bölündüğünü düşünürsek, üçte birini biraz geçen kısmından, zahmeyi işaret parmağımızın birinci boğumuna koyuyoruz. Daha sonra, orta parmakla baş parmak arasında tutup işaret parmağıyla denge kurmak suretiyle kudümün üzerine düşmesini sağlıyoruz. Kani hoca, Nezih hoca, Aygün hoca, Timuçin hoca veya Cumhur hoca kudümde ekol isimlerdir. Onların da zahme teknikleri aynıydı, biz de aynı şekilde öğrendik, farklı bir stili yok...”.

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-8) “...Zahme tekniğinde kesinlikle yer çekiminden faydalanılır. Eğer ki zahmeyi kudümün üzerine düşürürseniz ton başka, vurursanız çok başka olur, bu ikisinin arasında çok fark vardır. Kendi ağırlığıyla düşen zahme her zaman daha iyi bir ton verirken, ittirerek veya vurmaya çalışılarak vurulan bir zahmeden gelen ton farklıdır...”.

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-9) “...Bence kendi ekolüne ve yaptığı müziğe göre seçmelidir. Mesela Nezih Hoca ve Kani hoca çıplak uçlu dediğimiz, ucunda silikon olmayan zahmeleri kullanırdı. Biz o silikonları takmak zorunda kalıyoruz, çünkü mikrofon kullanıyoruz. Mikrofonda sert sesli zahmeleri sevmiyor. Bir de eskiden deriler de farklıymış, o zamanlarda yumuşak ve yağlı gibi deriler kullanılırdı. Şimdiki deriler kuru ve sert uçlu zahme kullanıldığında sanki tahtaya vurulmuş gibi ses alıyoruz. Ben de aslında silikonsuz zahmeyi tercih ederim fakat maalesef stüdyolarda, televizyonda ya da çalacağınız yerde mikrofon varsa, silikonsuz zahme çok kötü bir ton çıkarıyor. Örneğin, Galata Mevlevihanesi gibi bir yerde icra yapacak olsam, silikonsuz zahme kullanırım, çünkü orada mikrofon yok. Bu konudaki tercihi kudümzen belirler. Elbette yapıldığı ağaç türü de önemli. Ben gül ağacı tercih ediyorum, ya çok kurumuş iyi bir ceviz ağacı ya da gül ağacı olmalı. Gül ve ceviz ağacı dışında, şimşir veya abanoz ağacından yapılmış olanlar da tercih edilebilir. Özellikle silikonsuz olanında, gül ağacı daha yumuşak ve uygundur. Bir eserle diğer eser arasında, farklı bir zahme kullanmıyoruz, aynı zahmeyle bütün eserleri icra ediyoruz...”.

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-10) “...Eğer ki biz kudümü şarkılarda kullanırsak, bu doğru olmaz zaten tercih de etmiyoruz. Biz repertuvara göre büyük formulu eserlerde,

Mevlevi ayinlerinde bir de büyük usulle bestelenmiş ilahilerde kullanıyoruz. Yürük Sofyan ilahilerde de kullanıldığı görülür, bu yanlış değil doğrudur. Fakat, ben büyük usullerde bestelenen ilahilerde kullanılmasını tercih ederim. Normal ilahilerde de eğer birkaç ritim varsa, kudüm de güzel bir ahenk katar. Daha sonra bunun akordunu nasıl yapacağız konusuna gelirsek; repertuvar elbette bir etkidir. Baktığımızda örneğin birinci bölümde Uşşak eserler var, ikinci bölümde de Hicaz eserler var. Kudüm makama göre akortlanır. Kudümün sağ kâsesi ‘düm’ sesini, sol kâsesi ‘tek’ sesini verir. Her zaman biz sağ kâseyi çalacağımız makamın karar sesine çekeriz. Eğer Uşşak makamında bir takım çalınacaksa, en azından konserin yarısına yani birinci bölüme kadar; Uşşak makamının kararı olan ‘la’ sesine çekeriz. Sol kâseyi de tiz karar verdiği yere çekeriz, bu da ‘re’ olur. Diyelim ki ikinci bölümde Hicaz makamı çalışıyoruz; Hicaz makamının karar sesini yine sağdaki ‘düm’ kâsesine, soldaki ‘tek’ kâsesinde tiz durağına ayarlayacağız. Bu şekilde her makamın karar sesi sağ kâse, tiz durağı sol kâse olur. Eğer repertuvara ortama ya da forma baktığımızda, Mevlevi ayini gibi tek formlu bir eser çalınıyorsa, ayinin başından sonuna kadar aynı makamda gider. Değişmeyeceği için kudümün de akordu değişmez. Fakat repertuvara göre baktığımızda; birinci şarkı Uşşak, ikinci şarkı Uşşak, üçüncü şarkı Hicaz, dördüncü şarkı Hicaz, beşinci şarkı Nihavent olursa, repertuvar değişmiş olur. O zaman hemen diyoruz ki, biz bunu tek bir akorda çekmeyeceğiz, genel olarak iki kudüm arasında dört ses aralığı yapacağız. Genellikle karar sesimiz ‘la’ ve sol kâsemiz ‘re’ olarak çekilir. Artık tüm repertuvar, ‘la’ ve ‘re’ aralığında gider. Eser aralarında kudümü akortlamak çok zordur, hatta imkansızdır. O yüzden tek bir ‘la’ ve ‘re’ akordu yapıyoruz, bir daha değiştirmemek üzere. Çünkü kanundan veya sabit sesli bir çalgıdan ses alarak kudümü akortlarız. Varsa bunu yapabilen bilemiyorum ama bence imkânsız...”

Kutlu, (g.m.a.), (EK-8, Soru-11) “...Kudümzen saz heyeti içerisinde, sağ ya da sol başta şefin tercihinine göre yer alır...”

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-12) “...Kar, Beste, Ağır semaî, Yürük semaî gibi büyük formlu eserlerde ilahiler ve Mevlevi ayinlerinde kullanılır. Alternatif bir kullanımı yoktur...”

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-13) “...Bu topluluklarda kudüm dışında bendir, daire ve Mevlevi ayinlerinde halile bulunur. Bu çalgıların bulunması zorunlu değildir fakat kudümü yanında en azından daire ya da halile bulunması bence bir zorunluluk kadar gereklidir. Klasik Türk müziği topluluklarında kudüme eşlik eden vurmali sazlar olarak, daire ve bendir gibi çalgıları sayabiliriz...”

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-14) “...Saz heyeti içerisinde bulunan diğer vurmali çalgıların yöneticisi ve bir anlamda da idarecisidir. Bir nevi orkestranın ritim şefidir diyebiliriz...”.

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-15) “...İcra esnasında mutrib heyetinin başında olan kişi ile diğer bir anlamda hanendebaşı ve neyzenbaşı ile sürekli irtibat halindedir. Devamlı onlarla göz göze gelir, girişleri ve bitirışleri birlikte yaparlar...”.

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-16) “...Biz usulleri ana kalıp ve velvele olarak inceliyoruz. Velvele dediğimiz şey, ritmin daha küçük parçalara ayrılarak vurulmasıdır. Bazı eserler vardır, velvele çalındığında o eserin bütün özelliği kaybolur. Öyle olduğunda, bazı eserler zevksiz hale gelir ve dinleyenler tarafından başka bir şekilde algılanır. Buna Türk müziğinden “Hicran oku sinem deler” adlı eser ile örnek vermek gerekirse; bu eseri Türk aksağının ana kalıbı ya da velvelesi ile vurursak, ikisi çok farklı biçimde duyulur. Bence bu eserde ana kalıp vurulmalıdır, ben onu tercih ederim. Kudümzenin de bu tip tercihleri vardır, onun için eserleri bilmesi lazım...”.

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-17) “...Evet, bir kudümzenin tüm usulleri ezbere bilmesi gereklidir. Tabii ki bazı usuller çok icra edilmediği için unutuluyor. Bazı usuller, senede bir kez belki geçilir ya da geçilmez. Şemadan bakarak vurulması ile yapılan müzikle, ezberlenerek çalınan bir müziğin icrası arasında çok fark vardır. En azından, o eser çalınmadan önce göz ucuyla şemaya bakabilir, hatırlayıp sonra tekrar ezberden devam edebilir. Ben ezberden çalmayı tercih ederim. Eserlerin altına usul yazılabilir ama çok da bağlı kalmanın gereği yok, çünkü usullerimiz zaten o kadar da çok zor değil...”.

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-18) “...Mevlevi ayinlerinde neyzenbaşı ile kudümzenbaşı, ayinin başından sonunda kadar gerçekleşen müzik icrasını birlikte yürütürler. Onların vereceği giderlerle okunur ve icrayı onlar bitirirler ya da başlatırlar. Çünkü Mevlevi ayininde gider çok önemlidir, özellikle üçüncü selamda eserin hızı gittikçe artar ve yürür. Eğer o yürüklüğü çok çabuk hızlandırırsanız okunamaz hale gelir, çok yavaş olursa da iyi bir icra olmaz. Orada kudümzenbaşının tecrübesi ile neyzenbaşının tecrübesi önemlidir ve kesinlikle kontak halinde olup birlikte çalışmalılar...”.

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-19) “... Kudüm, Mevlevi ayinlerinde mutrib heyetinin en soluna oturur. Mutrib heyeti yarım ay şeklinde düzen alır ve en başında da neyzenbaşı oturur. Bu şekilde bir ucunda neyzenbaşı, bir ucunda da kudümzenbaşı oturur ve böylece

Mevlevi ayinini idare ederler. Kudüm hem ayinhanları hem de neyzenbaşını görebilecek şekilde konumlanır. Gerçi bu durum postun yerleşimine göre de değişebilir, bu sebeple sağ başta da oturabiliyor. Genel olarak sağ veya sol başta oturması yeterlidir...”.

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-20) “...Kudümzen çırağını seçmez, öncelikle çırak kudümü seçmeli ve istemeli. Elbette bunun için yetenekli olması işin ilk şartıdır. Eğer gerçekten sabır ve istidat varsa, ustasının yanında zamanla gelişiyor...”.

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-21) “...Orada şef kudümzenbaşına işaret verir...”.

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-22) “...Kesinlikle kudümzenin işaret vermesi ile başlar, Mevlevi ayinlerinde de öyle başlıyor. Neyzenbaşı işaret verir fakat neyzenbaşının o anda vereceği işaret, enstrümanından dolayı çok net görülmeyebilir. O yüzden kudümün zahmesine bakılarak girilebilir. Bence şefin olmadığı yerde kudümzenbaşı seftir ve icrayı o başlatır...”.

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-23) “...Konserlerimizde giyim-kuşam kuralı, Mevlevi ayinlerinde ve Türk Müziği konserlerinde var. Mevlevi ayinlerinde bilindiği gibi, derviş kıyafetleri giyiliyor. Başımızda sikke ve üzerimizde hırka oluyor...”.

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-24) “...Zahme tekniği ile zahmenin derinin üzerine düşüşü gibi pratikleri bol bol çalışmalı ve bu anlamda sürekli olarak kondisyonunu iyi tutması gereklidir...”.

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-25) “...Şarkı Devr-i Revan-ı, Sakil veya Havi gibi çok kullanılmayan usulleri sormanın bir manası olmaz. Bir kudümzenin Devr-i Kebir, Muzaaf Devr-i Kebir Berefşan veya Muhammes vb. çok kullanılan, ana usulleri bilmesi ve çalması yeterlidir. Nasıl olsa, oturup bakarak ve sonradan bunları ezberleyerek çalabilir...”.

Kutlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-26) “...Hem Kani hocamla hem de Nezih Hocam ile çok anımız var. Fakat icra ve teknikleri arasında önemli sayılabilecek bir farkları yoktu. O dönemlerde Galata Mevlevihanesi’nde Nezih hocam ile bir ayin icrasında kudüm icra ediyorduk. O anda ben de Nezih Hoca’nın yanında kudüm vuruyordum ve Nezih Hoca’nın kudüm sesini bastırmamak için bir nevi saygıdan ötürü, hafif vuruyordum. Nezih Uzel hocamda sesini artırmam için kudüme biraz daha güçlü vurmamı istedi. Ben de biraz daha vuruşlarımı artırdım fakat yine tam istediği biçimde olmadı demek ki ve o an çok sinirlenmişti. Böyle birçok güzel anımız var, onların sayesinde yetiştik ve onların verdiği ışıkla hala yürümeye çalışıyoruz...”.

5.6. Kudümzen Ahmet Taçoğlu ile Yapılan Görüşmeye İlişkin Bulgular

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-1) “...Müzikle karşılaşmam tamamen bir tesadüf sonucu olmuştur. Üniversiteye kaydolduğum yıl, zorunlu seçmeli dersler konulmuştu. Sınıfın neredeyse tamamı beden eğitimi dersi almaktaydı, fakat ben beden eğitimi yerine kendime en yakın hissettiğim ‘Türk Sanat Müziği’ dersini seçerek gayriihtiyari bir şekilde, yıllar sonra mesleğim olacağından bihaber olarak müzik hayatıma başlamış oldum. İlk zamanlar çok zor geldi, hatta niye bu dersi seçtim diye kendimi sorguladığım anlar olmuştur. Fakat zaman içerisinde anlamaya, bunun sonucunda ise severek ilgi duymaya başladım. Müzikle münasebetim ilerledikçe bende tutku halini aldı ve sonuçta okulumla hiç ilgili olmamasına rağmen iş hayatıma müzikle devam ettim. Mühendislik Fakültesi’ni bitirdiğim halde, mezun olduktan sonra hiç mühendislik yapmadım.

Profesyonel müzik hayatıma, 1991 yılında Ankara Radyosunda açılan istisna akitli saz sanatçısı sınavını kazanarak başladım. Orada 15 yıl çalıştıktan sonra, 2006 yılında Kültür ve Turizm Bakanlığı Samsun Devlet Klasik Türk Müziği Korosuna atandım. 2007 yılında İstanbul Devlet Türk Müziği Araştırma ve Uygulama Topluluğunun kurucu ekibinde yer aldım. 2016 yılı Ocak ayından itibaren sanat hayatıma Ankara Devlet Klasik Türk Müziği Korosunda ritim sanatçısı olarak devam etmekteyim...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-2) “... Aslında kudümle tanışmam da bir tesadüf sonucu oldu. 1988 yılında rahmetli İsmail Akdeniz, Hacettepe Üniversitesi’nde kudüm haricinde bütün sazların olduğu, öğrencilerden oluşan bir saz topluluğu kurmuştu. Hocamız bana ‘Ahmet bize kudüm çalar mısın’ dedi. Önce kudüm nedir nasıl çalınır dedim, o da bana öğrenirsin dedi. Provalara başladık ve Gençlik Haftası’nda öğrenci saz topluluğu olarak bir dinleti yaptık. Ankara Radyosu sanatçısı ritim Sanatçısı Aygün Altınbaş hocam da oradaydı ve konseri dinlemişti. Bana konser sonunda ‘gel çalışalım’ dedi ve Aygün Altınbaş’la çalışmalara başladık. Sonuçta Hacettepe Üniversitesi Türk Sanat Müziği Korosu ortamında, rahmetli İsmail Akdeniz’in teşviki ve kıymetli hocam Aygün Altınbaş’ın destek ve yönlendirmeleriyle kudüm ile tanışmış oldum...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-3) “...Tarihi süreçte bir kudümzen uzun ve çileli bir yoldan geçerek tekkede yetişirdi. Günümüzde ise profesyonel bir kudümzen olmak için, ritim duygusuna ve müzik kulağına sahip olmak ön şartı sağlandıktan sonra, bir okul veya bir usta vasıtasıyla, çokça çalışarak usul ve müzik öğrenmek gereklidir.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-4) “...Bence gereklidir. Sonuçta kudüm de akort edilebilen bir enstrümandır. Kudüm çaldığımız makamın karar ve güçlü seslerine göre

akort edilir. Bunun için de makam bilgisine sahip olmak gereklidir...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-5) “...Elbette usul dersleri bunun için yeterli olmaz. Müziğin biliyorsunuz ki iki ana unsuru var biri melodi, diğeri ritim. Birinden biri olmazsa müziğin varlığından pek bahsedemeyiz. Bu sebeple müziğin ana unsurlarından birisini sağlayan enstrümanlar için batı konservatuvarlarında olduğu gibi, bizde de Türk müziği vurmali çalgıları için ayrı bir bölümler olmalıdır...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-6) “...Bana ait olan iki kudüm var, birincisinin teknesi dövme bakır ve deve derisi kaplama. İkincisi ise daha çok seyahatler için tasarlanmış, hafif olması ve taşıma kolaylığı sağlaması için tekneleri Fiberglass’dan yapılma ve deve derisi kaplamalı. İki kudüm de ip mekanizmalı ve iplerin üzerinde akort için itmeli boncuklar var. Elbette, bakır gövdeli olan klasik kudümlerin verdiği havayı ve sesi diğerlerinden alma imkânı yok. Bu sebeple genel olarak tercihim geleneksel kudümlerden yanadır. Bakır gövdeli olanın çapı 30 cm civarında yani geleneksel kudüm ölçülerine sahip, diğeri ise geleneksel kudüme göre biraz daha nakkareye benzer ölçülerde. Bakır gövdeli kudümüm Süha Sağbaş, diğeri ise Ahmet Yalçinkaya tarafından imal edildi...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-7) “...Bu konuda açıkçası farklı bir ekol görmedim. Zahmeyi baş parmak ve işaret parmakları ile çok sıkmadan ve serbestçe tutmak en doğru olanıdır. Sıkıca ve tüm parmaklarla tutarsak, müzikal bir ses çıkmayacaktır...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-8) “...Sıkı tuttuğumuzda hiçbir şekilde zahmeler hareket etmeyecektir. Ancak zahmeyi doğru olan pozisyonda, yani serbest bir biçimde tuttuğumuzda yer çekiminin elbette etkisi olduğunu söyleyebiliriz...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-9) “...Zahme seçimi birkaç şarta bağlı olarak değişiklik gösterir. Kudümde kullanılan derinin durumu, çaldığınız ortam, icra edilen eserin özelliği, icra edilen müziğin elektronik veya akustik olup olmadığı gibi seçeneklerini değerlendirerek zahme seçimlerine karar vermeliyiz. Birçok farklı zahme çeşidi vardır. Bunlara örnek olarak; masif ağaç uçlu, kemik başlı, deri sargılı, keçe başlıklı, silikon başlıklı ve yumuşak sargılı zahmeler verilebilir. Zahme seçimleri icra yerine göre de değişebilmektedir. Stüdyoda çalışıyorsanız çok sert uçlu zahmeye gerek yoktur, fakat meydanda çalışıyorsanız sert bir zahme gerekecektir. Aynı zamanda, derinin sertliğine göre de zahmenin sertliğini veya yumuşaklığını ayarlamak gereklidir. Çarpma sesi veya takır takır bir ses, müzikal olmaktan uzak istemediğimiz bir sestir. Tekke dönemlerinde çıplak uçlu zahmelerin kullanılması nedeniyle bazı kudümzenlerin o tarzı

tercih ettiğini biliyoruz, fakat biz şu an tekke müziği yapmıyoruz, maalesef akustik müzikten çok uzaklaştık. Konserlerde artık mikrofon desteği var ve durum böyle olunca çok sert ses çıkarmayacak, deriye uygun zahmeler tercih etmekte fayda var. Zahmelerin yapımında, dayanıklı olması ve tok ses çıkarabilmeleri amacıyla abanoz, venge ve gül gibi sert ağaçlar tercih edilmektedir. Şu anda tedarik ve işleminin kolaylığı açısından, gül ağacından yapılan zahmeler daha çok tercih ediliyor, ben de çoğunlukla gül ağacından yapılmış zahmeler kullanıyorum. Aynı eserde farklı zahmeler kullanmıyoruz, farklı ortamlarda farklı zahmeler kullanıyoruz diyebiliriz...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-10) “...Genelde kudüm, karar ve güçlü seslerine göre akort edilir. Kudümlerin fiziksel olarak deve derisi olması sebebiyle, ilkel yöntemlerle akort edebildiğimiz için ses aralığını fazla kontrol edebilme şansımız yok. Şayet kötü tınlamıyorsa, bazı makamlarda üçlü sese akort edilebilir. Eser arasında akort değişimi pek söz konusu olmaz, sadece eser başında akordumuzu yaparız...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-11) “...Farklı uygulamalar olabiliyor. Bazıları kudümü, sazların tam ortasına yerleştirir ama genelde sol başta durur. Eğer akustik müzik yapıyorsanız, bence hem sağdakilerin hem de soldakilerin duyması açısından ortada olmasında fayda var...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-12) “...En başta Mevlevî ayini icrasında ve klasik takımlarda kullanılır. Kar, Beste, Ağır semaî, Yürük semaî gibi eserlerde yer alır. Alternatif olarak, çok ritmik eserler haricinde, tasavvufî atmosfer taşıyan diğer tüm eserlerde kullanılabilir. Eserin yapısal özelliğine bağlı olarak değişebilir...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-13) “...Kudümün yanında bendir veya daire olabilir. Eğer bir klasik takım çalıyorsanız, kudümün yanında bir daire olması çok daha tamamlayıcı olur ve hoş bir ahenk verir. Tasavvufî türküleri veya tasavvuf eserlerinde yanında mazhar olabilir. Bu çalgılar esere göre belirlenir ve bunların haricinde kudümün yanında kullanılacak başka bir ritim enstrümanı yok diyebiliriz...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-14) “...Kudüm aslında şef sazıdır ve bir esere girilecekse, kudümün zahmesine bakılır. Zahme indiğinde diğer sazlar iştirak eder ve hepsi kudüme uymak durumundadır...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-15) “...Şefin olmadığı durumlarda, ritmi ve eserin giderini belirleyen kişi kudümzendir. Başlamayı ve bitirmeyi de kudümzen yapar, bu sebeple diğer topluluk üyeleri de kudüme tabi olmak durumundadır...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-16) “...Kudüm aslında velvele ile icra edilir.

Kudümde ana kalıp vurmak pek uygulanan bir durum değildir. İçerisinde birlik darpları da ihtiva eden büyük bir usule eşlik ediyorsanız, kalıp vurmanız halinde birlik darplar için bir vurup içinizden dört saymak durumundasınız. Bunun sonucunda eserin dinamizmi kaybolarak giderin yavaşlamasına sebebiyet verebilirsiniz. Kudümün ritmin düşmesine sebebiyet vermemesi için velvele ile çalınmasında fayda vardır. Kudüm sürükleyici ve ritmi belirleyici özelliklerinden dolayı velvele ile icra edilmelidir. İstisnai olarak ritmi hızlı olan eserlerde kalıp da vurulabilir. ...”

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-17) “...Bu konudaki görüşüm, ezberlemek gerektiği yönündedir. Kudüm eğitiminin temelinde bütün usullerin ezberlenerek eser ile birlikte okunup çalınması şartı vardır. Kudüm eğitimim sırasında bütün usulleri ezberlemiş olmama rağmen, nadir icra edilen usullerin unutulması ihtimaline karşı, çok sık olmamakla birlikte şaşırmamak için notaya usulü yazdığım zamanlar da olur...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-18) “...Mevlevi ayinlerinde neyzenbaşı ve kudümzenbaşı, sürekli bir iletişim halinde ve göz göze olması gerekir. Mutrib heyetinin başı her zaman kudümzenbaşısıdır. Mevlevi ayininde başlayan, bitiren, ritmi veren enstrüman kudümdür...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-19) “...Eskiden yere bağdaş kurarak oturulur ve kudüm öne koyulurdu. Günümüzde ise Mevlevi ayini icra edilen mekanlarda, sandalyede oturuluyor. Kudümzen genellikle Mutrib heyetindeki herkesin onu görebileceği biçimde, en sağ başta oturur. Kudümzenin zahmesini kaldırdığı anda neyzenbaşı ile birlikte sazandelerin ve ayinhanların da onu görebilmesi önemlidir...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-20) “...Geçmiş zamanlarda, bu işin başındaki eğitim kurumu Mevlevihanelerdi. Buralarda kudümzenlikten ziyade, önce nefsi köreltmeyi öğretirlerdi. Kişi nevnîyaz olarak dergâha girer, mutfaktan başlayarak her türlü hizmeti görürdü. Eğer onda bir istidat görürlerse, uygun gördükleri veya ilgi duyduğu, konulara yönlendirilir. Müzikte kişinin kabiliyeti doğrultusunda hanende mi sazende mi olacağı belirlenip o konunun uzmanı olan dedeye gönderirlerdi. Eğer Kudüm vurmak isterlerse Kudümzenbaşının rahle-i tedrisine girerek, orada musiki eğitimi ile paralel, tasavvufî bir eğitim alarak başta nefis terbiyesi olmak üzere bir eğitim sürecinden geçerdi. Gelen kişiyi zaten uygun bulmazlarsa, tez zamanda kapıda ayakkabısını dışa doğru çevirirler ve kişinin kabul edilmediğini belirtirlerdi.

Fakat günümüzde klasik müziğe rağbetin fazla olmaması sebebiyle, kudümün de maalesef icracısı ve talepkârı çok değil. Geçmişte uzun süre Hacettepe Üniversitesinde

ders verdim o dönemde az da olsa öğrencilerim vardı, ama şu anda öğrencim yok...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-21) “...Bir heyette şef var ise kudümzen şefe uymak zorundadır. Şef yokken kudümzen şef olur. ...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-22) “...Şefin olmadığı topluluklarda kudümzen şef yerine geçer. Eğer solist bir ses icracısı varsa, kudümzen ona eşlik etmek durumundadır. Şef yok ama solist varsa, solist şef konumundadır. Çünkü burada asıl mesele, solistin okuyuşuna refakat edebilmektir. Ses icracısı var ise kudümzen icracıya uyar, yoksa eğer bir saz eseri veya bir aranağme çalınıyorsa, icrayı başlatan kudüm olur. Eğer solist girecekse, sözlü bölüm bittikten sonra kudümzen soliste uyar...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-23) “...Mevlevi ayinlerinde hırka ve sikke giymek durumundayız. Koro konserlerinde ise zaten formal bir kıyafet giyme zorunluluğumuz var...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-24) “...Aslında olması gerekir fakat uygulamaya bakıldığında böyle bir çalışmayı kimsenin yaptığı söylenemez. Eğer çetrefilli eserler varsa, geçkiler farklıysa veya ritim ve giderlerde bir değişiklik varsa, ben önceden pratik yapmaya özen gösteririm...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-25) “...Ritim duygusunu ölçme amaçlı; hızlanıp yavaşlayan, içerisinde ritim değişiklikleri ve hatta usul geçkileri olan eserler sorulabilir. Sonuçta en zor usul sorulsa dahi, sınava gelmeden önce ezberleyip yapabilme imkânı vardır. Asıl ölçmemiz gereken, büyük usullerle bestelenmiş eserlerin deşifresi ile birlikte usulün vurulmasıdır. Gider değişiklikleri ve usul geçkilerini başarabilecek ve solist veya şefe refakat edecek düzeyde ritim duygusunun olup olmadığına bakılmalıdır. ...”.

Taçoğlu (g.m.a.), (EK-8, Soru-26) “...Kudüm çalmaya yeni başladığım dönemlerde, Ankara Türk Ocağı’na, İstanbul’dan Kubbealtı Vakfı’nın bir topluluğu gelmişti ve kudümde de Vahit Anadolu vardı. Bilindiği üzere, Vahit Hoca İstanbul Radyosu’nun eski ritim sanatçılarından ve aynı zamanda şu an yaşayan en önemli kudümzenlerdendir. Orada Vahit Anadolu’yu izlerken, hayranlığım bin kat daha artmıştı. Farklı eserlerde aynı usul olmasına rağmen, çok değişik ve melodik velveller vuruyordu. Eserin melodisine göre vurduğu darplar, icrayı çok akıcı bir hale getirmekteydi. Hatta bu efsane icrayı görünce, Kudüm çalmaya karşı ümidimi kaybedip, yanımdaki arkadaşıma ‘Ben asla böyle kudüm çalamam, yol yakinken bu işi bıraksam mı acaba’ diye sormuştum.

Rahmetli Kâni Karaca ise musîki ilmine vakıf, TRT İstanbul Radyosunda uzun

yıllar çalışmış, hocalarından biri olan Saadettin Heper'den, Mevlevi Ayinleri ve Kudüm velvelleri konusunda eğitim alarak meşk zincirinin son halkasını bizlere kadar ulaştırmış, İTÜ Türk Müziği Konservatuvarında birçok kudümzen yetiştirmiş, çok yönlü bir müzik adamıydı. 1991 yılında Ankara Radyosu'na yeni girmiş sanatçılar için üç gün boyunca musiki, makam ve usul konularında seminer vermişti. Üçüncü günün akşamında radyoya yeni girmiş bir kudümzen adayı olarak Kani hocanın yaptığı ve Ahmet Avni Konuk'un Rast Kâr-ı Natık'ının 25 makamını seslendirdiği, radyo bandında kendisine kudüm ile eşlik etme şerefine nail olmak bana keyif ve gurur veren bir hatıra olarak kalmıştır.

Son olarak; 2014 yılında kudümzenleri bir araya getirmek fikrinden yola çıkarak, Üsküdar Belediyesinin desteğiyle İSAM Kütüphanesi avlusunda Sanat Yönetmenliğini yaptığım Mâverâ Türk Müziği Topluluğu ile “Kademden Kudüme” isimli bir konser gerçekleştirildi. Bu konserde daha önce hiç yapılmamış olan; Vahit Anadol, Fahrettin Yarkın, Ümit Atalay, Aygün Altınbaş, Ferruh Avni Yarkın, Ahmet Taçoğlu, Oktay Özerden, Serdar Bişiren, Fatih Zülfikar, Osman Öksüzoğlu, Mustafa Takımcı gibi Türkiye'nin en iyi 10 kudümzenini aynı sahnede, kudümzen bestekarların eserlerinden örnekler vermek üzere bir araya getirilmesi, hayatımda unutamayacağım anların başında gelmektedir...”.

5.7. Kudümzenler ile Yapılan Görüşme Bulgularına İlişkin Yorumlar

(EK-8, Soru-1), Görüşülen kişiler arasından Özturun, Kutlu ve Taçoğlu, alanın önde gelen ustalarından aldıkları informal eğitimler ile yetişmiş olduklarını aktarırken, Bişiren, Atalay ve Yarkın, formal bir eğitim süreci ile konservatuvar eğitimi aldıklarını ve bu kurumlarda kudümzen-eğitmenler ile çalıştıklarını ifade etmişlerdir. Görüşülen kudümzenler arasında yalnızca Özturun'un, Mevlevi ayini ve Tasavvuf müziği repertuarı icra eden bir toplulukta yer aldığı, diğer katılımcıların ise farklı illerde bulunan Klasik Türk Müziği Koro ve Topluluklarında görev aldıkları belirtilmektedir.

(EK-8, Soru-2). Bişiren, Yarkın ve Atalay kudüm çalışmalarına ilk olarak, konservatuvar eğitimleri sürecinde başladıklarını bildirirken, diğer katılımcılar ise çeşitli dernek, vakıf gibi özel kuruluşlar bünyesinde oluşturulan Türk müziği koro ve topluluklarında, kudümle ilk çalışmalarına başladıklarını bildirmiştir. Bunun yanı sıra görüşülen kişilerden birçoğu, Hurşit Ungay, Kani Karaca, Vahit Anadol ve Nezih Uzel gibi 20. yüzyılın tanınmış kudümzenlerinden ders aldığını belirtmiştir.

(EK-8, Soru-3) Bişiren'e göre, kudümzenlerin eserlerin tempolarını bilmesi önem arz etmektedir. Çünkü makamsal Türk müziği geleneğinde, metronomun netlikle ifade edildiği başka bir sembolün olmayışı nedeni ile besteciler tempoyu anlatmak için sadece usullerin merteye isimlerini kullanmışlardır. Gelenekte, usullere *sengin*, *mutedil* ve *yürük* gibi ifadeleri ekleyerek, eserin temposu tayin edilmeye çalışılmıştır. Usulün küçük ya da büyük oluşu ise tempoyu belirleyen bir diğer unsur olmuştur. Bu sebeple ritim icracılarının, Türk müziği eserlerinin temposuna dair edindikleri tecrübe ve bilgi önem arz eder. Kudümzenler, usullerin yazıldığı birim değerlerin tempoyu belirlemede önem arz ettiğini bilir. Kutlu, iyi bir kudümzen olabilmenin en önemli şartlarından biri olarak, başlangıçta konunun uzmanı olan bir kudümzen ile usta-çırak ilişkisi içerisinde meşk geleneği olarak tabir edilen eğitim tarzı ile yetişmiş olmasının gerekliliğini öne sürmektedir. Yarkın ve Taçoğlu'nun bu konuya ilişkin yaklaşımları, Kutlu'nun ifadeleri ile benzerlik taşımaktadır.

(EK-8, Soru-4) Kudüm icracılarının makam bilgisi düzeylerine yönelik olarak, Türk Müziği icralarının genellikle Taksim formu ile açılıp taksimin sonunun anlaşılması ve yeni esere girileceğinin hissedilmesinin önemli olduğu vurgulanır. Özturun ve Yarkın'ın ifadelerine göre, Taksim icra eden bir saz icracısının ardından esere başlarken ilk görev kudümzendedir ve taksimin sona erdiğini ancak makam bilgisine dayalı bir farkındalıkla hissetmesinin mümkün olacağı ifade edilmektedir. Atalay ve Taçoğlu, makam bilgisinin gerekli olduğu diğer bir konu olarak, kudümde akort konusuna dikkat çekmektedir. Kudüm akordunun, icra edilen makamın güçlü ve karar sesleri göz önüne alınarak ayarlanması bağlamında, kudümde akordun ancak makam bilgisine dayalı bir birikim sayesinde mümkün olabileceği ve bu açıdan makam bilgisinin kudümzen tarafından sahip olunması gereken bir donanım olduğu vurgulanmıştır.

(EK-8, Soru-5) Tüm katılımcıların, konservatuvarların Türk müziği bölümlerinde, ayrı bir sanat dalı olarak Türk Müziği vurmali çalgılar bölümünün olması gerekliliği hususunda, hem fikir oldukları saptanmıştır.

(EK-8, Soru-6) Görüşme kişilerinden Özturun, kudümün yapısal özellikleri ile kudüm yapımcılarına ilişkin olarak, henüz bir standartlaşmanın oluşmadığını ve buna bağlı olarak, kudümde fabrikasyon bir üretimin bulunmadığını ifade etmektedir. Fakat buna bağlı olarak, Özturun, Kutlu, Atalay ve Taçoğlu tarafından aktarılan ifadelerde, geleneksel yapı malzemesinde kullanılan bakır materyalinin, kudümden alınan tını kalitesi bakımından en verimli malzeme olduğuna dikkat çekmiştir. Atalay, Taçoğlu,

Kutlu ve Özturun, kudümde en sağlıklı tonun, bakır gövde ile deve derisinden imal edilen, geleneksel özelliklere sahip kudümlerle alınabileceğini ve bu doğrultuda da geleneksel kudümlerin, hem tonalite hem de dayanıklılık bakımından daima ilk tercihleri olduğunu ifade etmişlerdir. Görüşme kişileri bunun yanı sıra, son zamanlarda taşınmasındaki kolaylık nedeni ile fiber gövdeli kudümlerin de kullanıldığını belirtmiştir. Ancak Atalay ve Özturun, gövde yapımında bakır haricinde kullanılan ahşap veya fiber gibi malzemelerin, bakır kadar dayanıklı olmadığını aktarmıştır. Katılımcılar arasında yalnızca Özturun'un vida sistemli kudüm kullandığı, diğerlerinin ise ip mekanizmalı kudümleri tercih ettiği anlaşılmaktadır. Kudüm yapımında genellikle Süha Sağbaşı, Ahmet Yalçinkaya ve Aycan Yağmur'un yaptığı çalgılar tercih edilmektedir.

(EK-8, Soru-7) Görüşmeye katılan kudümzenler, zahme tekniğinin tek tip olduğunu ve buna bağlı olan farklı bir teknik uygulamaya geleneğe ve günümüzde rastlamadıklarına yönelik görüş bildirmişlerdir. Doğru olan tutuş biçiminin; baş, işaret ve orta parmaklar ile zahmenin kavranması, elin yukarı dönük bir pozisyonda iken vuruşların bilekten yapılması şeklinde tarif edilmektedir. Bu bağlamda kudüm icrasında ekol olarak nitelenen kişilerin de, aynı tutuş tekniğini kullandıkları ifade edilmiştir.

(EK-8, Soru-8) Yarkın, Kutlu ve Taçoğlu dışındaki görüşme kişileri, zahme tutuş ve vuruş tekniğinde yer çekiminin etkisine ilişkin olarak, açık bir ilişkiden söz etmemiştir. Yarkın, Kutlu ve Özturun, zahmelerin bilekten düşürülmesi ile yapılan darp vuruşlarının, daha iyi bir ton elde etmede önemli bir ayrıntı olduğunu bildirilmiştir.

(EK-8, Soru-9) Görüşme kişileri, genel olarak kudüm icrasında kullanılan zahme çeşitlerinin yumuşak uçlu ve sert uçlu olmak üzere iki tip olduğunu ve zahme seçiminin deriden alınan tını kalitesini doğrudan belirleyen temel faktörlerden biri olduğunu vurgulamıştır. Sert uçlu zahmeler, kudüm derilerine vurulduğunda sert bir tını elde edilmesini sağlayan ve zahme yapımında kullanılan ahşap materyalin doğal özelliğinden kaynaklı bir zahme türüdür. Yumuşak uçlu zahmeler ise, deriden daha yumuşak bir tını sağlamak amacıyla, zahmenin ana materyali olan ahşap uçlarına keçe, güderi, sünger, bez veya silikon gibi maddelerin eklenmesi ile elde edilir. İcra mekanlarının büyüklüğü ile ses yükseltici tesisatın (mikrofon) olup olmamasına bağlı birtakım değişkenler, kudümzenin zahme seçimini belirlemektedir. Buna göre icra yapılacak mekân küçükse ve aynı zamanda akustik bir icra yapılacaksa zahmeler yumuşak uçlu (keçeli); geniş mekanlarda mikrofon desteği varsa yumuşak uçlu (keçeli); mikrofon desteği yoksa sert

uçlu (keçesiz); açık havalarda ise her koşulda yüksek ses elde edebilmek için sert uçlu (keçesiz) zahmeler tercih edilir. Kutlu, Yarkın ve Taçoğlu, geçmiş zamanlarda tekkelerde yapılan icralarda sert uçlu zahmelerin kullanıldığını, günümüzde ise icraların mikrofon gibi teknolojik gelişmelerle desteklenmesi sebebiyle, zahme kullanımında son zamanlarda yumuşak uçlu (keçeli) zahmelerin de kullanıldığını ifade etmektedir.

Zahmenin ağaç türü seçiminde, hafif ve ağır yapılı zahme kullanımının, kudüm icrasında kişisel seçime bağlı olarak farklılık gösterdiği ve bu seçimin de kudümden alınan tını ve icra kalitesi bakımından görecelik taşıdığı anlaşılmaktadır. Ancak zahmenin yapıldığı ağaç çeşidinin standart bir seçiminin olmadığı, gül ağacından yapılmış olanların daha uygun olduğu konusunda ortak bir görüşün varlığı söz konusudur. Öztörün bu hususta, ağır olması nedeni ile yılan ağacından elde edilen zahmeleri tercih ettiğini belirtmiştir. Yarkın, Taçoğlu, Kutlu ve Atalay zahme seçiminde, Öztörün'un aksine, materyalin hafifliği nedeniyle en uygun olanın gül ağacı olduğunu öne sürmüştür. Zahmelerin üretildiği ağaç materyalin, sert veya yumuşak uçlu olması konusunda, kesin ve standart bir zahme seçiminin olmadığı ve bu seçimin tamamen kudümzenin bireysel kararı ve tercihinine bağlı olduğu sonucuna varılmıştır.

Aynı konser icrası sırasında farklı zahme kullanımına genellikle rastlanmamaktadır. Fakat, görüşme kişilerine göre kimi zaman faslın sonunda yer alan oyun havası, longa, sirto gibi hareketli formlardaki icralarda, sert zahme ile icra sürdürülebilir.

(EK-8, Soru-10) Kudüm, icra edilecek olan makamın karar ve güçlü seslerine göre akort edilir. Fakat icracılar, programda farklı karar ve güçlü sesi içeren makamlar olsa dahi, icranın kesintiye uğramaması için genellikle akort değişimini tercih etmemektedir. Kudümün sağda konumlanan ve ebat olarak daha büyük olan davulu, icra edilen makamın karar sesine; boyut olarak daha küçük ve sol tarafta bulunan davulu ise makamın güçlü perdesine ayarlanır.

(EK-8, Soru-11) Kudümün, icra toplulukları içerisinde standart bir yerleşimi yoktur. Kudümzen topluluk yöneticisinin/şefinin ya da ses icracısının tercihinin göre konumlanır. Görüşme kişilerinin kudüm yerleşimine ilişkin tercihi, saz/icra topluluğunda yer alan tüm icracıların kudümün sağladığı tempoyu eşit olarak algılaması bakımından, ortada konumlanması gerektiği yönündedir.

(EK-8, Soru-12) Görüşme kişilerinin ifadelerine göre kudüm, geleneksel fasıl ya da takım icrasının Kâr, Beste, Ağır Semaî, Yürük Semaî, Şarkı ve Saz Semaî formlarında

olan tüm eserlerinde kullanılabilir. Bunun yanı sıra tasavvuf müziğinin tekke müziği dalı formlarından olan Mevlevi ayini ve ilahi formundaki eserlerin icrası, kudümün başlıca kullanım alanlarıdır.

Görüşme kişileri, hem alternatif müzik türü hem de alternatif icra tekniği anlamında farklı bir kullanımının olmadığına değinmiştir. Bişiren ise, geleneksel icra dışında alternatif kullanım olarak elle çalma tekniği fikrine değinmektedir. Bu ifadelerden, kudüme özel olarak geliştirilen grafik bir notasyonun olmadığı ve icra tekniği çeşitleri bakımından da kudümün, Türk kudümzenleri tarafından geleneksel bir sınırlılıktaki algılandığı ve çalındığı sonucu çıkarılır. Yani Türk kudümzenleri kudümü, geleneksel bağlamı dışında kullanmazlar. Kudümün benzeri olan Azeri Qosanagara çalgısının bu yönüyle Türk kudüm çalma tekniğinden ayrıldığı, geleneksel bağlamı dışında da çeşitli icra tekniği kullanımlarına sahip olduğu görülür (Abdullayeva, 2002, s. 255).

(EK-8, Soru-13) Günümüz Klasik Türk Müziği koro ve topluluklarında kudüm haricinde bendir, daire, def gibi ritim sazlarının kullanıldığı, dini topluluklarda ise halile ve bendirle eşlik edildiği vurgulanmıştır. Bu çalgıların bulunmasına, eserlerin dini veya din-dışı olma durumuna göre şef veya idare eden kişi tarafından karar verilir. Hangi formda ya da eserde, hangi vurmali çalgının eşlik edeceğine ilişkin standart bir uygulama yoktur.

(EK-8, Soru-14) Kudümün icra heyetindeki diğer vurmali çalgılarla ilişkisi sorulduğunda görüşme kişilerinin tamamı, hem saz ve ses icracılarını hem de diğer vurmali çalgıları tempo açısından yönlendirdiğinden, kudümün ana saz özelliği gösterdiğini düşünür. Bu bağlamda, diğer vurmali çalgıların ve aynı zamanda tüm icranın şefi konumunda görülmektedir.

(EK-8, Soru-15) Şefin olduğu topluluklarda, eserin başlangıç veya bitirilişleri şefin direktifleri ile yapılır. Eğer topluluğu yöneten bir şef yoksa, tüm saz heyeti kudüme uymak durumundadır. Şefin olmadığı ses icracısının solo söylediği icralarda, kudümzen de diğer çalgılarla birlikte soliste uymalıdır.

(EK-8, Soru-16) Kudümzenin usulün ana kalıbını mı yoksa velvelele mi çalması gerektiği sorusuna görüşme kişileri, eserlerin temposunu belirlediğinden özellikle büyük usullerde, velveleli çalınması gerektiği cevabını vermiştir. Ağır eserlerde usulün ana kalıbını çalmak, eserin temposunu yavaşlatacağından kudümzenlerce tercih edilmez. Genellikle usullerin ana kalıpları, birim zamanı 8'lik ve 4'lük olan hareketli eserlerde

tercih edilir. Bu tercih, melodik hattın dinamizmini güçlendirmektedir.

(EK-8, Soru-17) Türk müziğinde yer alan ve 120 zamanlıya kadar tüm usullerin ezberlenmesi konusuyla alakalı olarak görüşmecilerin büyük bir kısmı, usullerin ezberden çalınması taraftarıdır. Bütün usullerin, eğitim sırasında ezberlenmesi gerektiğini düşünmektedirler. Kudümzenler, çok seyrek kullanılan veya unutulma olasılığı olan usulleri, usul notasından takip edebilmektedir. İcra esnasında tüm eserlerin kudümzen tarafından notadan takip edilmesi, solist ya da icracının herhangi bir yeri unutmasına karşın oluşabilecek aksamaları engeller.

(EK-8, Soru-18) Mevlevi Ayini icralarında neyzenbaşı ve kudümzenbaşının arasındaki iletişime dair bulgulara yorumlar yapılmadan önce, ayin akışından bahsetmek faydalı olacaktır. Ayinler, İtri'nin Na't-ı Şerîf'inin icrasının ardından, neyzen tarafından seslendirilen baş taksim ve sırasıyla ayinin dört selamının seslendirilmesinden oluşur. Bu selamların devamında, yalnızca sazlarla icra edilen Son Peşrev ve Son Yürük Semaî eserleri yer almaktadır. Son Yürük Semaî'nin bitişi ile tüm saz heyetinin birlikte seslendirmiş olduğu bölümler sona erer (Tanrıkorur, 2003, s. 113). Ayinlerin birinci selamı, sözlü eserlerin başladığı bölümdür. Sözlü eserlerin başladığı birinci selamdan itibaren, ayin sonuna kadar geçilen eserlerin idaresi, kudümzenbaşının darplarıyla sağlanır. Bunlara ek olarak, dört selamın birbirinden farklı usullerde olması, eser aralarında ve içerisinde görülen usul geçkileri ile özellikle üçüncü selamla birlikte temponun giderek hızlanması sebebiyle, kudümzenin tempoyu belirleme ve yürütme gibi belli başlı görevleri vardır. Kudümün, ayin icralarında ritmik gidişatı düzenleyen ve yen temel unsur oluşu, önemini ve işlevselliğini artırmaktadır. Görüşme kişilerinin neyzenbaşı ve kudümzenbaşı arasındaki iletişime ilişkin genel fikri, ayin Peşrevi girişinde ve ayinin sözlü kısmının başlangıcı olan birinci selamda, kudümzenbaşı ve neyzenbaşının göz göze gelerek iletişim kurmasıdır. Buna ek olarak ayin bitişine dek idarenin, sadece kudümzenbaşında olduğuna değinilmiştir.

(EK-8, Soru-19) Kudümzenin Mevlevi ayinlerine özgü bir oturuş biçiminin nasıl olması gerektiğine yönelik olarak Atalay ve Taçoğlu, Mevlevi müziğinin tekkelerde seslendirildiği geçmiş dönemlerde, kudümzenin sazını yerde ve bağdaş kurarak çaldığını, günümüzde ise kudümlerin belirli yükseklikte bir sehpa üzerine yerleştirilmesi suretiyle, sandalye düzeninde oturarak icra edildiğinden bahsetmiştir. Kutlu, Öztörün ve Yarkın ise bu bilgiye ek olarak, kudümlerin hem diğer sazandeleri hem de semazenleri görebilecek bir konumda oturduğunu ve aynı zamanda ayinde bulunan her bir

kudümzenin de diğer kudümzenlerle yüz yüze olacak biçimde konumlandığını belirtmiştir.

(EK-8, Soru-20) Türk Müziği eğitiminde, geleneksel olarak usta-çırak eğitimi hala sürmektedir. Kudümzenlerin de kendilerinden sonra gelecek olan kuşağa kendi geleneksel bilgi/birikimlerini aktarma sorumluluğu sahibi oldukları düşünülmektedir. Buna yönelik olarak öğrencilerin seçiminde dikkat edilmesi gereken kriterler görüşme kişilerince bildirilmiştir. Özturun ve Kutlu'ya göre, öğrencinin -diğer tabir ile çırağın- öğrenmeye istekli olması gözetilmelidir. Bunun yanı sıra ilk aşamada, ritim yeteneğinin tespit edilmesinin gerekliliği vurgulanıyor. Öğrencinin belirli bir seviyeye geldikten sonra deneyim kazanması için konser gibi icra olanakları ile tanıştırılmaları, eğitmenlerinin yanında çalarak icra deneyimi kazanmaları gerekliliğine dikkat çekilir. Atalay ve Yarkın'a göre, eğer eğitmenleri ile birlikte icraya katılma imkânı bulunamazsa eğitmenlerini icra sırasında gözlemleme yolu ile öğrenmelerine olanak sağlanmasının önemli olduğu belirtilmiştir. Bişiren kudüm eğitiminde, eğitmenin yalnızca sözel bilgi aktarmasının yeterli olmadığını, mutlaka ders esnasında öğrencinin eğitimciyi izlemesi ve uygulamalı olarak taklit etmesi yoluyla bir eğitimin daha verimli olduğunu aktarmıştır.

(EK-8, Soru-21) Katılımcılar, icra sırasında her daim kudümzen ile şefin göz kontağı halinde olmasının gerektiğini düşünmektedir. Özellikle eser başlarında, ikisinin kurduğu göz kontağı ile diğer sazlara yön verildiği ve bu bağlamda şefin eser girişlerinde kudümzenle kurduğu bu iletişim ile diğer sazlara ve koroya giriş verildiği belirtilmiştir. Kimi katılımcıya göre, topluluk veya koronun başında bir şef varsa, şefin belirlediği tempoda eserler icra edilir ve bu durumda da kudümzenin şefe uyması gerektiği ifade edilmiştir. Bazı katılımcılarsa, temponun icracılar tarafından alınması açısından, kudümzenin sürekli olarak takip edilmesi gerektiği düşünülür.

(EK-8, Soru-22) Klasik Türk müziği korolarında şef ile kudümzenin arasındaki iletişime yönelik olarak görüşmeciler, şefin olduğu ve olmadığı topluluklar açısından değerlendirmeler yapmıştır. Şefin olduğu topluluklarda, her zaman şef ve kudümzenin iletişimi ile eserler idare olunur. Kudüm, koro veya topluluğun başında bir şef bulunmuyorsa ve şayet saz eserleri icra ediliyorsa icrayı başlatma ve tempoyu kontrol etme noktasında başat rol üstlenerek şef niteliği kazanır. Şefin olmadığı ve sözlü eserlerin icra edildiği bir toplulukta, eserler saz girişi olan aranağme ile başlayacaksa, bütün saz heyeti kudümzenin yönetiminde icraya başlar. Eser sözlü olarak başlıyor ve

toplulukta solist bir ses icracısı yer alıyorsa, kudümzenle birlikte tüm saz heyeti soliste uymalıdır.

(EK-8, Soru-23) Genel olarak tüm sazendelerin ve özel olarak kudümzenlerin giyim adabı, dini ve din-dışı icraya göre değişiklik gösterir. Örneğin; Mevlevi ayinleri icrasında tüm mutrib heyetini oluşturan sazendeler, ritüelin gerektirdiği sikke ve hırka gibi kostümler giyerler. Klasik Türk Müziği konserlerinde ise giyim tercihi takım elbise veya smokin biçimindedir.

(EK-8, Soru-24) Kudümzenlerin bireysel olarak günlük egzersiz yapma alışkanlıklarının olmadığı görülmüştür. Ancak katılacakları konserler öncesinde, bu konserlerin akışına uygun olarak kendi provalarını yapmaktadırlar. Yarkın kudüm eğitimi alanlar için, eser kayıtları üzerine çalmak suretiyle pratik yapmalarını tavsiye etmektedir. Kudümün, solo icra edilen bir çalgı olmayışı ve kendi doğasından/gelenekten gelen teknik sınırlılıkları, kudümzenlerin periyodik bir egzersiz yapma alışkanlığı edinmemelerine sebep olmuş görünmektedir.

(EK-8, Soru-25) Görüşme kişileri giriş sınavına katılan kişinin, tüm usulleri bilmesinin önemli bir kriter olduğunu ifade ederken, yalnızca bu bilginin yeterli olmadığına değinmektedir. Bir eseri aynı tempoda başlayıp bitirebilme, çalınan formun gerektirdiği hızı bilerek icra edebilme, usul geçişleri olan eserleri yetkinlikle çalabilme, tempo değişiklikleri ile usul geçkilerini başarıyla yürütebilme ve bunun yanı sıra soliste refakat edebilme gibi kriterler göz önünde bulundurulmaktadır.

(EK-8, Soru-26) Görüşme kişileri 20. Yüzyılın en önemli kudümzenleri arasında görülen, Vahit Anadol, Kâni Karaca, Nezih Uzel ve Hurşit Ungay gibi isimlere değinerek, söz konusu kişilerle ilgili anekdotlar paylaşmıştır. Katılımcıların 20. yüzyılın önde gelen kudümzenleri ile ilgili anıları paylaşıyor olması, gelenek aktarımını söz konusu kudümzenler vasıtası ile sağladıklarını ve günümüze taşıdıklarını göstermiştir. Bu bağlamda görüşme kişileri, söz konusu icra geleneğinin temsilcileri ve gelenek aktarıcıları olarak tanımlanabilirler.

Gelenekten gelen kudümzenlerin teknik ve icralarına ilişkin olarak Bişiren ve Taçoğlu'nun paylaştığı anekdotlara göre, Vahit Anadol 20. yüzyılın diğer kudümzenlerinden farklı olarak klasik ve geleneksel tarzın dışında, özgün bir stil oluşturmuştur.

SONUÇ

Günümüzde Türkiye Cumhuriyeti Kültür Bakanlığı Güzel Sanatlar Müdürlüğüne ve TRT'ye bağlı olarak kurulmuş olan topluluklarda, kudümzen ve ritim sanatçısı adıyla görev alan kudümzenlerle yapılan görüşmelere istinaden elde edilen sonuçlar bu bölümde derlenmiştir.

İlk olarak kudüm sazı günümüz makam müziği icra topluluklarında yer alması gerekli görülen ve ilk akla gelen vurmali çalgılardan biridir. Hem ana usul, hem de velveleli vuruşları yansıtmaya elverişli olması bakımından, bir nevi metronom işlevi gördüğü düşünülür. Bu özelliği kudümü, makam müziği icra toplulukları içerisinde önemli bir konuma taşımaktadır.

Mevlevi Ayinleri özelinde, tasavvuf müziği topluluklarının olmazsa olmaz vurmali çalgılarından biri yine kudümdür. Kudümün bulunmadığı bir ayinin idaresi, neredeyse imkansız olarak görülmektedir.

Devlet topluluklarında çalışan kudümzenlerin üst düzey bir icra/virtüozite ile çalmaları ve sazlarına hakimiyetlerinin en üst noktada olmasının gerekliliği de önemli bir çıkarımdır. Kudümzenlerin aynı zamanda kudüm haricinde, Klasik Türk Müziği vurmali çalgılarından olan bendir, daire, def ve halile gibi sazları çalmaya yetkin olmaları da beklenir.

Kudümzenlerin makam teorisi/kuramına ilişkin bilgi sahibi olmaları, pek çok eser tanımaları ve bu bağlamda da geniş bir repertuvar bilgisine hâkim olmaları önemsenmektedir. Bu, hem Türk müziği tür ve biçimlerini tanıyıp doğru akışta hareket edebilmeleri için hem de solistlerin unutmamasına ya da eserin yanlış kısmından hareket etmelerinden kaynaklanan icra sorunlarını çözebilmeleri hususunda, icraya adapte olabilmeleri açısından gereklidir.

Literatür çalışmasında edinilen geçmiş bilgisine göre, kudümün yapısal olarak geleneksel biçimi olan bakır tercihi devam etmektedir. Fakat son yüzyıldaki teknolojik ilerlemelerle birlikte, bakırın ağır bir materyal olması ve aynı zamanda bakır madeninin pahalı olması gibi bir takım ekonomik nedenler, icracıları daha pratik ve maliyeti düşük olan fiber/bakalit türü malzemelere yönlendirmiştir.

Geçmiş kaynaklardan taranan bilgiler ışığında, icra pratikleri bağlamında geleneksel icra üslubunun neredeyse hiçbir değişime uğramadığı ve yeni/alternatif çalış biçimlerine hiç yönelme oluşmadığı saptanmıştır.

Kudümün icra toplulukları içerisinde, standart bir yeri/konumu yoktur. Ancak

katılımcıların çoğu, kudümün toplulukta bulunan tüm saz ve ses icracıları tarafından eşit bir biçimde duyulabilmesi için ortada yer almasının daha doğru olduğunu ifade etmiştir

Türk kudümzenleri, kudümün geleneksel icra bağlamı dışına çıkarak farklı bir notasyon kullanmazlar. Çalgının sınırlıklarını geliştirmeye yönelik, herhangi bir çalışmaları yoktur. Buna bağlı olarak görüşme kişilerinin tümü, bireysel bir egzersiz çalışmasının olmadığını aktarmıştır

Din-dışı Klasik Türk Müziği koro ve topluluklarında, kudüm dışında bulunması gerekli olan vurmali çalgılar, bendir, daire, def iken, dinî müzikte ise kudüme genellikle halile ve bendir eşlik eder.

Görüşme bölümünde bilgi ve görüşlerine başvurulmuş görüşme kişilerinin, Vahit Anadol, Hurşit Ungay, Kâni Karaca, Nezih Uzel ve Haydar Sanal gibi 20. yüzyılın kudüm alanında tanınmış isimleri ile çalışma fırsatı bulmuş olmaları, görüşme kişilerine geleneksel kudüm icrasını gelecek kuşaklara aktarma/taşıma işlevi yüklemektedir.

Kudüm eğitiminin konservatuvar ortamında verilmesinin gerekliliği, ortak görüş olarak bildirilmiştir. Buna ek olarak, eğitimci ile öğrenci arasında geleneksel yöntem olan meşk sisteminin sürdürülmesi elzem görünmektedir.

KAYNAKÇA

- Açın, C. (1994). *Enstrüman bilimi (Organoloji)*. İstanbul: Yenidoğan Basımevi.
- Abdullayeva, S. (2002). *Azərbaycan xalq çalğı alətləri*. Bakü: Adiloğlu Yayıncılık.
- Agayeva, S. (2007). “Nevbe” maddesi. *Türk Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde, (s. 37-38), İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.
- Aksoy, B. (2003). *Avrupalı gezginlerin gözüyle Osmanlılarda musiki*. (2) İstanbul: Pan Yayınları.
- Al-gazari, I. I. A. R. (1990). *Olağanüstü mekanik araçların bilgisi hakkında kitap*. Ankara: Kültür Bakanlığı (Sevinç Matbaası).
- Arat, R. R. (1970). *Babürname III (Babür’ün hatıratı)*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Atalay, B. (1985). *Divan-ü Lügat-it-Türk tercümesi III*. Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları.
- Atıl, E. (1999). *Levni ve Surname: Bir Osmanlı şenliğinin öyküsü*. Koçbank.
- Atasoy, N. (2005). *Derviş çeyizi: Türkiye’de tarikat giyim kuşam tarihi*. Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yay.
- Baines, A. (1992). *The Oxford companion to musical instruments* (Vol. 80). Oxford: Oxford University Press.
- Behar, C. (2005). *Musikiden müziğe. Osmanlı/Türk müziği: gelenek ve modernlik*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Behar, C. (2015). *Osmanlı-Türk musikisinin kısa tarihi*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Behar, C. (2016). *Saklı mecmua-Ali Ufkî’nin Bibliothèque Nationale De France’taki [Turc 292] yazması*. İstanbul: Yapı Kredi Yay.
- Blades, J. (1980a). “Kettledrum”. Stanley Sadie (Ed). *The new grove dictionary of music and musicians*, (s. 7). New York: Macmillan Publishers Limited.
- Blades, J. (1980b). “Nakers”. Stanley Sadie (Ed). *The new grove dictionary of music and musicians*, (s. 16-17). New York: Macmillan Publishers Limited.
- Blades, J. (1992). *Percussion instruments and their history*. Bold Strummer Limited.
- Blench, R. (1984). *The morphology and distribution of sub-saharan musical instruments of North African, Middle Eastern and Asian Origin*. L. Picken (Ed.), *Musica Asiatica* Vol-4. (s. 155-192). Cambridge Uni. Press: UK
- Bozkurt, N. (1994). “Davul” maddesi. (ed.), *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde, (s. 53-55). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.
- Boztaş, F. (2009). *On altıncı yüzyılın sonuna kadar Osmanlı Devleti’nde tabl ve alem mehterleri teşkilatı*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. İstanbul: İstanbul Üni. Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Büyüköztürk, Ş., Kılıç Çakmak, E., Akgün, Ö. E., Karadeniz, Ş., ve Demirel, F. (2021). *Bilimsel araştırma yöntemleri [Scientific research methods]*. Ankara: PegemA.

- Canbay, A. ve Nacakcı, Z. (2017). Hoca Ahmet Yesevi öğretisinin Türk müzik kültürüne yansımaları. *Bilig*, (80), 43-72
<https://dergipark.org.tr/en/pub/bilig/issue/48707/619752> (Erişim Tarihi: 23.01.2002).
- Conner J. W. and Howell, M. (1980). "Naqqara". Stanley Sadie (Ed). *The New grove dictionary of music and musicians*, (s. 36-37). New York: Macmillan Publishers Limited.
- Çaycı, A. (2008). *Selçuklularda egemenlik sembolleri*. İstanbul: İz Yayıncılık.
- Çoruhlu, T. (2012). "Tuğ" maddesi. (Ed.), *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde, (s. 330-332). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.
- Demirsipahi, C. (1975). *Türk halk oyunları*. Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Deva, B. C. (1995). *Indian music*. New Delhi: Taylor & Francis.
- Doğanay, A., Ataizi, M., Şimşek, A., Salı, J. B. ve Akbulut, Y. (2012). *Sosyal bilimlerde araştırma yöntemleri*. Basım yeri: Anadolu Üniversitesi.
- Farmer, H. G. (1937). *Turkish Instruments of music in the seventeenth century*. Glasgow: The Cıvıc Press.
- Friedlander, I. (1975). *The whirling dervishes*. New York: A division of Macmillan Publishing.
- Gazimihal, M. R. (1955). *Türk askeri muzikaları tarihi*. İstanbul: Maarif Basımevi.
- Gazimihal, M. R. (1975). *Türk vurmali (depkili) çalgıları*. Ankara: T. C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Milli Folklor Araştırma Dairesi yayınları.
- Gökçen, İ. (2008). *Türk musikisine katkılar*. Ankara: Ürün Yay.
- Gökçen, İ. (2017). *Evliya Çelebi Seyahatnamesi 'nde çalgılar*. Ankara: Ürün Yay.
- Gölpınarlı, A. (1963). *Mevlevi adap ve erkânı*. İstanbul: İnkılap ve Aka Yay
- Gökyay, O. Ş. (1980). *Dede Korkut hikayeleri*. İstanbul: Kervan Kitapçılık.
- Gölpınarlı, A. (1985). *100 soruda tasavvuf*. İstanbul: Gerçek Yayınevi.
- Gölpınarlı, A. (2006). *Mevlana'dan sonra Mevlevilik*. İstanbul: İnkılap Kitap Evi.
- Gönül, M. (2007). Mevlevîlik ve musikî. *İstem*, (10), 75-89.
- İnançer, Ö. T. (1999). Osmanlı tarihinde dinî musiki. *Musiki Mecmuası*, 9-16.
- İstanbulî, Yahyâ Âgâh bin Sâlih (2014). *Mecmuatü 'z-Zaraif Sandukatü 'l-Maarif*. (hızl. Mehmet Serhan Tayşi). İstanbul: Hassa Mimarlık.
- Jairazbhoy, N. A. (1970). A Preliminary survey of the oboe in India. *Ethnomusicology*, 14 (3), (375-388) <https://www.jstor.org/stable/850609> (Erişim Tarihi: 29.01.2022).
- Kahraman, S. A. ve Dağlı, Y. (2003). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul (Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Bağdat 304 Numaralı Yazmadan 1. Kitap, 1. Cilt)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kahraman, S. A. ve Dağlı, Y. (2006). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul (Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Bağdat 304 Numaralı Yazmadan 3. Kitap, 2. Cilt)*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

- Kahraman, S. A. ve Dağlı, Y. (2008). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul (Topkapı Sarayı Kütüphanesi, Bağdat 304 Numaralı Yazmadan 1.Cilt, 2. Kitap)*. (5). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Kahraman, S. A. (2011). *Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi* (8. Kitap, 2. Cilt). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Karakaya, F. (2006). “Nakkare” maddesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde, (s. 326). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.
- Karasar, N. (2020). *Bilimsel araştırma yöntemi kavramlar, ilkeler, teknikler*. (35). Ankara: Atlas Akademik Yay.
- Kaygısız, M. (2000). *Türklerde müzik*. İstanbul: Kaynak Yay.
- Kudret, C. (1994). *Orta oyunu*. (C. 1). İstanbul: İnkılap Yayınevi.
- Maggs Bros Ltd. (1921) *Illuminated manuscripts and miniatures european & oriental*. London. <https://catalog.hathitrust.org/Record/008928809> (Erişim tarihi: 27.02.2021)
- Mahir, B. (2004). *Osmanlı minyatür sanatı*. İstanbul: Kabalcı Yayınevi.
- Menteş, M. Ü. (2011). *Sema ayini: semboller ve anlamlar*. (1. baskı). İstanbul: Cinius Yayınları.
- Midgley, R. (1976). *Musical instruments of the world: An illustrated encyclopedia*. New York: Paddington Press.
- Neşri, M. (1949). *Kitab-ı Cihan-Nüma I* (Çev. F. Reşit Unat-M. Altay Köymen). Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.
- Özalp, N. M. (2000). *Türk musikisi tarihi*. (c. 1). İstanbul: MEB Yayınları.
- Özcan, N. (2004). “Mevlevi Ayini” maddesi. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde, (s. 464-466). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.
- Özcan, N. (2011). “Tekke Musikisi”. *TDV İslam Ansiklopedisi* içinde, 384-385. İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.
- Özdemir, Y. (2018). *Galata Mevlevihane’si müzesi*, (1) İstanbul: Türkiye Turing ve Otomobil Kurumu. <https://play.google.com/books/reader?id=1rXPDwAAQBAJ&pg=GBS.PA63&hl=tr&printsec=frontcover>
- Ögel, B. (1987). *Türk kültür tarihine giriş*. (8) Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1969). *Türk musikisi ansiklopedisi*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi
- Pakalın, M. Z. (1951). *Osmanlı tarih deyimleri ve terimleri sözlüğü II*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Picken, L. (1975). *Folk musical instruments of Turkey*. Londra: Oxford University Press, Ely House.
- Rasim, A. (1967). Davul, *Musiki Mecmuası*, 19 (227), 18.

- Revnakoğlu, C. S. (2003). *Eski sosyal hayatımızda tasavvuf ve tarikat kültürü* (Vol. 11). Kırkambar Kitaplığı.
- Sadie, S. (Ed.). (1994). *The norton/grove concise encyclopedia of music, revised and enlarged*. Macmillan Press: New York.
- Salgar, M. F. ve Özkan, İ. H. (2008). *Mevlevî ayînleri*. İstanbul: Ötüken Yay.
- Sanal, H. (1964). *Mehter musikisi, bestekâr mehterler – mehter havaları*. İstanbul: Milli Eğitim Basımevi.
- Sanal, H. (2002). “Kös” maddesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde, (s. 270-272). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.
- Sarı, A. (2012). *Türk müziği çalgıları*. İstanbul: Nota Yayınevi.
- Sarı, Ö., Oral, B., Yeğin, V.V., Alaskan, M. A., Ögüt, F., Kılıç, A. M. (2003). *Bazı vurmali çalgılarda kullanılan doğal derilerin ses özelliklerinin araştırılması proje raporu*. İzmir: Ege Üniversitesi.
- Songar, A. (1986). Hz. Mevlâna ve musikimiz. 2. *Milli Mevlâna Kongresi*. Konya: Selçuk Üniversitesi, s. 3-7.
- Sönmez, V. ve Alacapınar, F. G. (2018). *Örneklendirilmiş bilimsel araştırma yöntemleri*, (7. baskı) Ankara: Anı Yayıncılık.
- Sözer, V. (2012). *Müzik terimleri sözlüğü*. İstanbul: Remzi Kitapevi.
- Tanrıkorur, Ç. (2003). *Osmanlı Dönemi Türk musikisi*. (1). İstanbul: Dergâh Yayınları.
- Top, H. (2007). *Mevlevi usûl ve âdabı*. (2). İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Uçan, A. (2005). *Geçmişten günümüze günümüzden geleceğe Türk müzik kültürü*. Ankara: Evrensel Müzik evi.
- Ungay, H. (1981). *Türk Musikisinde usuller ve kudüm*. İstanbul: TMFY.
- Ungay, H. (2002). “Kudüm” maddesi. *Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi* içinde, (s. 322-323). İstanbul: Türkiye Diyanet Vakfı İslam Araştırmaları Merkezi.
- Üngör, E. R. (1965). *Türk marşları*. Ankara: Türk Kültürünü Arş. Enstitüsü Yayınları.
- Üngör, E. R. (2004). Türklerde çalgılar. *I. Uluslararası Tarihte Anadolu Müziği ve Çalgıları Sempozyumu*, Ankara: T.C. Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları, s. 33-56.
- Vural, G. F. (2011). *İslamiyet’ten önce Türklerde kültür ve müzik Hun, Kök Türk ve Uygur Devletleri*. Konya: Çizgi Kitapevi Yayınları.
- Vural, T. (2012). Türkiye Selçukluları Dönemi nevbet geleneği. *Uluslararası Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 5 (23). <https://www.sosyalarastirmalar.com/> (Erişim Tarihi: 10.10.2021).
- Yarkın, F. (2017). *Türk müziğinde usuller*. İstanbul: Pan Yayıncılık.
- Yeğin, V. (2011). Kudüm. *E. Ü. Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*, (1). <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/752178> (Erişim Tarihi: 29.10.2021).

Yıldırım, A. ve Şimşek, H. (2005). *Sosyal bilimlerde nitel araştırma yöntemleri* (5. Baskı) Ankara: Seçkin Yayınları.

Yıldırım, A. (2007). “Düm-tek” simgesi, raks ve düm-tek’li bir gazel. *İlmi ve Akademik Araştırma Dergisi*, 8 (19).
http://turkoloji.cu.edu.tr/pdf/ali_yildirim_dum_tekli_bir_gazel.pdf (Erişim Tarihi: 02.01.2021)

http-1: <https://kutadgubilig.appspot.com/xix.html> (Erişim tarihi: 12.11.2021)

http-2: <https://www.britannica.com/art/idiophone/> (Erişim tarihi: 14.01.2022)

http-3: <https://www.hangebi.ge/eng/gallery-2-diplipito.html> (Erişim tarihi: 19.01.2022)

http-4: http://atlas.musigi-dunya.az/az/gosha_naghara.html (Erişim tarihi: 14.01.2022)

http-5: <https://semazen.net/mevlevi/mevlevi-sazlari/kudum/> (Erişim tarihi 03.01.2022)

http-6: <https://tinyurl.com/2p92rd2d> (Erişim Tarihi: 02.11.2021)

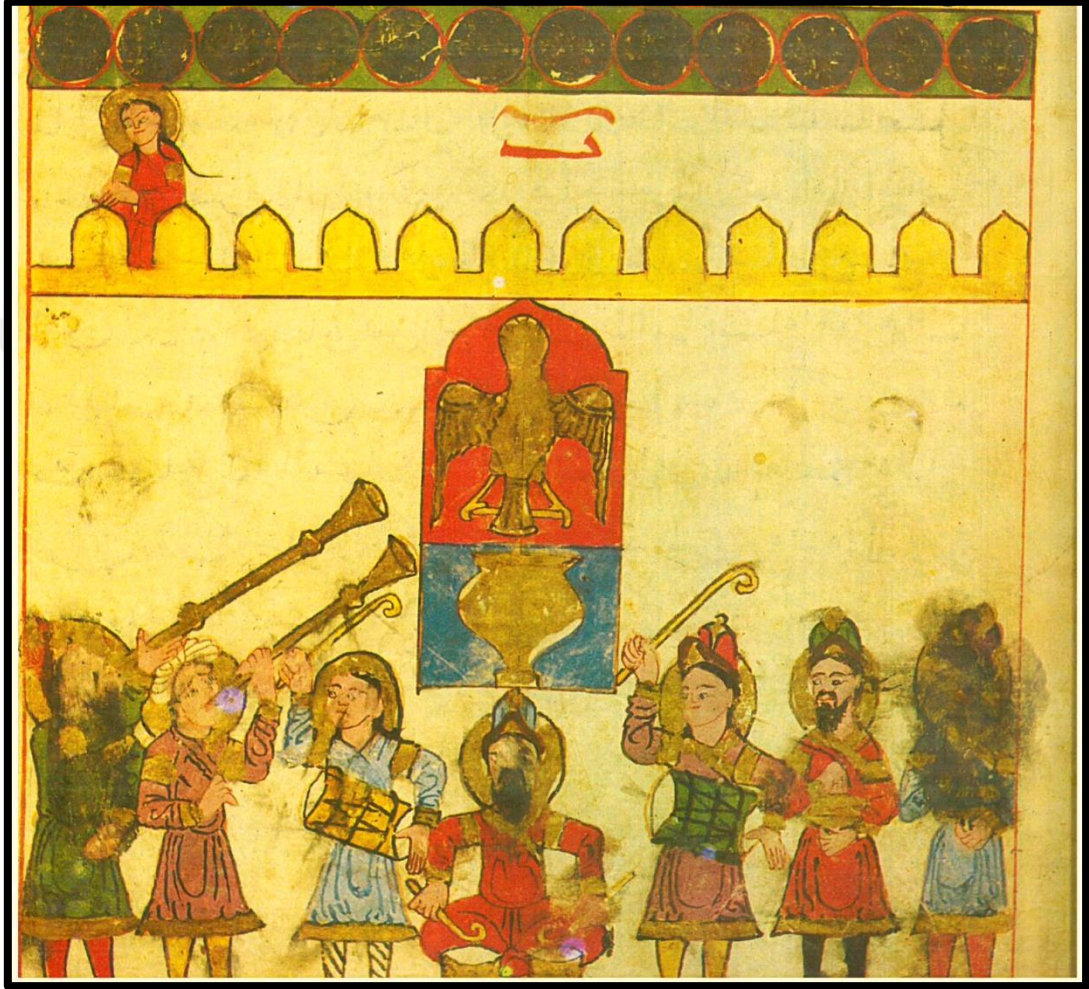
http-7: <https://interaktif.trthaber.com/2021/mehter/> (Erişim tarihi: 26.01.2022)

http-8: <https://azerbaijan.az/related-information/40> (Erişim tarihi: 27.01.2022)

http-9: <https://archive.org/details/naturalhistoryof01russ/page/n41/mode/2up> (Erişim tarihi: 01.02.2022)

EKLER

EK-1. 13. Yüzyılda Kudüm Görünümü Örneği



*Saraya ait Nevbet Takımı içerisinde kudüm çalan asker
(Topkapı Sarayı Kütüphanesi 3472 no'lu kayıtlı nüsha) (Al-gazari, 1990, s.33).*

EK-2. 17. Yüzyıl Mevlevi Ayinlerinde Kudüm Görünümü Örneği



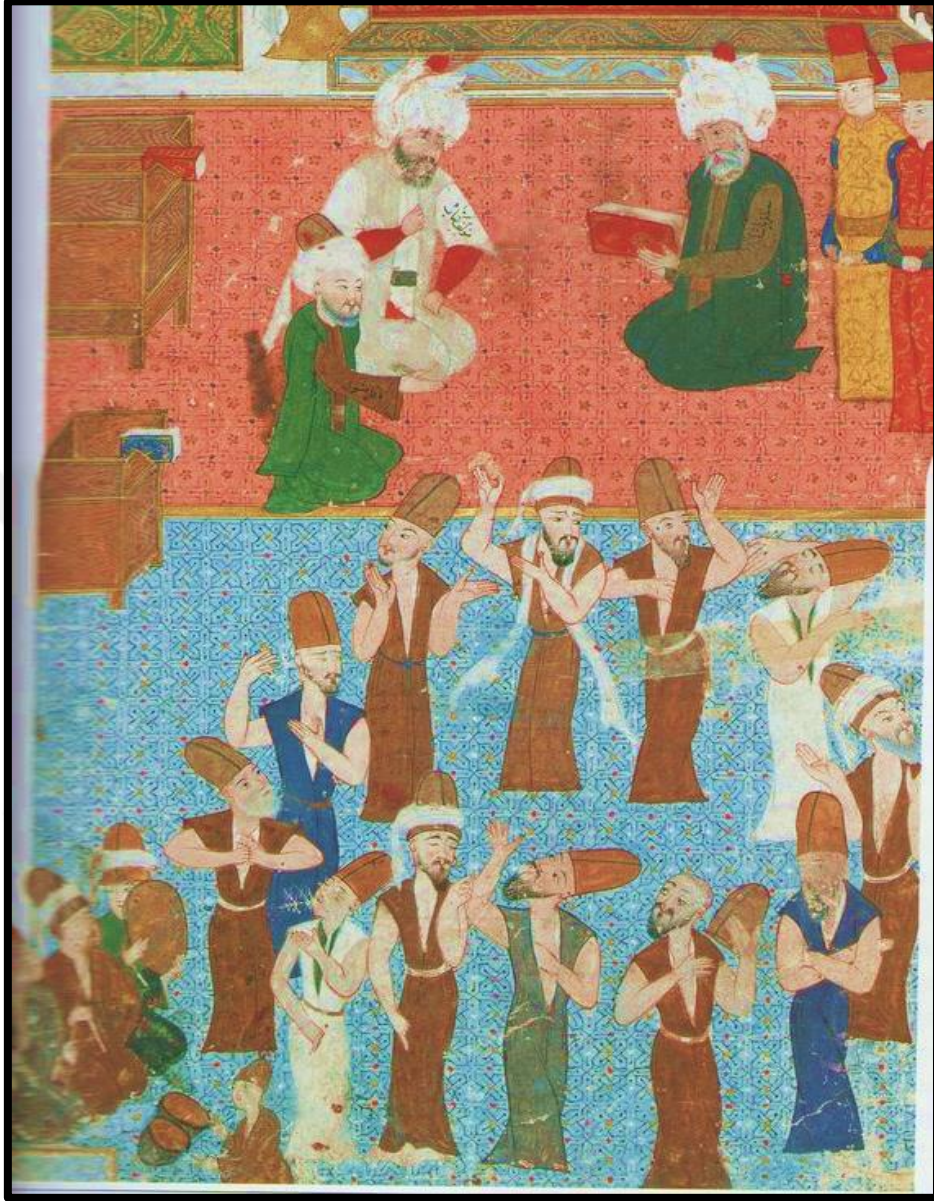
XVII. yüzyıl başlarına ait bir Mevlevi Ayini sahnesi ve sol orta köşede yer alan kudümzenler (Maggs Bros, 1921, s. 230)

EK-3. Osmanlı Döneminde Elle Çalınan Nakkare Görünümü Örneği



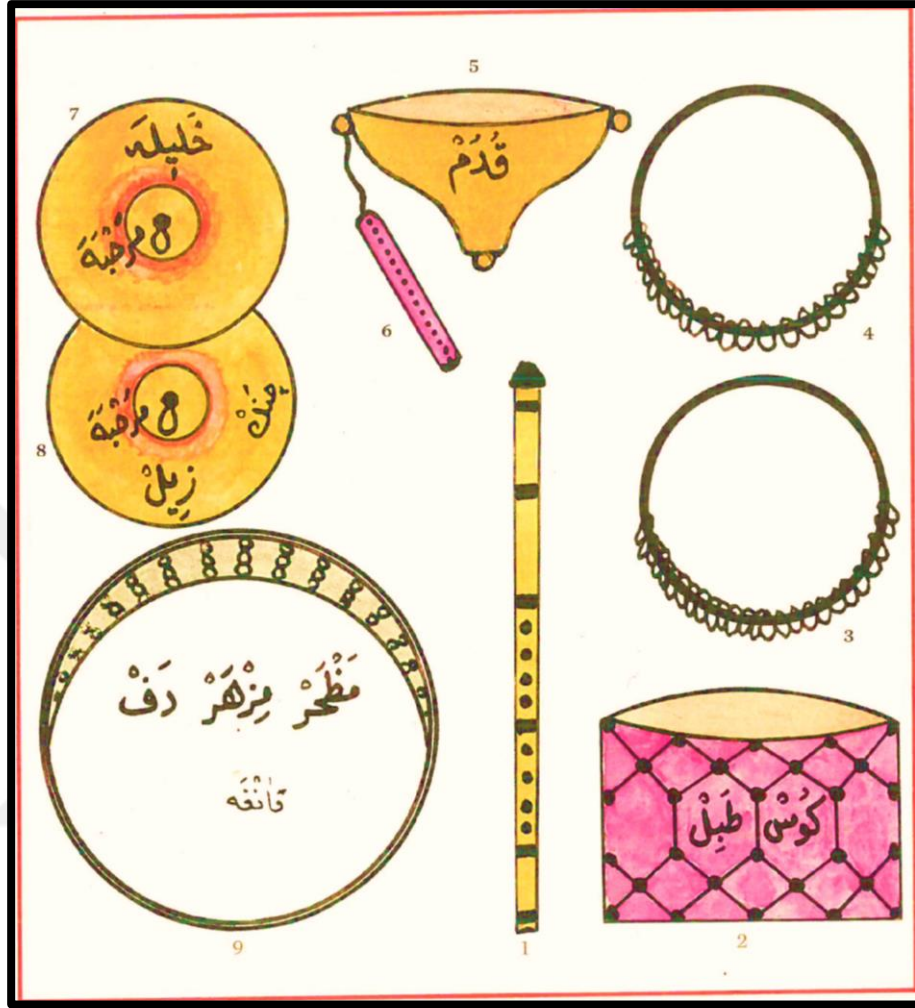
*(Russel, 1756) Osmanlı Dönemi Halep’inde musiki heyeti,
sağ köşede nakkare çalan bir müzisyen (<http-9>)*

EK-4. 16. Yüzyıl Mevlevi Ayinlerinde Kudüm Görünümü Örneği



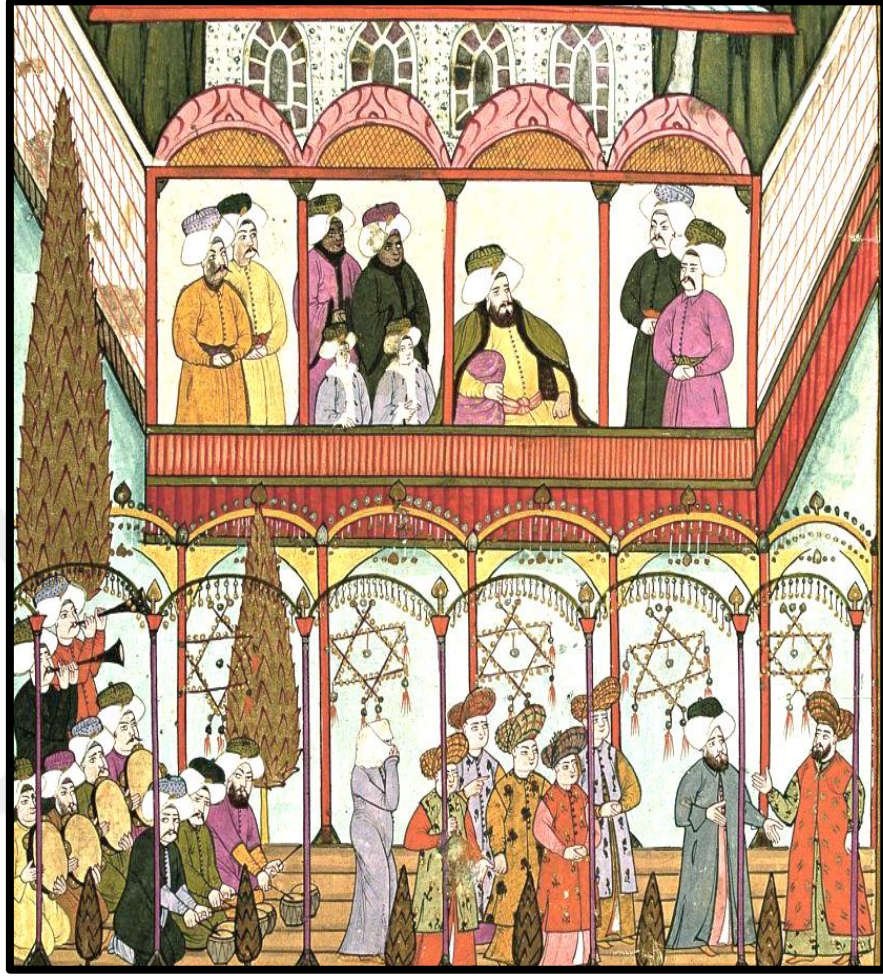
Serdar Mustafa Lala Paşa'nın (1582) Konya Mevlana türbesinin ziyareti Mevlevi Ayini tasviri, (Nusretname, Topkapı Sarayı Müzesi, H. 1365, 36a), (Atasoy, 2005)

EK-5. Rufai Kudümü Örneği



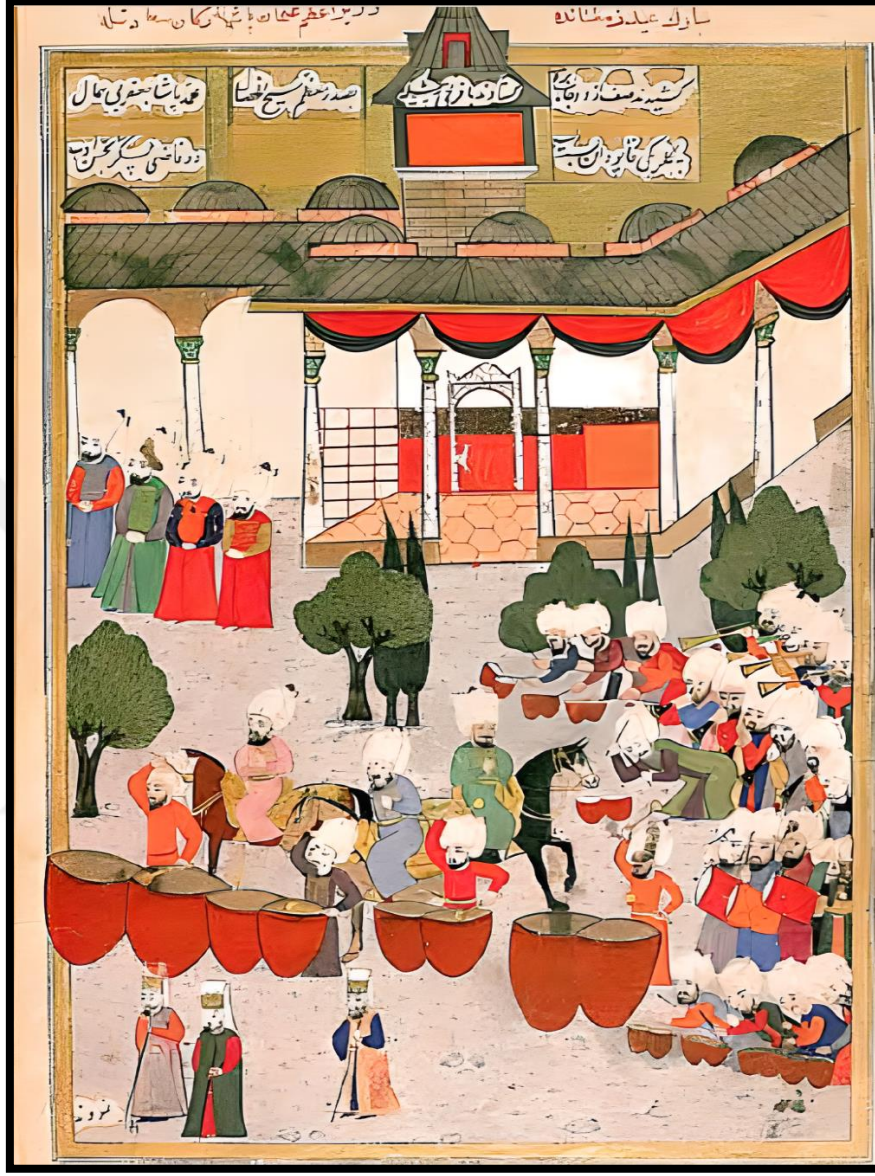
Yahyâ Âgâh Efendi'de Nevbe aletleri
El kudümü, Kös, Ney, Halile, Mazhar, Çarpäre (İstanbuli, 2014, s. 560)

EK-6. Osmanlı Dönemi Orta Oyunlarında Kudüm Görünümü Örneği



Surname-Vehbi II'de (Levni), Orta oyunu gösterisi ve sol alt köşede kudümzenler, (TSMK, A.3584- y.90a) (Atıl, 1999)

EK-7. Mehter Takımlarında Kullanılan Nakkare Görünümü Örneği



Bayramlaşma töreni sırasında nakkarezenler (Mahir, 2004)
(TSMK, B. 200, y. 159b-160a)

Yarı Yapılandırılmış Görüşme Formu Örneği

1. Müzik yaşamınızdan kısaca bahsedebilir misiniz? Profesyonel müzik hayatınız ne zaman ve nasıl başladı?
2. Kudüm ile ilk kez nasıl tanıştınız? Bu konuda eğitim aldığınız önemli kişiler veya kurumlar var mıdır?
3. Profesyonel bir kudümzen nasıl yetişir? Hangi özellik ve becerilere sahip olmalıdır?
4. Kudümzenin makam bilgisi olması gerekli midir?
5. Sizce Türk Müziği Konservatuvarı bölümlerinde Türk Müziği vurmaları ayrı bir dal olarak okutulmalı mıdır? Yoksa usul dersleri bunun için yeterli midir?
6. Kullandığınız kudümlerin yapısal özellikleri hakkında bilgi verir misiniz? Kendinize ait kaç adet kudüm setiniz var ve kudüm yapımında tercih ettiğiniz çalgı yapımcılar kimlerdir?
7. Zahme kullanımında doğru tutuş pozisyonu nasıldır? Bunun çeşitli ekolleri var mıdır?
8. Zahme tekniğinde yerçekiminden ne derece faydalanılır?
9. Kudümzen zahme seçimini neye göre yapar? Tercih ettiğiniz zahmeler hangi özelliklere sahiptir? Bir eserde farklı zahmelerin kullanıldığı durumlar var mıdır?
10. Kudüm neye göre (repertuara, makama, ortama veya forma göre), nasıl ve ne zaman akortlanır? Eser aralarında kudüm de akort değişimi olur mu?
11. Kudümün icra edildiği Klasik Türk müziği ve Tasavvuf müziği topluluklarında, fiziksel olarak kudüm orkestra düzeni içerisinde nereye yerleşir?
12. Kudüm hangi eserlerde kullanılır? Alternatif kullanımı var mıdır?

13. Kudüm icra edilen koro ve topluluklarda, kudüm dışında hangi vurmali sazlar yer alır? Bu çalgıların bulunması zorunlu mudur veya esere göre mi belirlenir?
14. Kudümün icra heyetindeki diğer vurmali çalgılarla olan ilişkisi nasıldır?
15. İcra esnasında kudümzen ile diğer topluluk üyeleri arasındaki iletişim nasıldır?
16. Kudümzen, esere göre vuracağı usulün ana kalıp veya velvele seçimine nasıl ve neye göre karar verir? Kudümzenin bu seçimi topluluğu ve icrayı nasıl etkiler?
17. 120 zamanlıya kadar olan tüm usullerin ezberlenmesi gerekli midir? İcra esnasında özellikle büyük usulleri ezberden mi yoksa notadan mı takip etmeyi tercih edersiniz? Büyük usullü eserlerde notanın altına usul notasını ayrıca yazıp oradan mı okursunuz?
18. Mevlevi ayinlerinde neyzenbaşı ve kudümzenbaşının arasındaki iletişim nasıldır? Bu topluluklarda kudümün işlevi nedir?
19. Kudümzenin topluluk içinde (özellikle Mevlevi ayinlerinde) bir oturuş duruş adabı var mıdır? Kudümzen nasıl bir pozisyonda oturur?
20. Kudümzenin çırakları ile ilişkisi nasıldır ve çıraklarını nasıl seçer? Yazılı olmayan kurallar nelerdir?
21. Klasik Türk Müziği icra heyetlerinde şef ve kudümzen arasındaki ilişki nasıldır, kudümün işlevi nedir?
22. Şefin olmadığı topluluklarda kudümzenin icrayı başlatmadaki rolü nedir? Burada ses icracısı ile arasındaki iletişim nasıl olmalıdır? Eserin başında aranağme varsa farklı, aranağme yok ise farklı bir başlangıç olur mu?
23. Konserlerinizde giyim-kuşam kuralı var mıdır?
24. Kudümzenin konser öncesinde veya günlük olarak, egzersiz yapma süreçleri var mıdır?

25. Eğer bir giriş sınavı olsaydı, bu giriş sınavında kudümzen için sorulabilecek en zor teknik pasaj içeren usul veya usuller hangileri olurdu?
26. Gelenekten gelen tanınmış kudümzenlerle ilgili anılarınızı paylaşır mısınız? Bu kişilerin icra ve teknikleriyle ilgili neler söyleyebilirsiniz?



EK-9. Araştırma Gönüllü Katılım Formu Örneği

ARAŞTIRMA GÖNÜLLÜ KATILIM FORMU

Bu çalışma, Türk Müzik Tarihi İçerisinde Kudümün Rolü ve Türkiye’de Güncel İcra Durumu İncelemesi başlıklı bir araştırma çalışması olup, kudüm sanatçıları ile yapılan görüşmeler neticesinde, Türkiye’de kudüm icrasının güncel durumuna ilişkin görüş ve bilgilerin toplanması amacını taşımaktadır. Çalışma, Prof. Lilian Maria TONELLA TÜZÜN/Doç. Esra BERKMAN ve Selin KARANCI tarafından yürütülmektedir. Çalışmanın sonuçları ile kudüm icrasının günümüzde ki güncel icra durumlarına ilişkin bulguların ortaya konulması hedeflenmektedir.

- Bu çalışmaya katılımınız gönüllülük esasına dayanmaktadır.
- Çalışmanın amacı doğrultusunda, yarı yapılandırılmış görüşmeler yoluyla sizden veriler toplanacaktır.
- Çalışmaya katılmayı kabul etmeniz halinde, yarı yapılandırılmış soru listesi içeriğinde sizlere yöneltilmesi hedeflenen ilk iki soru kapsamında, özgeçmiş (ad-soyad, eğitim aldığı kişi ve kurumlar, eğitim durumu, çalıştığı kurum) bilgilerinize araştırmada yer verilecektir.
- Araştırma kapsamında toplanan veriler, sadece bilimsel amaçlar doğrultusunda kullanılacak, araştırmanın amacı dışında ya da bir başka araştırmada kullanılmayacak ve gerekmesi halinde, sizin (yazılı) izniniz olmadan başkalarıyla paylaşılmayacaktır.
- İstemeniz halinde sizden toplanan verileri inceleme hakkınız bulunmaktadır.
- Sizden toplanan veriler araştırmacı günlükleri yöntemi ile korunacak ve araştırma bitiminde arşivlenecek veya imha edilecektir.
- Veri toplama sürecinde size rahatsızlık verebilecek herhangi bir soru/talep olmayacaktır. Yine de katılımınız sırasında herhangi bir sebepten rahatsızlık hissederseniz çalışmadan istediğiniz zamanda ayrılabilirsiniz. Çalışmadan ayrılmanız durumunda sizden toplanan veriler çalışmadan çıkarılacak ve imha edilecektir.

Gönüllü katılım formunu okumak ve değerlendirmek üzere ayırdığınız zaman için teşekkür ederim. Çalışma hakkındaki sorularınızı adresine mail atarak veya ararak iletebilirsiniz.

Araştırmacı adı: Selin KARANCI

Adres: Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuarı

Müzik Bölümü

Bu çalışmaya tamamen kendi rızamla, istediğim takdirde çalışmadan ayrılabilceğimi bilerek verdiğim bilgilerin bilimsel amaçlarla kullanılmasını kabul ediyorum.

(Lütfen bu formu doldurup imzaladıktan sonra veri toplayan kişiye veriniz.)

Katılımcı Ad

ve Soyadı:

İmza:

Tarih: