



Received / Makale Geliş Tarihi 03.07.2025
Published / Yayınlanma Tarihi 30.09.2025
Volume (Issue) Cilt (Sayı) 9 (58)
pp / ss 934-944

Review Article/ Derleme Makalesi
10.5281/zenodo.17234044
Mail: editor@pejoss.com

Dr. Öğretim Üyesi Seda Düzyol Yılmaz

<https://orcid.org/0009-0004-4872-6289>

İstanbul Üniversitesi, Devlet Konservatuarı Türk Müziği Bölümü, İstanbul / TÜRKİYE

ROR Id: <https://ror.org/03gn5cg19>

Mevlevi Sembolizmde Kudüm

The Kūdüm in Mevlevi Symbolism

ÖZET

Bu çalışma, kudüm adlı vurmalı çalgının Mevlevilik geleneğinde kapsamlı bir analizini sunmaktadır. Araştırma, çalgının tarihsel kökenlerini, yapısal özelliklerini ve taşıdığı derin sembolik anlamları ele almaktadır. İnceleme, öncelikle kudümün geleneksel Türk musikisindeki yerini ve derili vurmalı çalgılar ailesi içindeki konumunu tespit etmeye odaklanmıştır. Bu bağlamda, benzer işlevlere sahip olduğu düşünülen, yapı olarak kudüme benzeyen kös, nevbe ve nakkare gibi çalgılarla karşılaştırılması yapılmıştır. Ancak, yapılan bu organolojik karşılaştırmalar neticesinde, kudümün söz konusu çalgılarla doğrudan ve kesin bir akrabalık bağı tespit edilememiştir. Çalışmanın temel bulgusu, kudümün asıl kimliğini ve özgünlüğünü, Mevlevilik geleneği içerisindeki sembolik ve işlevsel boyutuyla kazandıdır.

Mevlevi ayin-i şeriflerinde kudüm, sadece ritim tutan sıradan bir çalgı olmanın çok ötesine geçen bir role sahiptir. O, sema töreninin yapısal temelini atan, dervişin manevi ve içsel yolculuğuna eşlik eden ve onu destekleyen, aynı zamanda yaratılışı başlatan ilahi “kūn” (ol!) emrini sembolize eden çok katmanlı bir unsurdur. Kudümün, belirli velvele kalıplarıyla standartlaştırılmış olan icrası, kudümzenbaşının mutriban (musiki heyeti) içindeki liderlik rolü ve tekke adabı çerçevesinde üzerine yüklenen derin sembolik anlamlar, onu diğer tüm vurmalı çalgılardan köklü bir şekilde ayırmaktadır. Bu bağlamda kudüm, Mevlevi sembolizminin merkezi bir işaret taşı haline gelmiş, organolojik değil, sembolik ve tasavvufi bağlamıyla özgünleşmiştir.

Sonuç olarak, kudümün Mevlevilikteki yeri, bir müzik aletinin ötesinde, ritüelin işlevsel bütünlüğünü sağlayan ve ilahi aşkın sembolik ifadesini mümkün kılan eşsiz bir çalgı olmasıyla tanımlanabilir.

Anahtar Kelimeler: Mevlevilik, Kudüm, Sembolizm.

ABSTRACT

This study presents a comprehensive analysis of the percussion instrument known as the kudüm within the Mevlevi tradition. The research explores the historical origins, structural characteristics, and profound symbolic meanings associated with the instrument. The examination primarily focuses on identifying the place of the kudüm in traditional Turkish music and its position within the family of membranophones. In this context, comparisons have been made with other instruments such as the kös, nevbe, and nakkare, which are thought to have similar functions and structural features. However, the organological comparisons conducted reveal that no direct or definitive genealogical connection can be established between the kudüm and these instruments. The main finding of this study is that the true identity and uniqueness of the kudüm derive from the symbolic and functional dimensions it has acquired within the Mevlevi tradition.

In Mevlevi rituals (ayin-i şerif), the kudüm assumes a role far beyond that of an ordinary rhythm-keeping instrument. It lays the structural foundation of the sema ceremony, accompanies and supports the dervish in his spiritual and inner journey, and simultaneously symbolizes the divine command “kūn” (“be!”), which initiated creation. The standardized performance of the kudüm through specific velvele (rhythmic patterns), the leadership role of the kudümzenbaşı within the mutriban (musical ensemble), and the deep symbolic meanings attributed to it within the framework of Mevlevi etiquette distinguish it profoundly from all other percussion instruments. In this respect, the kudüm emerges as a central marker of Mevlevi symbolism, acquiring its originality not through organological connections but through symbolic and mystical contexts.

In conclusion, the position of the kudüm in Mevlevi practice can be defined as far more than that of a musical instrument; it is an indispensable element that ensures the structural integrity of the ritual and enables the symbolic expression of divine love

Keywords: Mevlevi Order, Kudüm, Symbolism.

1. GİRİŞ

Mevlevilik geleneğinde musiki, yalnızca bir sanatsal değil, aynı zamanda derin bir manevi tefekkür aracıdır. Bu gelenek içerisinde en çok öne çıkan çalgılar ise ney ve kudümdür. Mevlana Celaleddin-i Rûmî'nin veciz ifadesiyle; “Ney kuru, değnekler kuru, kudüm üstüne gerilmiş deri kuru... O halde bu Allah sevdası nereden geliyor?” (Mevlâna, aktaran Şan, 2018: s. 61) sözleri, Mevlevi musikisinde bu iki çalgının sembolik ve işlevsel önemini açıkça ortaya koyar.

Mevlana'nın bu yaklaşımı, müzikal olarak bir tercih ifadesi değildir, maddi olanın ötesine geçen manevi bir sembolizmdir. Ney ve kudümün dışarıdan bakıldığında kuru bir kamış ya da gerilmiş bir deriden ibaret olması, hakikatte onların insana ilahi aşkı ve vecdi hatırlatan araçlar olduğuna işaret eder.

Mevlevi ayinleri icrasında ney, kudüm, rebab'ın yanına zamanla, tanbur, kemençe, kanun gibi çeşitli çalgıların da katılımıyla zenginleşmiş olsa da ney ve kudüm her dönemde ayinin özü olarak kalmıştır (Şan, 2018: s. 30, 61).

Kudüm, vuruluşuyla “usûl”ü yani zamanın ritmini tutarken, ney ise insan-ı kamilin nefesini sembolize eden (Arıcıoğlu, 2009, s. 73) nağmeleriyle ruhun Allah'a yönelişini ifade eder. Bu iki çalgının bir araya gelmesi hem işlevsel hem de sembolik anlamda, semanın icrası için asgari ama kâfi bir zemini oluşturur.

Bu bağlamda Mevlana'nın “sadece ney ve kudüm yeter” anlayışı, müzikten öte bir mesaj taşır: Hakiki vecd ve aşkın kaynağı çalgıların kendisinde değil, onlara ruh üfleyen insanda ve onların temsil ettiği ilahi hakikattedir. Bu sebeple ney ve kudüm, Mevlevi sembolizminde yalnızca musiki aletleri değildir. Aynı zamanda kudüm ile sembolize edilen “ol” emri, ruhun insana üflenmesini temsil eden neye üflenmesi, insanın yaradılışının ve manevi yolculuğunun başlangıcının işaret taşılarıdır. Bunun yanında, ney, insanın Hak'tan ayrılışını ve yeniden vuslat özlemini dile getirirken; kudüm, insanla Allah arasındaki ahdin, yani “elest bezmi”nin yankısını taşır (Arıcıoğlu, 2009, s. 27-56).

Dolayısıyla Mevlevi sembolizminde kudümün incelenmesi, yalnızca ritmik çalgıyı anlamak değil; aynı zamanda Mevleviliğin musikiye yüklediği manevi anlamı, vecd ve aşk anlayışını, kısacası bu tarikatın ruhunu kavramaktır. Makalemizin konusu da tam bu noktada önem kazanmaktadır: Kudüm, sadece ritim tutan bir çalgı değil, Mevlevi sembolizminin merkezi unsurlarından biri ve Mevlana'nın işaret ettiği gibi, ney ile birlikte bütün bir ayini mümkün kılacak asgari fakat kâmil bir araçtır.

Bu makale, kudümün Mevlevilikteki sembolik ve işlevsel boyutlarını incelemeyi amaçlamaktadır. Bu doğrultuda, öncelikle kudümün tarihsel arka planı ve yapısal özellikleri ele alınacak; ardından Mevlevi ayinlerindeki fonksiyonları, sembolik anlamları ve diğer tarikatlardaki uygulamalarla mukayesesi yapılacaktır. Böylece kudümün, Mevlevi geleneğin hem musiki boyutunda hem de tasavvufi düşüncesinde oynadığı rol bütüncül bir bakışla değerlendirilecektir.

2. TÜRK MUSİKİSİ'NDE KUDÜM VE BENZERİ VURMALI ÇALGILAR

Kudüm ismi, Arapça “gelmek, varmak” anlamındaki “kudüm” (كُؤْم) kelimesinden Türkçeye geçmiştir. (Ungay, 2002, s. 322). Bu sözcük kültürümüzde hem bir müzik hem de edebiyat terimi olarak karşımıza çıkmaktadır.

Divan edebiyatına mahsus bir tür olan kudümiye, seferden muzafferane dönen veya bir şehre teşrif eden padişah, şeyhülislam, vali gibi nüfuzlu şahsiyetlerin gelişini kutlamak amacıyla kaleme alınmış manzumelerdir. “Kudüm” kelimesinden türeyen bu terim, temelde tebrik ve methiyeyi mezceden bir nev'i kutlama şiiridir. Türün mahiyetine dair yapılan tanımlarda, bu “avdet/teşrif” hadisesini telif ve toplumsal sevinci ifade etmesi özellikle vurgulanır. Genellikle kaside formunda yazılmakla birlikte, gazel ve kıt'a biçiminde kaleme alınmış nümunelere de mecmualarda tesadüf edilir; başlıklarda ise konusuna binaen “menkabet” veya “methiye” gibi işaretler bulunabilir. Araştırmalar, türün ilk örneklerine 14. asırda rastlandığını, 15. ve 16. yüzyıllarda muhtelif şairlerce işlendiğini, esas olgunluk ve yaygınlık dönemini ise 18. ve 19. yüzyıllarda yaşadığını kaydeder (Batur, & Yıldız, 2019).

Bir müzik terimi olarak ise kudüm Türk Musikisi'nde kullanılan vurmali çalgılardan biridir. Yılmaz Öztuna, “Kudüm, Türk Musikisi'nde bazı tarikatlarda ayin ve zikirlerinde kullanılan, dini formlar dışındaki musikide ise sık olmasa da kullanım alanı bulmuş bir çalgıdır” (2000, 209) cümleleriyle bu çalgıyı anlatır. Türk Musikisi'ndeki değerli çalışmalarıyla tanınan Hurşit Ungay, kudümün, sadece tasavvuf müziğine has bir çalgı değil, aynı zamanda kimi zaman din dışı musikide de usul vurmak amacıyla kullanılan bir çalgı olduğunu belirtir. Ungay'a göre Mevlevihaneler, bu çalgının en sık kullanılan mekandır (Ungay, 1981, s. 2; Ungay, 2002, s. 323).

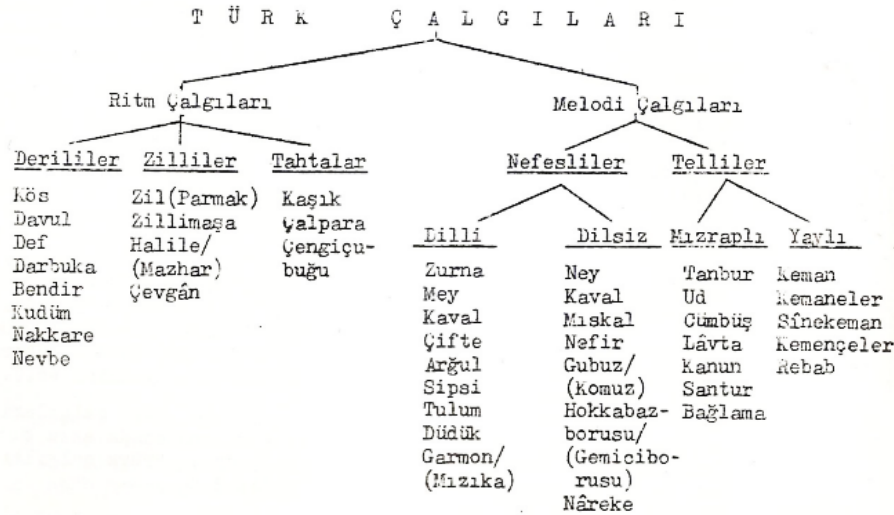
Kudüm, birbirinden çok az farklı boyutlardaki iki bakır kâse, ağız kısımlarına deri gerilerek yapılan bir vurmali çalgıdır. Kaseler, ses kalitesini artırmak için bazen içine altın karıştırılarak elle dövülür ve üzerlerine deri gerilir. Deri olarak tercih edilen deri, deve derisidir. Büyük boyuttaki bakır kâse vurulan usulün kuvvetli zamanlarını verir ve daha kalın bir ses vermesi için 2 mm kalınlığında deri kullanılır. Küçük olan kâse ise usulün orta ve zayıf zamanlarını vermek için tasarlanmıştır. Bu nedenle bu kâse için 1 mm kalınlığında deri kullanılır. Bu deriler, sicimlerle sıkılarak istenen tona getirilir. Çalgının metalik ses çıkarmasını önlemek için tasların dışı keçe ile kaplanıp kalın bir deri kılıf geçirilir. Ayrıca, tabanının yere değmesiyle sesin bozulmaması için deriden yapılmış yuvarlak bir simidin üzerine yerleştirilir. Kudümün ağız çapı 28-30 cm, yüksekliği ise bu çapın yarısı kadardır. Nasıl ney üflenirse, kudüm vurulur ve kudüm vuran kişi “kudümzen” ya da “kudümi” olarak adlandırılır. Günümüzde, sığır derisi kullanılan ve vidalı kasnak sistemiyle akort edilebilen modern kudümler de yapılmaktadır. Kudüm, “zahme” adı verilen, genellikle gül ağacından yapılan ve uçları oval biçimli 25-30 cm'lik çubuklarla vurulur.

Mevlevi ayin icrasında kullanılan kudüm, vurduğu usülleri usulün tıpa tıp aynı şeklinde değil, bunu çeşitlendirerek vurur. Usulün çeşitlendirilerek vurulmasına “velvele”¹ adı verilmiştir. Usullerin velvelerinin belirli olduğunu Hurşit Ungay şöyle anlatır (2002, s. 322):

Ayin esnasında semazenlerin kudümün vuruşlarına (darp) ayak uydurmaları ve selamları iyi takip edebilmeleri için kudüme oldukça sert vurulur. Birden fazla kudümün beraberliğini sağlamak için Türk musikisinde kullanılan ana usuller gibi kudüm usulleri detesbit edilmiştir. “Velvele” ad verilen bu kudüm usulleri ana usullerdeki zamanların daha küçük parçalara ayrılarak vuruş adedinin çoğaltılmasından ibarettir.

Kudümün Türk musikisindeki vurmali çalgılar arasındaki yerini belirleyebilmek ve özellikleri bakımından farkını ortaya koyabilmek için önce Türk musikisindeki vurmali çalgılara göz atmak gerekir. Literatür incelendiğinde, bu konuda yapılmış iki sınıflandırma çalışması öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki Ethem Nuri Üngör’e aittir.

Ethem Ruhi Üngör, “Türk Musikisinde Çalgılar” adlı konferansında Türk musikisindeki çalgıları “Ritim Çalgıları” ve “Melodi Çalgıları” olmak üzere iki temel kategoriye ayırmıştır. Üngör’ün tasnifinde Türk Musikisinde bulunan ritim çalgıları; “derililer”, “zilliler” ve “tahtalar” şeklinde üç alt başlık bulunmaktadır. Bu tasnife göre (bakınız Şekil 1), kudüm, Türk Musikisindeki ritim çalgılarının “derililer grubundan bir ritim çalgısıdır (Üngör, aktaran Yay, 2010: s. 15).



Şekil 1. Ethem Ruhi Üngör’ün Türk Müziği Çalgıları Tasnifi (Üngör, aktaran Yay, 2010: s. 15).

¹ Velvele” kelimesinin etimolojik kökeni, Arapça “wlwl” (و ل و ل) köküdür. Bu kökten gelen “walwalat” (و ل و ل) ise “yaygara, çığlık, gürültü” anlamında kullanılır. Bugünkü Türkçede çeşitlendirme olarak anılabilecek velvele sözcüğünün ilk kullanımına 1360 yılında kaleme alınan “Danışmend-Name”de rastlanmaktadır. <https://www.etimolojiturkce.com/kelime/velvele>

“Osmanlı Dönemi Türk Musikisi” eserinde Cinuçen Tanrıkorur (2005: s. 57-60), enstrümanları “vurmalı”, “nefesli” ve “telli” şeklinde üç temel gruba ayırmaktadır. Vurmalı çalgılar kategorisi ise “tahtalar”, “zilliler”, “derililer” ve “fırınlanmışlar” olarak alt gruplara ayrılır. Tanrıkorur’un bu sistematüğünde kudüm, “derililer” sınıfında konumlandırılmıştır (bakınız Şekil 2).

Oray Yay, “Klasik Türk Müziği’nde Süreç İçerisinde Kullanılan Vurmalı Çalgılar ve Kullanım Yerleri” başlıklı çalışmasında, bu iki tasnifi esas alarak karşılaştırma yapmış Üngör ve Tanrıkorur’un derililer başlığında yer verdiği çalgıları bir tabloda göstermiştir (2010: s. 26). Yay’a göre iki yazarın derili ritim sazlar arasındaki ortak ve farklı çalgıları gösterdiği tablo, bu çalışmada Tablo 1 olarak verilmiştir.



Şekil 2. Cinuçen Tanrıkorur’un Vurmalı Çalgılar Tasnifi (2005: s. 60).

Tablo 1. Üngör ve Tanrıkorur’da Deri Vurmalı Ritim Çalgıları.

Ethem Ruhi Üngör’de Derili Vurmalılar	Cinuçen Tanrıkorur’da Derili Vurmalılar
Kös	Kös
Davul	Davul
Def	Def
Darbuka	Darbuka
Bendir	Bendir
Kudüm	Kudüm
Nakkare	Nakkare
Nevbe	Nevbe
-	Dâire

Gerek Üngör gerekse Tanrıkorur’un ismini verdiği “derili vurmalı” sınıfındaki ritim çalgıları hakkında literatür taraması yapıldığında, kudüm haricinde, çift kaseli olan, kaselerinden biri daha büyük ve pes, diğeri daha küçük ve tiz sesli olan üç farklı çalgıya rastlanmıştır.

Bunlar; kös, “rufai kudümü” olarak da anılan nevbe ve nakkaredir. Bu çalgıların ortak özelliği tas şeklindeki gövdeye gerilmiş deriye vurma vasıtasıyla çalınmasıdır.

Haydar Sanal, bu çalgılardan kösü şu kelimelerle tanımlar: “Kösler tokmaklarla vurularak çalınan, üzerine çoğunlukla deve derisi gerilmiş, bakır gibi bir madenden yapılmış, büyük ve derin bir kase veya kazandan ibarettir.” (Sanal, 2002: s. 271)

Çanak biçimindeki gövdesine deri gerilerek ve iki tokmakla vurularak çalınan kös, bu özellikleri bakımından kudüm ile büyük ölçüde benzerlik göstermektedir. Ancak kudüm ile kös arasındaki boyut farkı, keman ile kontrbas arasındaki hacim farklılığı gibidir. Köslerin bu denli büyük boyutlarda yapılmasının sebebinin, sefer sırasında orduya moral vermek ve düşmana gözdağı vermek, moralini bozmak olduğunu Yılmaz Öztuna şu cümlelerle ifade etmiştir (1969, s. 356):

“Kösler, haşmetli görünüşleri, dağlan inleten sesleriyle, Osmanlı Türk ordusunun maneviyatını yükselten ve düşmaninkini perişan eden bir aletti. Kösleri gören Avrupalılar daima hayretlerini yazmışlar ve işitenler, korku duyulanın belirtmişlerdir.”

Öztuna’ya göre (1969, s. 356), sefer esnasında kösü taşıyacak hayvanın gücüne uygun olarak farklı boylarda (katır ya da ata yüklenecek boyutta daha küçük, deve ve file yüklenecek boyutta daha büyük) imal edilirdi (bakınız Şekil 3).

Nazmi Özalp Türk Musikisi Tarihi çalışmasında (2000, Cilt 1, s. 48), geçmişte “Hakan kösü” ve “mehter kösü” olarak iki ayrı kösün olduğunu belirtmiştir. Hükümdara ait olan Hakan kösleri, her devlette tek bir adet bulunur ve hanın otağının hemen yanında yer alırdı. Savaş zamanında da barış zamanında da aynı saygınlığı taşıyan bu kös, ordunun ve devletin bütünlüğünün bir göstergesidir. Özalp, mehter köslerinin ise bu sembolik değere ve işleve sahip olmadığını belirtip, kösün sefer sırasında korkutucu bir efekt olarak kullanıldığını, müzik icrasında ise usulün güçlü zamanlarını vurduğunu belirtmiştir.



Şekil 3. Sümbülzade Vehbi’nin Surname’inde mehter takımının geçişi minyatüründen kesit (Sanal, 2002: s. 272).

Tekke (tasavvuf) musikisinde sıklıkla rastlanan “nevbe” kelimesi, köken itibarıyla Arapça ve Farsça’da “sıra” ve “nöbet” anlamlarına gelir (Agayeva, 2007, s. 37). Nazmi Özalp “Tekke Musikisi Beste Formları”nı anlatırken “Nevbe” isminde bir tertip olduğundan bahsederek, Kadiri, Kıyami, Rifai, Bedevi ve Sadi dergahlarında okunduğunu belirtmiştir (2000, Cilt 1, s. 126). Türk İslam Ansiklopedisi için yazdığı “nevbe” maddesinde Süreyya Agayeva Özalp’in bahsettiği “nevbe”nin bir tören olduğunu belirterek, bu töreni ayrıntılı olarak anlatmıştır. Agayeva “nevbe” maddesinde aynı zamanda kudüm gibi, bir çanak üzerine deri gerilerek yapılan nevbe çalgısından bahseder ve bu çalgının özellikle Rifai, Kadiri ve Sadi tarikatlarına ait zikir ayinlerinde kullanıldığını belirtir. Dökme pirinçten imal edilen ve çapı 15-20 santimetre arasında değişen çanak formundaki gövdesi, üzerine gerilmiş bir deri ile tamamlanır (bakınız Şekil 4). Çalma tekniği açısından, tek parçadan oluşan nevbe, müzisyen tarafından sol kolu ile gövdesi arasına yerleştirilir; sağ elde tutulan bir kayış parçası ile vurularak ses elde edilir (Agayeva, 2007, s. 37-38). Biçim olarak kudüm ile paylaştığı yapısal benzerliklere karşın, nevbe; çalım tekniği (elle vurularak çalınması) ve tek bir gövdeden müteşekkil olması gibi temel özellikleri itibarıyla kudümden ayrılmaktadır. Bu ayırt edici özellikler, nevbenin, kudümün bir varyantı olmadığı sonucuna varmamızı sağlamaktadır.

Yılmaz Öztuna’nın Türk Musikisi Ansiklopedisi’nde (1974, s. 62) “bir çeşit davul” diye andığı “nakkare”, sözcük olarak vurmak anlamındaki “nkr” kökünden türemiştir (Karakaya, 2006, s. 326).

Fikret Karakaya, “nakkare” sözcüğünün yalnızca belirli bir çalgının adı olmakla kalmayıp, organoloji alanında çalışan araştırmacılar tarafından deriden ses çıkaran ve kase formuna sahip davulları sınıflandırmak için kullanılan terim olarak da kullanıldığını belirtmektedir. Karakaya ayrıca, bu çalgının Anadolu halk müziğinde de kullanıldığını; gövdesinin dövme bakır ya da topraktan yapıldığını ve “çifte nağra” adıyla anıldığını ifade etmektedir (2006, s. 326). Nazmi Özalp, bu çalgının köçekçe takımlarında kullanıldığını ve semai kahvelerinde de icra edildiğini belirtmiştir (2000, Cilt 1, s. 49).



Şekil 4. Nevbe (Agayeva, 2007: s:37).

Nakkare, Osmanlı mehterhanesinin deri yüzü üç vurmali çalgısından biri olarak öne çıkan, madeni veya toprak bir kase üzerine gerilmiş deriden imal edilen kadim bir sazdır. Yarım küre formundaki dövme bakır gövdenin üzerine deve veya eşek derisi geçirilerek yapılan bu enstrüman, “zahme” veya “tokmak” ismi verilen ahşap sopalarla icra edilen küçük bir çift davul niteliğindedir. Bu kase davulların birisi diğerine nispeten daha ufak boyutludur ve daha ince bir deriye sahiptir, bu da ikili bir tını zenginliği sağlar. Kesin ölçüleri hakkında net rakamlar vermek güç olsa da, çapının genellikle 25-35 santimetre aralığında olduğu, derinliğinin ise çapın yarısı kadar veya ondan daha fazla olabildiği belirtilir. Nakkarenin kullanım biçimi, çalanın konumuna göre çeşitlilik arz eder. Eğer müzisyen atlı ise, enstrüman eyerin üzerine yerleştirilir; yaya ise bele bağlanarak çalınır. Oturularak çalınmadığı durumlarda ise nakkarezenler (nakkare çalan kişiler), sazlarını önlerine alarak icra gerçekleştirirlerdi. Bu pratik, özellikle at, eşek ve katır sırtında çalınan nakkarelerin dokuz katlı mehter takımlarında dahi yer almasını mümkün kılmıştır. Ayrıca, “nevbet nakkareleri” olarak adlandırılan farklı bir türü daha bulunmaktaydı. Çeşitli Türk devletlerinde ise nakkarenin değişik formlarına rastlanmakta; hatta boyuna asılarak çalınan modelleri dahi mevcuttur. Mehter müziğinde kullanılan devasa boyuttaki kase davullar ise “kös” (küs) adıyla bilinir. Nakkare, küçük bir kös olarak addedilebilecek yapıdadır. Bu sazı çalan müzisyenlere ise “nakkarezen” veya “nakkarei” denilmektedir (Özalp, 2000, Cilt 1, s. 48 & Karakaya, 2006, s. 326).

Nazmi Özalp, nakkarenin biraz büyüğünün tablbaz olarak adlandırıldığını belirtirken (Özalp, 2000, Cilt 1, s. 49) Mehterde bu çalgının önemli olduğunu Mehterlerin yapılarını anlatırken vurgulamıştır:

Mehterler 7, 8, 9, 10, 12 kat olarak ayrılır, bu sayılar sazların miktarını belirlerdi. Beş namaz vakti Nevbet’lerinde 16 Zurna, 16 Davul, 12 Boru, 20 Nakkare, 7 Zil, 4 Köş “Nevbet” vurur 1 Zurnazenbaşı, 8 Zurnazen 1 Zilcibaşı, 8 Zilzen 1 Nakkarecibaşı, 8 Nakkareci 1 Borucubaşı, 8 Borucun 1 Tablcıbaşı, 8 Tablcı 1 Başçavuş, 8 Nefer olmak üzere 54 kişiden ibaretti.

Özalp’in bu ifadelerinden de açıkça anlaşılacağı üzere çalgı olarak “nakkare”, Osmanlı mehter takımlarının yapısal ve işlevsel bütünlüğü içerisinde önemli bir konuma sahiptir.

Konuya ilişkin diğer birincil kaynaklar da dikkate alındığında, Surname-i Vehbi’de Levni’nin Sultan III. Ahmed’in şehzadesinin sünnet merasimini tasvir eden minyatürlerinde yer alan nakkarezen figürleri, enstrümanın form ve performans karakteristikleri bakımından kudüm ile büyük bir benzerlik arz ettiğine işaret etmektedir (bakınız Şekil 5). Bu minyatür, her iki çalgının organolojik özellikleri ve icra teknikleri bağlamında ortak bir kökene veya işlevsel özdeşliğe sahip olabileceği yönündeki bir varsayımı akla getirmektedir.



Şekil 5. Sünbülzade Vehbi'nin Surname'sinde, nakkare çalanlar. (Karakaya, 2006, s. 326).

Gökçe Güneygül (2019, s. 118), “Nakkare sazıyla kudüm sazı benzer formda lakin aynı ebatta sazlar değildir. Bu konu üzerine yapılacak olan saz ölçülendirme çalışmaları bu ayrımı daha da aydınlatacaktır” diyerek iki çalgının farklı çalgılar olduğu görüşünü savunmuştur.

Veyis Yeğin'in (2011: s. 114), “Kudüm” başlıklı çalışmasında, kudümle ilgili Mevlana'ya atfederek aktardığı şu olay da dikkat çekicidir. Yeğin'in aktardığı olay şöyledir:

Hazreti Mevlana zamanında, “bir akşam dergaha iki roman çocuk gelir, arka mahallede düğün de çaldıkları dümbeleğin derisinin patladığını, çaresiz kaldıklarını ve düğünü bitirebilmek için dergahın bir kudümünü ödünç almak istediklerini söylerler. Durumu dinleyen talebeler, düğünde çengi oynatma ihtimalini düşünerek kudümü vermek istemezler. Roman çocuklar, çaresiz kaldıkları için ısrar ederler, talebeler karardır, vermezler kudümü, derken karşılıklı ısrar, itiş-kakışa dönüşür ve talebeler başlar Roman çocukları tartaklamaya. O esnada avludan geçmekte olan Hz. Mevlana, duruma müdahale eder, her iki tarafı dinledikten sonra da “verin bir kudüm çalıp getirsin çocuklar” der. Talebelerden biri, “aman efendim kudüm-ü şerifle çengi oynatacaklar bunlar” deyince, Hz. Mevlana, “o kudüm, bu kapıdan çıkar dümbelek olur, tekrar bu kapıdan içeri girer, kudüm-ü şerif olur” diyerek son noktayı koyar.

Mevlana'nın kudümün Mevlevi tekkesinin içinde adabıyla kullanıldığında “kudüm” vasfını kazandığı yaklaşımı ve tüm yukarıda verilen bilgiler ışığında anlaşılmaktadır ki, nakkare ve kudümün aynı enstrümanın farklı adlandırılan varyantları olması ihtimali, müzikolojik olarak ayrıntılı olarak araştırılmaya muhtaçtır.

3. MEVLANA'DA SEMBOLİZM VE ÇALGILAR

Mevlana Celaleddin-i Rûmi'nin eserleri, sadece tasavvufi öğretiler açısından değil, aynı zamanda kullandığı semboller bakımından da zengin bir anlam dünyasına sahiptir. Mesnevi, Divan-ı Kebir ve diğer eserlerinde yer alan mecaz ve metaforlar, okuyucunun derinlemesine düşünmesini sağlayan birer anahtar niteliğindedir (Şan, 2018, s. 14-15 & Akbak, 2022, s. 33). Mevlana, soyut kavramları somut varlıklarla ifade ederek hakikati daha anlaşılır kılar; aşkı ateşle, gönlü aynayla, nefsi ejderhayla anlatır (Çatak, 2013).

Mevlana'nın sembolizminde özellikle tabiat unsurları, gündelik hayatın sıradan nesneleri ve sanat dalları sıkça yer bulur. Şarap, ney, ateş, gül gibi imgeler, insanın manevi olgunlaşma serüvenini temsil eder. Bu yönüyle Mevlana'nın sembolik dili, hem bireyin kendi varlık bilincine yönelmesine hem de evrensel hakikatlere ulaşmasına aracılık eder. Onun eserlerinde her bir sembol, insanı aşkın bir hakikate çağıran işaret niteliğindedir. Bu işaretlerden biri de musikidir. Mevlana Celaleddin-i Rûmi'nin eserlerinde musikiye dair pek çok unsur yer almakta, çalgılar ise bu bağlamda yalnızca ses üreten araçlar değil, insanın manevi yolculuğunu yansıtan semboller olarak ele alınmaktadır (Akbak, 2022 & Kaygusuz, 2019, s. 120-121).

Bayram Ali Çetinkaya, “Mevlana ve Müzik” (2007, s. 181) başlıklı akademik çalışmasında, Mevlana Celaleddin-i Rûmi'nin eserlerinde ve tasavvufi pratiklerinde müzikal unsurların rolünü incelemiştir. Çetinkaya'nın araştırması, Mevlana'nın metinlerinde ve tarihsel kayıtlarda geçen enstrümanlara dair önemli tespitler içermektedir. Buna göre, Mevlana'nın şiirlerinde, konuşmalarında şu çalgı isimlerinin zikredildiği belirtilmiştir: davul, zurna, rebab, kemençe, kudüm, def, tanbur, kopuz, ney.

Mevlana'nın sembolizminde en çok öne çıkan çalgı neydir. Mesnevi'nin ilk beytiyle başlayan ney metaforu, insanın Hak'tan ayrılığını ve tekrar kavuşma arzusunu anlatır. Kamışlıktan koparılan ney, insanın ruhlar aleminden dünyaya sürgün edilmesini, onun iniltisi ise kamil insanın vuslat özlemini sembolize eder. Bu nedenle ney, yalnızca bir müzik aleti değil, insanın ilahi hakikate yönelişinin sesi olmuştur (Kaygusuz, 2019, s. 120-121 & Akbak, 2022, s. 106-121).

Mevlana'nın sembolizminde rebap, yanık ve derin sesiyle aşkın yakıcılığını ve insan ruhunun hasretini temsil eder. Tıpkı neyin ayrılıktan inlemesi gibi, rebabın gıcırıtılı sesi de dervişin iç dünyasındaki özlemi, feryadı ve yanıklığı dile getirir. Rivayetlere göre Mevlana, sohbetlerinde bizzat rebap çaldığı için bu saz onun sembol dünyasında daha da özel bir yere sahiptir. Rebap, gönlün Allah'a kavuşma iştiağını, dervişin aşk ateşiyle yanışını sembolize eden bir çalgı olarak yalnızca musiki icrasında değil, tasavvufi tefekkürde de derin bir anlam kazanmıştır (Akbak, 2022, s. 121-124).

Def, vecdın ve coşkunluğun sembolüdür. İnsan kalbinin atışını hatırlatan ritmiyle dervişin ruhundaki heyecanı dışa vurur. Defin sesi, sema sırasında dervişlerin içsel ateşini besleyen bir unsur olarak görülmüştür (Akbak, 2022, s. 126-128).

Mevlana, için tanbur, ruhun derinliklerinden coşup gelen ilahi nağmelerin sesidir. Alimlerin onu gökyüzünün dönüşünden çıkan sesle özdeşleştirdiklerini anlatarak "Hakimler, bu musiki nağmelerini göklerin dönüşünden aldık demişlerdir. Halkın tanburla çaldığı, ağızla söylediği bu şarkılar, nağmeler, hep göğün hareketinden alınmadır" der (Akbak, 2022, s. 128-130).

Mevlana, zurna ve davulun seslerini, kıyamette çalınacak "sür"ün sesine benzeterek, bu enstrümanlara metafizik bir derinlik atfeder (Akbak, 2022, s. 121, 130).

Mevlevi ayinlerinin vazgeçilmez bir unsuru ve manevi bir değer olarak kudüm, Mevlana'nın şiirlerinde beklenenin aksine, ney ve rebaba kıyasla daha az işlenmiştir. Mevlana'nın yaklaşımı, enstrümanı doğrudan anmaktan çok, onu şiirsel bir imge olarak kullanmak şeklinde tezahür etmiştir. Mevlana'nın "Laleler kudüm çalmada, yasemin oyuna koyulmuş... Süsenceğiz sarhoş olmuş da yasemin de kim oluyor demekte" dizeleri bu yaklaşımına bir örnektir (Akbak, 2022, s. 126).

Mevlana'nın eserlerinde çalgılar, fiziksel varlıklarının ötesinde derin bir metafizik anlam katmanına sahiptir. Nitekim Muhammed Yusuf Akbak'ın (2022: s. 217) belirttiği gibi, "Ney, kudüm, rebap, def, tanbur, davul, zurna onun eserlerinde ilahi hakikatleri okuyucuya aktaran birer elçi vazifesi görmektedir." Bu bağlamda, Mevlana'nın zikrettiği çalgılar, sadece ses üretmeye yarayan basit enstrümanlar olarak değil; insanın manevi serüvenini ve ilahi arayışını ifade eden güçlü metaforlar olarak karşımıza çıkar.

4. MEVLEVİLİKTE SEMBOLİZM

Mevlâna Celaleddin-i Rûmî'nin hayatı incelendiğinde, kendisinin hayattayken bir tarikat yapılanması niyetinde olmadığı görülmektedir. Daha ziyade, felsefi ve irfani sohbetler aracılığıyla; şiir, musiki ve sema gibi estetik ve sembolik pratiklerle müridlerinin manevi eğitimine odaklanmıştır. Onun 1273'teki vefatı sonrasında, oğlu Sultan Veled, Mevlevîliğin kurumsallaşma sürecinde belirleyici bir aktör olarak ortaya çıkmıştır. Sultan Veled, babasının entelektüel ve manevi mirasını sistematik bir öğretiye dönüştürmüş; tesis ettiği ilk mevlevihaneler ve standartize edilmiş sema ayinleriyle Mevlevîliği, Anadolu'nun dini ve kültürel coğrafyasında müesseseseleşmiş bir tarikat haline getirmiştir. Bu kurumsal dönüşüm, başlangıçta serbest bir vecd hali olarak icra edilen sema pratiğinin, zamanla kurallara bağlanarak bir disiplin çerçevesinde icra edilen ritüele dönüşmesine, bir başka deyişle şekillenmesine yol açmıştır. XIV. ve XV. yüzyıllarda Mevlevîlik, Konya merkezli olarak Anadolu'nun farklı şehirlerine yayılmış, özellikle Kütahya, Afyon, Manisa ve İstanbul gibi merkezlerde mevlevihaneler kurulmuştur. Bu genişleme ile birlikte ayinlerde kullanılan kavramlar ve mekân düzeni de şekillenmiştir. Semaların icra edildiği mekân için semahane, musiki topluluğu için mutrib, topluluğun oturduğu yer için mutribhane gibi özel terimler yerleşmiştir. XVI. yüzyılda ise Mevlevîlik, Osmanlı sarayı ve elit çevrelerde de kabul görmüş; bu sayede hem sosyal hem de kültürel bir nüfuz kazanmıştır. Bu yüzyılda ayinler sözlü gelenekle aktarılmış olsa da besteli ayin formunun temelleri atılmıştır. XVII. yüzyıldan itibaren Mevlevîlik artık tam anlamıyla kurumsallaşmış ve ayinler standart kurallara bağlanmıştır. Bu dönemde sadece Mevlana'ya ait Farsça şiirlerin güfte olarak kullanılmasına izin verilmiş, ayinler dört selamdan oluşacak şekilde düzenlenmiştir (Tanrıkorur, 2004; Küçük 2006; Çetinkaya, 2007).

Mevlevi ayinlerindeki sembolik dil, semazenlerin kıyafetlerinden başlayarak neredeyse Mevleviliğin bütün alanlarına nüfuz etmiştir. Bu semboller, sadece birer dış görünüş veya ayin düzeni değil, aynı zamanda dervişin içsel yolculuğunu ve manevi olgunlaşmasını temsil eden işaretlerdir. Her bir unsur, insanın Hak'ka yönelişinde farklı bir aşamayı simgeler. Semazenlerin kıyafetleri bunun en açık örneklerindendir. Sikke (keçe külah) mezar taşını, hırka (tennure) kefeni, siyah hırka ise nefsin karanlığını sembolize eder. Semazen, siyah hırkasını çıkarıp beyaz tennuresiyle semaya başladığında, bu hareket ruhun nefsanîyet bağlarından sıyrılışını ve Hak huzurunda arınışını temsil eder. Böylece kıyafetler, Mevleviliğin sembolik dilinin somut göstergeleri haline gelir. Sembolizm sadece kıyafetlerde değil, semanın hareketlerinde de görülür. Semazenin sağ elini göğse, sol elini yere dönük tutarak dönmesi, "Hak'tan alıp halka verme" ilkesinin bedenle ifadesidir. Dönüşün kendisi de kâinatın sürekli hareketini, insanın bu hareket içinde Hak ile birleşme arzusunu sembolize eder. Böylece sema hem kozmik düzenin bir yansıması hem de dervişin varlık alemindeki yolculuğunun bir temsili haline gelir (Soylu Bağçeci, 2017; & Şan, 2018, s. 66, 73-77; & Kaygusuz, 2019).

Mevlevi sembolik dilinin kapsamı müzikte de kendini gösterir. Bu çalışmanın "Mevlana'da Sembolizm Ve Çalgılar" kısmında da anlatıldığı gibi, ney, insanın Hak'tan ayrılışını ve yeniden kavuşma özlemini; kudüm, insanla Allah arasındaki ezeli ahdi, yani "elest bezmi"ni hatırlatır. Diğer sazlar da farklı sembolik anlamlar taşır: Rebap yanıklığı, def vecdi, davul evrenin ritmini, zurna ise nefesin coşkusu ifade eder. Bu bakımdan, Mevlevilikte sembolizm yalnızca görsel öğelerde değil, işitsel dünyada da derin anlamlar taşır ve bütüncül bir manevi atmosfer oluşturur (Kaygusuz, 2019; & Akbak, 2022).

Yukarıda öne sürülen argümanlar ışığında, Mevlevi sembolizmi hakkında şu çıkarımda bulunulabilir:

Mevlevilikteki sembolizmin derinliklerinde yatan en önemli unsur, Mevlana'nın, soyut hakikatleri somut varlıklar aracılığıyla ifade etmesi, böylece insanın anlayışına uygun mecazlarla manevi tecrübeyi dile getirmesidir. Onun sembollerinde, bir yandan Kur'an ve hadislerdeki işaretler, diğer yandan insanın içsel yolculuğuna dair evrensel temalar birleşir. Bu nedenle, Mevlana'nın vefatından sonra kurumlaşan Mevleviliğin her bir unsuru da tıpkı Mevlananın eserleri gibi tasavvufi sembolizmle bezenmiş ve insanın Hakka yönelişini temsil eden birer işaret taşı haline gelmiştir.

5. MEVLEVİLİKTE KUDÜM VE KUDÜM SEMBOLİZMİ

Bu kısma kadar yazılanlar okunduğunda, Mevlevilik üzerine literatür incelendiğinde görülecektir ki, Mevlevilik geleneğinde müzik yalnızca bir sanat dalı değil, aynı zamanda derin tasavvufi anlamlar taşıyan bir tefekkür aracıdır. Araştırmalar, Mevleviliğin sembolik dilinde kudümün en az ney kadar merkezi bir role sahip olduğunu ortaya koymaktadır. Nitekim yukarıda da aktarılan Mevlana Celaleddin-i Rûmî'nin, "Ney kuru, değnekler kuru, kudüm üstüne gerilmiş deri kuru... O halde bu Allah sevdası nereden geliyor?" (Mevlâna, aktaran Şan, 2018: s. 61) şeklindeki sözü, araştırmacılar tarafından sıklıkla referans gösterilmektedir. Ayrıca araştırmacılar bu beyite dayanarak Mevlana'nın sema ritüelinde ney ve kudümün asli rolüne işaret ettiğini vurgulamaktadırlar. Bu ifadeden yola çıkarak, Mevlana'nın sema için bu iki enstrümanın yeterli olacağını düşündüğü akademik literatürde dile getirilmektedir. Kudümün bu şekilde yüceltilmesi, onun Mevlevi sembolizminde sıradan bir ritim çalgısı olmaktan çıkıp ilahi aşkın ve manevi arayışın bir timsali haline geldiğini göstermektedir (Ungay, 2002, s. 322; & Arıcıoğlu, 2009, s. 73; & Şan, 2018: s. 61; & Kaygusuz, 2019, s. 128).

Mevlevi ayin-i şeriflerinde kudüm, ritmik yapıyı inşa eden temel unsurdur. Neyin melodik nağmeleri dervişin içsel yolculuğuna rehberlik ederken, kudümün derin ve kararlı vuruşları semazenlerin devr-i veledisini (kâinatın dönüşünü sembolize eden hareket) düzenler ve toplu ritüelin ahengini sağlar. Bu bağlamda kudüm, yalnızca ritim tutan bir enstrüman değil, aynı zamanda ayinin strüktürel bütünlüğünü kuran ve vecd haline erişimi kolaylaştıran bir araçtır. Kudümün sesi, dervişin kalp atışlarını ve kâinatın ezeli ritmini temsil ederek, maddi olandan mana alemine bir geçiş imkânı sunar (Kaygusuz, 2019, 121, 123-129).

Mevlevi musiki topluluğu (mutrip heyeti) içerisinde birden fazla kudümzenin yer alması ve bu enstrümana özgü olarak geliştirilmiş ortak vuruş kalıplarının (velvele) kullanılması, kudümün fonksiyonel ve sembolik önemini bir kat daha artırmaktadır. Türk musikisi tarihinde vurmalı çalgılar arasında yalnızca kudüm için standartlaştırılmış kolektif icra sisteminin bulunması, onun Mevlevilikteki kurumsal kimliğini ve ritüelistik önceliğini kanıtlar niteliktedir. Mutriban heyetini kudümzen başının yönlendiriyor olması da kudümün hem sembolik hem de pratik değerini yansıtır:

Klasik Türk musikisinde icrayı yöneten bir şef bulunmaz. İcranın başlangıcı, bitişi, temposu ve nüansları vurmali sazların icrasıyla belirlenir. Mevlevi Ayinleri ritmik yapı itibarıyla çok zengin eserlerdir. “Mutrıb heyeti” denilen saz topluluğunun icraya “kudümzenbaşı” kudüm darbeleriyle yönlendirir. Bu sebeple “kudüm” ayinin en önemli sazıdır (Bayrakçı, 2015, s. 144).

Mevlevi Ayinin başlangıç sıralaması da kudümün Mevlevi ayinlerindeki değerini ve önemini göstermektedir. Merve Amak Çelik, Ayinin başlangıç sürecini şu cümlelerle anlatmıştır:

Semahaneye girişlerinin ardından Na’t-ı şerif okunur. Buna na’t-ı Mevlâna da denilmektedir. Bu na’t, 17.yy’da Buhurizade Mustafa İtri Efendi tarafından bestelenmiştir. Rast makamında bestelediği Na’t-ı Şerif, Na’t-han’ın kıyamda yani ayağa kalkarak okumasıyla başlar. Bu durum, tarikatlarda salat ile başlama geleneğinin bir tezahürüdür. Na’t içerisinde peygamberden övgü ile bahsedilir.

Ya Hz. Mevlâna hak dost” diye başlar. Na’tın ardından kudümzenbaşı kudüme üç kez vurur. Bu kudüme vurmanın manası kün yani ol emrinin bir sembolüdür. Akabinde ney taksimine geçilir. Ney taksimi, yaratıcının insanı yarattıktan sonra ona kendi ruhundan üflediğini ifade etmektedir (Amak Çelik, 2024, s. 432).

Yukarıdaki alıntıda yer alan, ayinin icrasının başında kudümün üç “düm” vuruşu yapması, bu vuruşların yaratılıştaki “kün” (ol) emrine atıfta bulunması, Mevlevi sembolizminde ilahi tecelli ve insanın Hak’ka yolculuğunu temsil eden semboller dizgesini başlatan bir işlev görür. Bu nedenle kudüm, Mevlevi ritüellerinde merkezi ve önemli bir konuma sahiptir.

6. SONUÇ

Mevlevilik geleneğinde kudüm, sadece bir vurmali çalgı değil, sema ritüelinin düzenini kuran ve dervişin manevi yolculuğuna eşlik eden temel bir unsur olarak öne çıkar. Türk musikisinde derili vurmali çalgılar arasında önemli bir yere sahip olmakla birlikte, kudümün sembolik ve işlevsel kimliğini belirleyen asıl unsur Mevlevilik bağlamıdır. Kudüm, kalbin atışlarını ve kainatın ezeli ritmini hatırlatan sesiyle, ilahi hakikatle insan arasında bir köprü işlevi üstlenir.

Organolojik açıdan değerlendirildiğinde kudüm, kös, neybe ve nakkare gibi benzer yapıya sahip çalgılarla bazı ortak yönler taşımakla birlikte, doğrudan bir akrabalık ilişkisi ortaya konulamamıştır. Bu belirsizlik, kudümün asıl anlam ve değerini organolojik kökeninden değil, Mevlevi geleneğin sembolik dili ve kurumsal yapısından aldığını göstermektedir. Kudümün Mevlevi tekkelerinde belirli vuruş kalıplarıyla icra edilmesi, kudümzenbaşının mutrıb heyetine yön verışı ve ayinlerin başında icra edilen kudüm darbelerinin yaratılış sembolizmine bağlanması, onu diğer çalgılardan ayıran temel özelliklerdir.

Kudümü kudüm yapan şey, yalnızca malzemesi, yapısı ya da çıkardığı ses değil, Mevleviliğin her unsurunu bir adaba bağlayan yaklaşımıdır. Mevlevi tekkelerinin sembolik dili içerisinde kudüm, sıradan bir ritim çalgısından çıkarak, hem ayinin işlevsel bütünlüğünü sağlayan hem de insanın manevi olgunlaşma yolculuğunu temsil eden bir işaret taşı haline gelmiştir.

Sonuç olarak kudüm, Mevleviliğin sembolizm anlayışı içerisinde özgün ve merkezi bir konuma sahiptir. Organolojik açıdan kesin bir benzeri tespit edilemese de, Mevlevi tekkelerinde kazandığı anlam dünyası sayesinde, hem ritüelin yapısını düzenleyen hem de tasavvufi tefekkürün bir aracı haline gelen eşsiz bir enstrüman olmuştur.

KAYNAKLAR

- Agayeva, S. (2007). Nevbe. TDV *İslam ansiklopedisi* (Cilt 32, ss. 37-38). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Akbak, M. Y. (2022). Mevlâna Celaleddîn-i Rumî'nin düşüncesinde musikin yansımaları. [Yayınlanmamış Doktora Tezi] (714411) Sivas Cumhuriyet Üniversitesi.
- Amak Çelik, M. (2024). Mevlevilikte Sema Ritüelinin Aktarım Süreçlerinin Performans Teorisi Kapsamında Değerlendirilmesi: Bursa Mevlevihanesi Örneği. *Etnomüzikoloji Dergisi*, 7(2), 421-449.
- Arıcıoğlu, D. (2009). *Tasavvuf-musikî münasebeti*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi] (241672) Atatürk Üniversitesi.
- Batur, H., & Yıldız, E. (2019). Şeyhülislam Muhammed ve Samih'in kudumiyeleri üzerine mukayeseli bir inceleme. *RumeliDE Dil Ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi* (14), 259-288. <https://doi.org/10.29000/rumelide.541019>
- Bayrakçı, Ö. F. (2015). Türk din musikisi'nde "mevlevî ayini" formuna genel bir bakış. *Eskişehir Osmangazi Üniversitesi İlahiyat Fakültesi Dergisi* 2/2, 139-152.
- Çatak, A. (2013). Mevlâna Celaleddin-i Rumî'nin nafs kavramına getirdiği metaforik yaklaşımlar. *Journal of Turkish Research Institute* (48), 71-102.
- Çetinkaya, B. A. (2007). Mevlâna ve müzik. *Marife Dini Araştırmalar Dergisi* 7/3 (Aralık 2007), 175-194. <https://doi.org/10.5281/zenodo.3343877>.
- Güneygöl, G. (2019). 17. yüzyıl tasvir albümünde Evliya Çelebi'nin sazları. *Yegâh Musiki Dergisi*, 2(2), 109-123. 118
- Karakaya, F. (2006). Nakkare. TDV *İslam ansiklopedisi* (Cilt 32, s. 326). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Kaygusuz, İ. (2019). Bir dinî grup olarak Mevlevîler (Konya örneği). [Yayınlanmamış Doktora Tezi] (614475). Süleyman Demirel Üniversitesi.
- Küçük, S. (2006). Geçmişten günümüze mevlevilik. *Demokrasi Platformu, cilt: II, sayı 6*, 77-122.
- Özalp, M. N. (2002). *Türk musikisi tarihi* (Cilt 1). Milli Eğitim Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (1969). Kus. İçinde *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi* (Cilt 1, s. 356). Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları.
- Öztuna, Y. (1974). Nakkare. İçinde *Büyük Türk Musikisi Ansiklopedisi* (Cilt 2, s. 62). Milli Eğitim Bakanlığı Devlet Kitapları.
- Öztuna, Y. (2000). *Türk musikisi kavram ve terimleri sözlüğü*. Atatürk Kültür Merkezi Yayınları.
- Sanal, H. (2002). Kös. TDV *İslam ansiklopedisi* (Cilt 26, ss. 270-272). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Soylu Bağçeci, F. (2017). Günümüz anlayışında mevlevîlik ve mevlevî ayinleri [Yayınlanmamış Doktora Tezi] (486325) Erciyes Üniversitesi.
- Şan, N. (2018). *Mevlevî ayinlerinin eğitim boyutu*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi] (5141724) Van Yüzüncü Yıl Üniversitesi.
- Tanrıkörur, Ş. B. (2004). Mevleviyye. TDV *İslam ansiklopedisi* (Cilt 32, ss. 468-477). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Tanrıkörur, C. (2005) *Osmanlı dönemi Türk musikisi*. Dergah Yayınları.
- Ungay, M.H. (1981). *Türk musikisinde usuller ve kudum*. Türk Musikisi Vakfı Yayınları.
- Ungay, M.H. (2002). Kudum. TDV *İslam ansiklopedisi* (Cilt 26, ss. 322-323). Türkiye Diyanet Vakfı Yayınları.
- Yay, O. (2010) *Klasik Türk müziğinde süreç içerisinde kullanılan vurmali çalgılar ve kullanım yerleri*. [Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi] (264253) Haliç Üniversitesi.
- Yeğin, V. (2012). Kudüm. *Ege Üniversitesi Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi* (1), 113-117.