

DÖRTLÜ ARMONİ SİSTEMİ UYGULAMALARINI İÇEREN ARMONİ KİTAPLARININ KARŞILAŞTIRMALI ANALİZİ

Gökhan YALÇIN*

Kırıkkale Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Müzik Bölümü, Kırıkkale

ÖZET

Bu çalışmada, Türkiye’de dörtlü armoni sistemi ya da İlerici armonisi olarak bilinen sistemin öğretilmesine yönelik hazırlanan yazılı kaynakların incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaçla dört yazara ait (İlerici, 1974; Levent, 1996; Sun, 1998; Tutu, 1999) yazılı kaynakta donanım gösterimleri, makamlar, akorlar ve akor çevrimleri, bas şifreleme, akor kuruluşları ve bağlanışları, süsleme notalarının ne şekilde uygulandığını ortaya koyarak bu uygulamalar arasındaki farklılıklara ve üçlü armoni sistemi ile benzerliklerine ve farklılıklarına dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Veriler bu kaynakların incelenmesi yolu ile elde edilmiş ve tablolar halinde sunulmuştur. Araştırma sonucunda, dörtlü armoni sistemi uygulamalarını içeren armoni kitapları arasında bazı farklılıklar olduğu görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Armoni, Dörtlü armoni sistemi, İlerici armonisi, Çoksesli Türk müziği, Makamsal armoni

COMPARATIVE ANALYSIS OF THE HARMONY BOOKS WHICH CONTAINING THE APPLICATIONS OF QUADRAL HARMONY SYSTEM

ABSTRACT

In this study, it is aimed to analyze the written sources which are prepared to teach the system known in Turkey as quadral harmony system or Ilerici harmony. For this aspect, revealing how well applied written source key signature demonstrations, maqams and chords and chord cycles, figured bass, constructing and hanging chords, ornaments belonged to four author (Ilerici, 1974; Levent, 1996; Sun, 1998; Tutu, 1999), it is pointed out the differences of applications and their similarities and differences with classical harmony system in this study. Data is collected from these sources and it has been presented in the form of tables. In the findings of the study, it has been observed that there is some differences between harmony books which containing the applications of quadral harmony system.

Keywords: Harmony, Quadral harmony system, Ilerici harmony, Polyphonic Turkish music, Maqamic harmony

1. GİRİŞ

Yapılan çalışmalar doğada ve çalgılarda oluşan her sesin tek başına olmayıp, bir ana sestem ve onunla beraber tınlayan doğuşkanlardan (armonik seslerden, selenlerden) oluştuğunu, çoksesliliğin fiziksel bir olay olduğunu göstermiştir. Bilindiği gibi doğuşkanlar, ana ses üzerinde sekizli, beşli, dörtlü, büyük üçlü, küçük üçlü aralıklarında ve gittikçe hafifleyen seslerdir (Cangal, 1988). Bu doğal çoksesliliğin dışında insanoğlu duygu ve düşüncelerini daha etkili ve zengin bir şekilde anlatabilmek için, aynı anda tınlayan sesleri, zamanın değişen görüş ve ekollerine göre, bir düzen içinde kaynaştırarak çoksesliliği eserlerinde kullanmıştır.

Batı müziğinde çokseslilikle elde edilebilecek anlatım zenginliğinden oldukça yararlandığı bilinen bir gerçektir. Türk müziğinde ise çokseslilik, batı müziğindeki gibi yaygın ve belli kurallara bağlı kalarak kullanılmamış, Türk müziğinin farklı türlerinde farklı biçimlerde yapılmıştır. Örneğin, geleneksel Türk halk müziğinde çokseslilik, daha çok çalgıların geleneksel icra biçimlerine ve yapılarına bağlı olarak yapılmıştır (Bozkurt, 1990).

* Yazışma yapılacak yazar: gyalcin@kku.edu.tr

Makale metni 25.05.2012 tarihinde dergiye ulaştırılmış, 02.10.2012 tarihinde basım kararı alınmıştır.

Teknik olarak incelendiğinde Türk müziğinin tek sesli ama çok perdeli yatay bir müzik türü, batı müziğinin ise çoksesli fakat az perdeli dikey bir müzik türü olduğu görülür. Söz konusu iki müzik sistemi bazı besteciler tarafından bazı koşullar sağlanarak bir araya getirilmiş ve Türk müziğinin çok seslendirilmesinde kullanılmıştır (Albuz, 2011). Türk müziğinin çok seslendirilmesi konusunda günümüze kadar bazı bestecilerin de çeşitli akımlardan etkilenerek eserler verdiği bilinmektedir. Bu akımlar çağdaş Türk müziğinde yöresel ağırlıklı ulusal eserler ve evrensel ağırlıklı ulusal eserlerin üretilmesine, geliştirilmesine vesile olmuştur. Yöresel ağırlıklı ulusal eserlerde, karmaşık çokseslilik anlayışından çok, yalın bir armonize içerisinde tipik halk ezgileri temaları duyulur. Evrensel ağırlıklı ulusal eserlerde ise geleneksel malzemeler, daha entelektüel ve daha karmaşık bir anlayışla işlenmektedir (Berki, 1998).

Kısaca, Türk müziğinin geliştirilmesinde bestecilik yönünden, günümüze değin çeşitli yaklaşımlar izlendiğini söyleyebiliriz. Bunlar, Türk müziğini Batı müziği yöntemiyle armonize etme, genel son müzik kurallarına göre işleme, genel son müzik kuralları ışığında kendi öz yapısından çıkarılıp geliştirilen kurallara göre işleme ve belirli kurallara sıkı sıkıya bağlı kalmaksızın, mümkün olan her yolu deneyerek işleme şeklinde sınıflandırılabilir (Uçan, 1997:46-47). Türkmen (2007:193) ise, Türk müziği ezgi ve dizilerinin çok seslendirilmesine yönelik yapılan çalışmaları üç kümede toplamaktadır; “üçlü armoni sistemi”, “dörtlü (İlerici) armoni sistemi” ve “bestecinin belirli kurallara sıkı sıkıya bağlı kalmaksızın bilgi ve birikimleri doğrultusunda her türlü yöntemden yararlanarak yapmış olduğu çalışmalar”.

Çoksesli Türk müziğinin gelişim süreci incelendiğinde makamsal müziğin ayrı bir armoni sanatına sahip olması gerektiğini ilk defa Kemal İlerici'nin dile getirdiği ve “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” adı altında dörtlü armoniyi içeren çok detaylı bir kitap yazdığı görülür (Tutu ve Tutu 1999). Başka bir deyişle, 1945'lere değin belirli bir biçim (üslup) birliği sağlanamayan çoksesli Türk müziği alanında ulusal bir okulun açılmasına yönelik en kapsamlı ve etkili çalışmayı, besteci ve kuramcı Kemal İlerici ortaya koymuştur (Gedikli, 1988). Günümüze kadar “Dörtlü armoni sistemi” ya da “İlerici armonisi” olarak bilinen bu sistemin öğretilmesine, yaygınlaşmasına ve geliştirilmesine yönelik İlerici'nin çalışmasından sonra da önemli kaynaklar yayınlanmıştır. Bu kaynakların yeterince tanınmadığı, tanıtılmadığı, içeriklerine yönelik yeterince araştırma yapılmadığı bilinmektedir. İlerici'nin çalışmalarından bu yana dörtlü armoni sisteminin ne tür değişim ve gelişim gösterdiğinin belirlenmesine yönelik yeni araştırmaların yapılmasının gerekli olduğu söylenebilir.

1.1. Problem Cümlesi

Çalışmanın problem cümlesi, “Dörtlü armoni sisteminin öğretilmesine yönelik hazırlanmış armoni kitaplarında uygulamalar bakımından farklılıklar var mıdır?” olarak belirlenmiştir. Alt problemler;

Dörtlü armoni sistemi uygulamalı armoni kitapları arasında,

- Makam dizilerine göre donanım gösterimlerinde farklılıklar var mıdır?
- Kök ve çevrim durumundaki üç sesli akorların gösteriminde ve akor şifrelerinde farklılıklar var mıdır?
- Kök ve çevrim durumundaki dört sesli akorların gösteriminde ve akor şifrelerinde farklılıklar var mıdır?
- La hüseyini makam dizisi üzerine kurulan akorlar ve işlevlerinde farklılıklar var mıdır?
- Dört sesli akorların (dar ve geniş durumda) partiler arası aralıkların kullanılmasında farklılıklar var mıdır?
- Örneklerde yer verilen makamlar arasında farklılıklar var mıdır?
- Geçki (modülasyon) yapılan makamlar arasında farklılıklar var mıdır?
- Kalışlar (kadans) ve çeşitleri arasında farklılıklar var mıdır?
- Akora yabancı seslerin (Süs Notaları) kullanılmasında farklılıklar var mıdır?
- Üçlü armoni sistemi uygulamaları arasında benzerlikler ve farklılıklar nelerdir?

1.2. Araştırmanın Amacı

Bu çalışmada Türkiye’de dörtlü armoni sistemine yönelik hazırlanan armoni kitaplarının incelenmesi amaçlanmaktadır. Bu amaçla Kemal İlerici’ye ait “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi”, Necdet Levent’e ait “Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni”, Tevfik Tutu ve Bahadır Tutu’ya ait “Dörtlü Armoni ve Türk Müziğine Uygulanışı” ve Muammer Sun’a ait “Türk Müziği Makam Dizileri” adlı kitapları yayınlanma tarihlerine göre sıralanmış ve incelenmiştir. Bu kaynaklarda kullanılan donanım gösterimleri, makamlar, akorlar ve akor çevrimleri, bas şifrelemeleri, akor kuruluşları ve bağlantıları, süsleme notalarının ne şekilde uygulandığını ortaya koyarak bu uygulamalar arasındaki

farklılıklar incelenmiştir. Ayrıca, üçlü armoni sistemi ile kuramsal benzerliklerine ve farklılıklarına dikkat çekilmeye çalışılmıştır.

1.3. Araştırmanın Önemi

Bu çalışmanın; mesleki müzik eğitiminin verildiği üniversitelerin müzik bölümlerinde, dörtlü armoni sistemine yönelik hazırlanan bu yazılı kaynakların tanınması, bu kaynaklardaki kuramsal farklılıkların ve benzerliklerin ortaya konulması, Türk müziği ezgi ve dizilerinin çoksesli beste ve düzenlemelerine (piyano, gitar vs.) yönelik çalışmak isteyen besteci ve kuramcılara yardımcı olması bakımından önemli olduğu düşünülmektedir.

1.4. Sınırlılıklar

Çalışma, Kemal İlerici'ye ait "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi", Necdet Levent'e ait "Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni", Tevfik Tutu ve Bahadır Tutu'ya ait "Dörtlü Armoni ve Türk Müziğine Uygulanışı" ve Muammer Sun'a ait "Türk Müziği Makam Dizileri" adlı kitapları ile sınırlı tutulmuştur.

2. YÖNTEM

Bu araştırma, verilerin doküman incelemesi ile oluşturulduğu betimsel bir çalışmadır. Bilindiği gibi doküman incelemesi veya analizi, araştırılması hedeflenen olgu veya olgular hakkında bilgi içeren yazılı materyallerin analizini kapsar (Yıldırım ve Şimşek, 2008:187).





Evren ve Örneklem

Araştırmanın evrenini Türkiye'de yayınlanmış dörtlü armoni sistemi uygulamaları içeren armoni kitapları, örneklemine ise Kemal İlerici'ye ait "Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi", Necdet Levent'e ait "Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni", Tevfik Tutu ve Bahadır Tutu'ya ait "Dörtlü Armoni ve Türk Müziğine Uygulanışı" ve Muammer Sun'a ait "Türk Müziği Makam Dizileri" adlı kitapları oluşturmaktadır. Veriler, söz konusu armoni kitaplarının incelenmesi yoluyla elde edilmiştir.

3. BULGULAR VE YORUMLAR

3.1. Dörtlü Armoni Sistemi Uygulamalı Armoni Kitapları ve Uygulamadaki Farklılıklar





Tablo 1. La Kararlı Hüseyini Makam Dizisine Göre Donanım Gösterimi

Kemal İlerici	Necdet Levent	Muammer Sun	Tevfik-Bahadır Tutu
			

Tablo 1'de görüldüğü gibi İlerici (1970:5) ve Tutu (1999:3) la kararlı Hüseyini makam dizisine göre donanımda 1 komalık bemol ve 4 komalık diyez işaretini kullanmaktadır. Yazarlar tüm çalışma boyunca donanımların gösterimini bu şekilde koma değerlerini de belirterek kullandıkları görülmüştür. Levent (1996:11) ve Sun (1998:7) donanımda tonal donanım düzenine benzer olarak komaları donanım üzerinde belirtmeyi tercih etmemişlerdir. Sun (1998) çalışmasında,


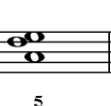
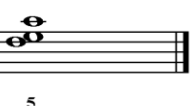
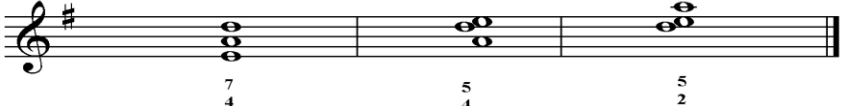
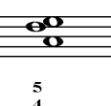
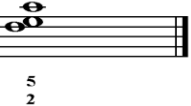



makam dizilerinin komalı seslerini en yakın yedirimli seslerle birleştirerek piyano için yazdığını belirtmiştir. Örneğin, bir koma Segah sesini si bekar olarak yazmıştır. Bu sayede yedirimli (tampere) sesler ile diziler piyanoda hatta “çokseslilikte kullanılabilen her çalgı” için çalınabilir duruma getirilmiştir (Sun, 1998:2). Yazarlara göre donanım bölgesi değiştirici işaretlerindeki farklılıkların çalgılara göre değişim gösterdiği söylenebilir.

Tablo 2. La Kararlı Hicaz Makam Dizisine Göre Donanım Gösterimi

İlerici	Levent	Sun	Tutu
			

Tablo 2’de yazarlardan İlerici, Levent ve Tutu donanımında diyez ve bemol işaretlerini birlikte kullandıkları görülmektedir. Sun, diyez ve bemol işaretlerini donanımında birlikte kullanmamıştır. La Hicaz donanımında “si bemol” ve “do diyez” birlikte kullanılmamış “si bemol” donanımında, “do diyez” dizi içerisinde kullanılmıştır. Levent ise, donanımında koma değerlerini belirtmemekle birlikte Hicaz, Karcığar, Suzinak, Hüzam, Nikriz gibi makamların donanımlarında diyez ve bemol işaretlerini birlikte kullanmayı tercih etmiştir.

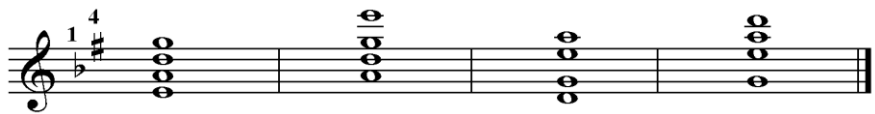




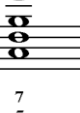






Tablo 3. Kök ve Çevrim Durumundaki Üç Sesli Akorların Gösterimi ve Akor Şifreleri

Yazarlar	Kök Hali	I.Çevrim	II. Çevrim
İlerici	 7 4	 5 4	 5 2
Levent	 7 4	 5 4	 5 2
Sun	yok	yok	yok
Tutu	 5 4	 5 2	 7 4

Dörtlü Armoni Sistemi Uygulamalarını İçeren Armoni Kitaplarının Karşılaştırmalı Analizi


Tablo 3’de görüldüğü gibi, dörtlü armoni sistemine göre üç sesli akorların temel (kök), birinci çevrim ve ikinci çevrim durumundaki gösterilişlerinde farklılıklar vardır. İlerici ve Levent, dörtlü aralıklar ile oluşturulan $\frac{7}{4}$ akorunu kök akor olarak kabul etmiş ve tüm çalışma bu aralık anlayışı ile geliştirilmiş, işlenmiş ve çevrim akorları bu kök akorunun çevrimlerinden elde edilmiştir. Bunun yanı sıra, verilen örneklerde kadans bölgelerinde dizinin temel sesi bas partisine gelecek şekilde akorlar kullanılmıştır ($\frac{5}{4}$). Sun ve Tutu ise, kök akor olarak $\frac{5}{4}$ akorunu kabul ettiği ve örneklerde de son akor olarak kullandıkları görülmüştür.

Tablo 4. Kök ve Çevrim Durumundaki Dört Sesli Akorların Gösterimi ve Akor Şifreleri

Yazarlar	Kök Hali	I. Çevrim	II. Çevrim	III. Çevrim
İlerici				
	7 4 3	7 5 4	5 4 2	6 5 2
Levent				
	7 4 3	7 5 4	5 4 2	6 5 2
Sun		-		
Tutu				
	7 5 4	5 4 2	7 4 3	6 5 2

Tablo 4’de dört sesli (yedili) akorların temel (kök), birinci çevrim, ikinci çevrim ve üçüncü çevrim durumundaki gösterilişlerinde yazarlara göre farklılıklar olduğu görülmektedir. İlerici ve Levent, dörtlü aralıklar ile oluşturulan “yedi-dört-üç” akorunu kök akor olarak kabul etmişlerdir. Birinci çevrim akoru ve şifresi “yedi-beş-dört”, ikinci çevrim “beş-dört-iki” ve üçüncü çevrim “altı-beş-iki” olarak kabul edilmiştir. Tutu ise, kök akor olarak “yedi-beş-dört” olarak kabul ettiği ve çevrimleri de bu kök akorunun çevrimlerine göre kullandıkları görülmektedir. Sun’da çalışmasında dört sesli (yedili) akorlarını kullanmıştır. Üç sesli kök akorunu “beş-dört” akoru olarak kullandığından yola çıkarak, dört sesli kök akorunu da “yedi-beş-dört” olarak kullandığı söylenebilir.

Tablo 5. La Hüseyini Makam Dizisi Üzerine Kurulan Akorlar ve İşlevleri



İlerici	Durak	A.G.Y	Güçlü	A.D.Y	Ü.D.Y	Alt G.	G. Y	T. D
Levent	Durak	A.G.Y	Güçlü	A.D.Y	Ü.D.Y	Alt G.	G. Y	T. D
Sun	-	-	-	-	-	-	-	-
Tutu	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII

Tablo 5’de görüldüğü gibi, İlerici ve Levent dizinin 1, 4 ve 5. Dereceleri üzerine kurulan akor “durak” akoru, üçüncü derecesi üzerine kurulan akor “güçlü”, altıncı derecesi üzerine kurulan akor “alt güçlü”, ikinci derecesi üzerine kurulan akor “alt güçlü yardımcısı”, dördüncü derecesi üzerine “alt durak yardımcısı”, yedinci derecesini “güçlü yardımcısı” ve beşinci derecesi üzerine gelen akor ise “üst durak yardımcısı” akoru olarak kabul etmişlerdir. Bu isimlendirmeler ile dizi sesleri üzerine kurulan akorların işlevlerine dikkat çektikleri görülmektedir. Tutu, akorları işlevlerine göre değil basamaklarına göre adlandırmış ve dizi sesleri üzerine kurulan akorları rakamlar ile göstermiştir.

Tablo 6. Dört Sesli Akorların Dar ve Geniş Durumda Partiler Arası Aralık

Yazarlar	Dar Durum			Geniş Durum		
	Bas-Tenor	Tenor-Alto	Alto-Soprano	Bas-Tenor	Tenor-Alto	Alto-Soprano
İlerici	2’li-4’lü	2’li-4’lü	2’li-4’lü	11’li	8’li-9’lu	10’lu-11’li
Levent	4’lü-11’li	2’li - 4’lü	2’li - 4’lü	4’lü-11’li	8’li-9’lu	10’lu-11’li
Sun	4’lü	2’li	4’lü	7’li	7’li	8’li
Tutu	4’lü-11’li	2’li - 4’lü	2’li - 4’lü	10’lu-12’li	8’li-9’lu	8’li-9’lu

Tablo 6’da yazarların, akorların dört partili şekilde yazılmasında partiler arasında kullandıkları aralıklarda azda olsa farklılıklar olduğu görülmektedir. Sun, verdiği kadans örneklerinde partiler arasında 8’li aralıkları aşmadan kullanmıştır. Bunun temel sebebinin örneklerin piyano için hazırlanmasından kaynaklandığını söyleyebiliriz. Diğer yazarlar, koro partisini de düşündüklerinden dolayı partiler arası aralıkları daha geniş almayı tercih etmişlerdir. Verilerde dikkat çeken en önemli unsurun İlerici’nin özellikle tenor ve alto partileri arasındaki aralığın 9’luyu aşmaması

Dörtlü Armoni Sistemi Uygulamalarını İçeren Armoni Kitaplarının Karşılaştırmalı Analizi

gerektiğini vurgulamasıdır. Bunun yanı sıra Tutu, bu partiler arasında 11’li aralıklarla kimi örneklerde kullandığı görülmüştür.

Tablo 7. Kitaplarda Kullanılan Makamlar

Yazarlar	Makamlar	Toplam
İlerici	Hüseyni, Rast, Kürdi, Buselik, Hicaz, Segah, Karcığar, Arazbar, Suzinak, Saba, Hüzzam, Nikriz, Dilkeşhaveran, Eviç, Pençgah, Yegah, Saba, Ferahnak, Nişabur, Nev’ eser, Çargah, Bestenigar, Uşşak.	23
Levent	Hüseyni, Rast, Kürdi, Buselik, Hicaz, Segah, Karcığar, Arazbar, Suzinak, Saba, Hüzzam, Nikriz, Dilkeşhaveran, Eviç, Pençgah, Yegah.	16
Sun	Hüseyni, Kürdi, Hicaz, Zirgüleli Hicaz, Segah, Karcığar, Suzinak, Saba, Hüzzam, Nikriz, Pençgah, Nev’ eser, Bestenigar.	13
Tutu	Hüseyni, Kürdi, Rast, Hicaz Dizileri, Uşşak, Acemaşiran, Saba, Çargah, Segah, Buselik, Nikriz, Bayati, Muhayyer, Karcığar, Suzinak, Kürdilihicazkar, Hüzzam.	17

Tablo 7’de yazarların çalışmalarında kullandıkları makam adları görülmektedir. İlerici çalışmasında 23 makama yer vermiştir. Tutu 17 makam, Levent 16 makam ve Sun 13 makam kullanmıştır. Kullanılan makamlardan yazarlar tarafından ortak kullanılanları Hüseyni, Kürdi, Hicaz, Segah, Hüzzam, Nikriz, Karcığar, Suzinak, Saba (9 makam) olduğu görülmektedir. Yazarlar bu makamları kullanarak dörtlü armoni sisteminin kullanılmasına yönelik örneklere yer vermişlerdir.

Sun (1998) çalışmasında, sesleri birbirine benzeyen makamları ortak bir dizide toplamış ve o makamlardan en uygun olanının adını vererek toplam 13 makama indirgemıştır. Örneğin, Hüseyni, Neva, Gerdaniye, Muhayyer vb. sesleri birbirine benzeyen makamlar indirgenerek “Hüseyni Dizisi” adını vermiştir. Ayrıca Rast gibi, Acemaşiran gibi majör dizilere, Nihavent, Buselik gibi minör dizilere benzeyen makamları çalışma dışında tutmuştur (Sun, 1998:2).

Tablo 8. Geçki (Modülasyon) Yapılan Makamlar

La Hüseyini Makam Dizi Seslerine Göre Geçkiler							Toplam	
	La	Si	Do	Re	Mi	Fa#	Sol	
İlerici	Hüseyini,	Hüseyini,		Buselik,	Hüseyini,	Kürdi,	Rast,	21
	Buselik,	Kürdi,		Suzinak,	Hicaz,	Rast	Hüseyini	
	Kürdi,	Hüzzam		Saba,	Arazbar,			
	Hicaz,			Hüseyini	Buselik			
	Karcığar							
	Hüzzam							
Levent	Hüseyini,	Hüseyini,		Buselik,	Hüseyini,	Kürdi,	Rast,	21
	Buselik,	Kürdi,		Suzinak,	Hicaz,	Rast	Hüseyini	
	Kürdi,	Hüzzam		Saba,	Arazbar			
	Hicaz,			Hüseyini	Buselik			
	Karcığar							
	Hüzzam							
Sun	-	-	-	-	-	-	-	-
Tutu	Hüseyini	Segah	Çargah	Rast	Uşak	-	Rast	6

Tablo 8’de görüldüğü gibi, La kararlı Hüseyini makam dizisi sesleri üzerine geçki (modülasyon) yapılabilen makam adları görülmektedir. İlerici ve Levent, La kararlı Hüseyini makam dizisi seslerinden “do” haricinde tüm seslere geçki yapılabileceğini belirtmişlerdir. İlerici ve Levent dizi seslerinde değiştirici işaretler kullanarak dönüşümler yapmışlardır. Örneğin, Hüseyini dizi üzerinde VII. derecenin tizleştirilmesiyle ve VI. derecenin (fa#) natürel alınmasıyla la Hüseyini, la Buselik’e dönüşecektir, hüseyini dizisi kök akorunun beşlisinin kalınlaştırılmasıyla da karcığar durağına değiştirim yapılmış olmaktadır (Levent, 1996:53).

Tutu, geçkileri yakın ve uzak geçki olarak iki şekilde sınıflandırmıştır. Dört ve daha fazla ortak sesi olan makamlara yakın makamlar ve bu makamlara yapılan geçkilere yakın geçki denilmektedir. Ortak ses dörtten az ise uzak makam ve bu makamlara geçkilere ise uzak geçki denilmektedir. Bu makamlara geçki üç şekilde yapılmaktadır: görevlerin değiştirilmesiyle, akorların kimlik değiştirilmesiyle, hem görev hem de kimlik değiştirilmesiyle (Tutu ve Tutu, 1999:139-140).

Dörtlü Armoni Sistemi Uygulamalarını İçeren Armoni Kitaplarının Karşılaştırmalı Analizi

Sun (1998) çalışmasında, kadanslara yer verirken geçki kullanmamıştır.

Tablo 9. Yazarlara Göre Kalışlar (Kadans) ve Çeşitleri

KALIŞLAR (KADANSLAR)					
	TAM KALIŞ	KIRIK KALIŞ		DİĞER	
İlerici	III-I, I-VI	I-VII, I-II		I-VI-I-IV-I	
Levent	III-I, I-III	I-VII, I-II		-	
Sun	III-I, III7-I	-		-	
Tutu	III-I, III7-I	Çeşnili	Çeşnisiz	Yarım Kalış	Plagal Kalış
		V-III	I-II, III-II, III-II, IV-II	VII-V, VI-IV, V-III	I-IV-I I-VII-I

Tablo 9’da kalış çeşitleri ve kullanılan akorlar görülmektedir. Yazarların tamamı çalışmalarında tam kalışı kullandıkları görülmektedir. Yazarlar, tam kalışı “üçüncü derece akorunun birinci derece akoruna bağlanması” olarak tanımlamaktadırlar. Tam kalış görüldüğü gibi, genellikle III-I ya da III7-I şeklinde kullanılmaktadır. Levent, birinci derece akorunun üçüncü derece akoruna bağlanmasını, İlerici ise, birinci derece akorunun altıncı derece akoruna bağlanmasını da tam kalış olarak kullanmıştır. Tam kalış verilen örneklerde cümle sonlarında son kalış olarak kullanılmış ve genellikle III. derecenin yedilisi kullanılarak yapılmıştır.

Kırık kalış; Levent (1996:44) ve İlerici’ye göre (1970:92), “bir uygu üçlü aşağıdaki uygunun güçlüsü olarak işlevini yapmaz, durak uygusuna bağlanamaz ise” kırık kalış meydana gelmektedir ve bir ikili alta ve üste kırık kalış yapılmaktadır. Ayrıca İlerici, I-VI-I-IV-I bağlanışını da kırık kalış olarak tanımlamakta ve kullanmaktadır. Tutu (1999:102), “makamın durak ve güçlü perdeleri dışında, dizinin başka dereceleri üzerine yaptığı kalışa” kırık (asma) kalış olarak tanımlamaktadır. Tutu, geleneksel Türk müziğinde kullanılan asma kalış perdelerinde kullanıldığı gibi, La Hüseyini dizisinde do (Çargah) üzerinde yapılacak olan bir kalışı (V-III) kırık kalış olarak örneklemekte ve bu kalışı “çeşnili asma kalış” olarak adlandırmaktadır. İlerici ve Levent’in kullandıkları gibi alt ve üst ikili bağlanışları Tutu, hiçbir çeşnisel etki oluşturmayan kırık kalışları “çeşnisiz kırık kalış” olarak tanımlamaktadır.

Tutu (1999:107), “yarım (güçlü) kalış ” ve “plagal kalış” olarak iki kalış türü daha kullanmaktadır. VII-V ya da VI-IV gibi akorun kendi armonik güçlü uygusunun bağlanması ile oluşan kalışa “yarım kalış” (Tutu, 1999:95), bir tam kalıştan sonra IV, V veya VII. derece akorları kullanılarak tekrar durak perdesine dönüşü ile oluşan kalışa “plagal (katlı) kalış” (Tutu, 1999:107) olarak tanımlamaktadır. İlerici’de katlı kalış benzeri olarak I. derece akorundan sonra VI ve V. Derece

akorunu kullanarak tekrar I. derece akoruna geri dönen “kalışı kırıp bütünü uzatmak” şeklinde bir kalış şekli daha önermiştir (İlerici, 1970:179).

Tablo 10. “Akora Yabancı Sesler (Süs Notaları)”

Yazarlar	SÜSLEMELER
İlerici	Geciktirme, apajyatür (zorba), geçit, işleme, öncü, uzatma.
Levent	Geçit, işleme, öncü, uzatma, geciktirme, uygusal süsleme, kromatik değişimler.
Sun	-
Tutu	Geçit, işleme, kaçak, öncü, apajyatür (abanık notalar), pedal (uzatma).

Tablo 10’da yazarların süs notalarının kullanılışlarına ilişkin tanımlamaları görülmektedir. Bilindiği gibi, akora yabancı sesler (süs notaları) üzerinde buldukları akorlarla uyum göstermeyen, süs olarak kullanılan ve armonize edilme zorunluluğu bulunmayan notalara denilmektedir. Levent, İlerici ve Tutu çalışmalarında geçit, işleme, öncü ve uzatma notalarına yönelik örnekler yer vermişlerdir. Levent diğer yazarlardan kromatik değişimler ve uygusal süslemelere yönelik örnekler de yer verdiği görülmektedir.

3.2. Dörtlü Armoni Sistemi ile Üçlü Armoni Sistemi Uygulamalarının Karşılaştırılması

Tablo 11. Üçlü ve Dörtlü Armoni Sisteminde Akor Oluşumu

Durucu, Yürüyücü Sesler ve Akorlar	
<p>Üçlü Armoni Sistemi (İlerici, 1970:25)</p>	
<p>Dörtlü Armoni Sistemi (Bozkurt, 1990:76)</p>	







Dörtlü Armoni Sistemi Uygulamalarını İçeren Armoni Kitaplarının Karşılaştırmalı Analizi

La hüseyni dizisinin dereceleri ile do majör dizisinin derecelerini karşılaştırdığımız zaman aşağıdaki benzerlikler ve farklılıklar ortaya çıkacaktır:

1. derece: her iki dizinin karar sesidir ve tam durucudur.
2. derece: her iki dizide de yürüyücüdür. Do majör dizisinde 1. derece veya 3. dereceye gitmek isterken, hüseyni dizisinde 1. dereceye inmek ister. Hüseyni dizisinin 2. derecesinde yürüyücülük hissi daha güçlüdür.
3. derece: do majör dizisinde durucu bir sestir. Hüseyni dizisinde ise yürüyücüdür.
4. derece: do majör'de yürüyücü, hüseyni'de ise durucudur.
5. derece: majör dizide hem durucu hem yürüyücü karakterde bir ses olmasına karşın yürüyücü karakteri daha fazladır. Hüseyni dizisinde ise 5. derece 1. dereceden sonra en durucu sestir.
6. derece: her iki dizide de yürüyücü bir sestir ve her iki dizide de 5. dereceye inmek isterler. Ancak, Hüseyni dizisinde yürüyücülük hissi daha güçlüdür.
7. derece: her iki dizide de yürüyücü bir sestir. Do majör dizisinde yürüyücülük hissi daha güçlüdür.
8. derece: her iki dizide de durucudur. Hüseyni dizisinde bu duruculuk daha zayıftır.

Görüldüğü üzere hüseyni dizisi ile do majör dizisi birbirlerinden farklı karakterlerde iki dizidir. Dizilerdeki duruculuk ve yürüyücülük, dizilerin bazı derecelerinde ters karakterlerde olabilmektedir. Ters karakterdeki dereceler dizilerin 3. derece, 4. derece ve 5. derece sesleridir. Aynı karakterde olmasına rağmen bazı dereceler duruculuk veya yürüyücülük hisleri farklı farklıdır. Bu dereceler 2. derece, 6. derece, 7. derece ve 8. derece sesleridir. Her iki dizide de birbirine en çok benzeyen ses durucu karakterde olan 1. derece sesidir (Bozkurt, 1990). Batı müziğinde ve Türk müziğinde durucu sesler bir araya getirilerek durucu akor, yürüyücü sesler bir araya getirilerek yürüyücü akor elde edilmiştir. Batı müziğinde akorlar üçlülerin üst üste gelmesi ile elde edilmiş olduğundan “üçlü armoni sistemi” olarak anıldığı gibi dörtlü armoni sisteminde de akorlar dörtlülerin üst üste getirilmesi ile elde edilmektedir (Tablo 11).

Tablo 12. Üçlü ve Dörtlü Armoni Sisteminde Akor ve Çevrimleri









	Kök	I. Çevrim	II. Çevrim
Üçlü Armoni Sistemi	 5 3	 6 3	 6 4
Dörtlü Armoni Sistemi	 7 4	 5 4	 5 2

Tablo 12’de görüldüğü gibi, üçlü armoni sisteminde kök akorun bas sesi birinci derecesi (tonik) iken, dörtlü armoni sisteminde dörtlüler ile oluşan temel (kök) akorunun bas sesi akorun beşinci derecesidir. Tablo 3’de Sun ve Tutu’nun kök akoru olarak kabul ettikleri akorun bas sesini tonik sesi (la) olarak aldıkları görülmektedir. İlerici ile olan farklılıklarının da bu sebepten kaynaklandığı söylenebilir. İlerici (1970:507), “...ben Batı armonisini bilenler kolayca anlasınlar diye o süre, “la-do-mi” ye benzeyen “la-re-mi” yi temel olarak alıyor ve diğer uygulamaları buna göre anlatmayı

daha uygun buluyordum...” düşüncesinde iken İlhan Usmanbaş’ın tavsiyesi üzerine “mi-la-re” yi temel olarak aldığını belirtmektedir.

Üçlü armoni sisteminde akor şifrelerinde kısaltmalar yapılmaktadır. Örneğin, birinci çevrim durumundaki üç-altı akoru kısaltılarak “altı” olarak kullanılmaktadır. Benzeri kısaltmalar dörtlü armoni sisteminde kullanılmamaktadır.

Tablo 13. Üçlü ve Dörtlü Armoni Sisteminde Yedili Akoru ve Çevrimleri

	Kök	I. Çevrim	II. Çevrim	III. Çevrim
Üçlü Armoni Sistemi				
	7	5 6	4 3	2
Dörtlü Armoni Sistemi				
	7 4 3	7 5 4	5 4 2	6 5 2

Tablo 13’de dominant (güçlü) yedili akorları ve çevrimleri görülmektedir. Üçlü armoni sisteminde akorun temel sesinin yedilisinin eklenmesinden meydana geldiği ve akora bir üçlü aralıklarla yeni bir sesin eklendiği bilinmektedir. Dörtlü armoni sisteminde ise yedili akoru, İlerici ve Levent’e göre üç sesli akora bir dörtlü aralıkta dördüncü bir sesin eklenmesinden meydana geldiğini (ya da temel ses’e üçlü aralıkta yeni bir sesin eklendiği), Sun ve Tutu’ya göre üç sesli akorun temel sesinin yedilisinin eklenmesinden meydana geldiğini söyleyebiliriz. Her iki sistemin de dominant (güçlü) yedili akorunun yeni eklenen sesi ile temel (Tonik) akoruna çözülme isteğinin arttırıldığı söylenebilir.

Üçlü armoni sisteminde dominant (güçlü) yedili akorunun kök ve çevrim durumlarında kullanılan şifrelerinde işlevsel ve basamaksal kullanılma durumlarına göre değişiklikler gösterdiği bilinmektedir (Sağır ve Sevgi, 2011:35). Dörtlü armoni sisteminde akorların adlandırılması ve şifrelendirilmesi bakımından da işlevsel ve basamaksal olarak iki modelin kullanıldığını söyleyebiliriz (Tablo 5).

Dörtlü Armoni Sistemi Uygulamalarını İçeren Armoni Kitaplarının Karşılaştırmalı Analizi

Tablo 14. Üçlü ve Dörtlü Armoni Sisteminde Akorların İşlevleri

Üçlü Armoni Sistemi	<p>T Sp Dp S D Tp Ø</p>
Dörtlü Armoni Sistemi	<p>D A.G.Y G A.D.Y Ü.D.Y A.G G.Y</p>

Tablo 14’de görüldüğü gibi, üçlü ve dörtlü armoni sisteminde Durak (Tonik) akoru dizinin birinci derecesidir. Fakat, dominant (güçlü) akorlarının derecelerinde farklılık olduğu görülmektedir. Üçlü armoni sisteminde dominant (güçlü) akoru beşinci derece üzerine, dörtlü armoni sisteminde ise üçüncü derece üzerine kurulmaktadır. Üçlü armoni sisteminde alt güçlü akoru alt beşlisi olarak bulunduğu gibi (güçlü akoru üst beşlisi olduğu için) dörtlü armoni sisteminde de alt güçlü (subdominant) alt üçlüsü olarak bulunması bakımından benzerlik taşıdığı söylenebilir.

Tablo 15. Üçlü ve Dörtlü Armoni Sisteminde Dört Sesli Akorların Partiler Arası Aralıkları

	Dar Durum			Geniş Durum		
	Bas-Tenor	Tenor-Alto	Alto-Soprano	Bas-Tenor	Tenor-Alto	Alto-Soprano
Üçlü Armoni Sistemi	3’lü-6’lı	3’lü-4’lü	3’lü-4’lü	12’li-16’lı	6’lı	6’lı-8’li
Dörtlü Armoni Sistemi	2’li-4’lü	2’li-4’lü	2’li-4’lü	11’li-12’li	8’li-9’lu	10’lu-11’li

Tablo 15’de üçlü ve dörtlü armoni sisteminde dört sesli akorların yazılışında partiler arası aralıkların kullanılışları görülmektedir. Akor kuruluşlarının dörtlü ve üçlü aralıklarından kurulmasından kaynaklanan farkların dışında önemli bir farklılığın olmadığı görülmektedir. Bas partisi ile tenor partisi aralıklarının her iki sistemde de en geniş aralıklara sahiptir.

Tablo 16. Üçlü ve Dörtlü Armoni Sisteminde Kadanslar (Kalışlar)

	TAM KALIŞ	KIRIK KALIŞ	DİĞER			
Üçlü Armoni Sistemi	D-T	D7-VI...	Otantik	Plagal	Yarım	
	D7-T		Kadans	Kadans	Kalış	
			T-D-T	T-S-T	K-D	
Dörtlü Armoni Sistemi	III-I, III7-I	Çeşnili	Çeşnisiz	Katlı	Plagal	Yarım
				Kalış	Kalış	Kalış
		V-III	I-II, III-II, III-II, IV-II I-VII	I-VI-I- IV-I	I-IV-I I-VII-I	VII-V, VI-IV, V- III

Tablo 16’da, üçlü ve dörtlü armoni sisteminde kullanılan kadans çeşitleri görülmektedir. Kadans çeşitlerinden ortak adlı olanlar tam, yarım, plagal ve kırık kalışlardır. Akorların işlevlerine göre düşünüldüğünde, güçlü-durak akor bağlanışına tam kalış, durak-alt güçlü-durak bağlanışına plagal kalış olarak benzerlik taşıdığı görülmektedir.

Tablo 17. Üçlü ve Dörtlü Armoni Sisteminde Kullanılan Akora Yabancı Sesler

SÜSLEMELER	
Üçlü Armoni Sistemi	Geçit, işleme, geciktirme, öncü, pedal, apajyatür.
Dörtlü Armoni Sistemi	Geçit, işleme, kaçak, öncü, apajyatür, pedal, uygusal süsleme, kromatik değişimler.

Tablo 17’de üçlü ve dörtlü armoni sisteminde kullanılan akora yabancı sesler (süslemeler) görülmektedir. Süsleme adlarının ve kullanışlarının da aynı olduğu söylenebilir.

4. SONUÇ VE ÖNERİLER

4.1. Sonuç

Batıda çok seslendirme çalışmalarının on bir asırlık bir tarihe dayanmasına karşılık Türkiye’de çokseslendirme çalışmalarının ise bu kadar eskiye dayanmadığı bilinmektedir. Tarihi süreç incelendiğinde, makamsal müziğin ayrı bir armoni sanatına sahip olması gerektiğini ilk defa Kemal İlerici’nin dile getirdiği ve “Bestecilik Bakımından Türk

Dörtlü Armoni Sistemi Uygulamalarını İçeren Armoni Kitaplarının Karşılaştırmalı Analizi

Müziği ve Armonisi” adı altında dörtlü armoniyi içeren çok detaylı bir kitap yazdığı görülür. Bu çalışma ile dörtlü armoni sisteminin öğretilmesine yönelik İlerici’den sonra da çalışmalar yapıldığı ve bu kaynaklar arasında bazı farklılıklar olduğu görülmüştür. Bu farklılıklar şu şekilde sıralanabilir;

1. İlerici ve Tutu’nun donanımda koma değerlerine yer verdiği (la kararlı Hüseyini makam dizisine göre donanımda 1 komalık bemol ve 4 komalık diyez işaret kullanılmıştır), diğer yazarların koma değerlerini kullanmadığı,
2. Üç sesli akorların temel (kök), birinci çevrim ve ikinci çevrim durumundaki gösterilişlerinde farklılıklar olduğu, İlerici ve Levent’in dörtlü aralıklar ile oluşturulan $\frac{7}{4}$ akorunu kök akor olarak, diğer yazarların ise kök akor olarak $\frac{5}{4}$ akorunu kullandıkları ve bu nedenle akor çevrimlerinin de farklı olduğu,
3. İlerici ve Levent dört sesli akorların kuruluşunda dörtlü aralıklar ile oluşturulan “yedi-dört-üç” akorunu kök akor olarak kabul eder iken, Tutu’nun ise kök akor olarak “yedi-beş-dört” olarak kabul ettiği ve çevrimleri de bu kök akorunun çevrimlerine göre kullandığı,
4. İlerici ve Levent’in dizi sesleri üzerine kurulan akorların işlevlerine dikkat çektikleri, diğer bir yazarın ise akorları işlevlerine göre değil basamaklarına göre adlandırdığı ve dizi sesleri üzerine kurulan akorları rakamlar ile gösterdiği,
5. Dört sesli akorların (dar ve geniş durumda) partiler arası aralıkların kullanılmasında farklılıklar olduğu, bu farklılıkların koro partisi ve piyano uygulamalı olmasından kaynaklandığı,
6. İlerici’nin çalışmasında 23 makama, Tutu’nun 17 makama, Levent’in 16 makama ve Sun’un 13 makama yer verdiği, kullanılan makamlardan yazarlar tarafından ortak kullanılanlarının ise Hüseyini, Kürdi, Hicaz, Segah, Hüzzam, Nikriz, Karcığar, Suzinak, Saba (9 makam) olduğu,
7. İlerici ve Levent, La kararlı Hüseyini makam dizisi seslerinden “do” haricinde tüm seslere geçki yapılabileceğini belirtirken, Tutu, geçkileri yakın ve uzak geçki olarak iki şekilde sınıflandırmak suretiyle kullanmış, Sun ise kadanslara yer verirken geçki kullanmadığı,
8. Yazarların tamamının çalışmalarında tam kalışı kullandıkları, kırık kalışın ise farklı kullanıldığı, ayrıca Tutu’nun, “yarım (güçlü) kalış” ve “plagal kalış” olarak iki kalış türü daha kullandığı,
9. Levent, İlerici ve Tutu çalışmalarında geçit, işleme, öncü ve uzatma notalarına yönelik örnekler yer verdikleri görülmüştür.
10. Üçlü ve Dörtlü armoni sistemi karşılaştırıldığında ise, akor kuruluşlarında aralıklar bakımından aynı aralıklara sahip olmasa da kök ve çevrim durumu bakımından, yedili akorunun kök ve çevrimlerinin oluşumu ve işlevi, akorların işlevlerine göre adlandırılması, dört sesli partiler arasındaki aralıkların belirlenmesi, akora yabancı sesler gibi bir çok bakımdan öğretim ve konu sırasına göre benzerlik taşıdığını söyleyebiliriz. İlerici, armonisini geliştirirken klasik armoni ile benzerliklerini, konuların işleniş sırasını dikkate aldığı, “...ben Batı armonisini bilenler kolayca anlasınlar diye...” sözünden de anlaşılmaktadır. Dörtlü armoni sisteminin anlaşılması, öğrenilmesi ve öğretilmesinde Batı armonisi bilgilerinin kazanılmış olmasının ön şart olduğu söylenebilir.

4.2. Öneriler

Elde edilen sonuçlara göre incelenen bu kaynakları iki şekilde sınıflayabiliriz; “geleneksel Türk müziğine yakın” ve “tampere sisteme yakın” çalışmalar. Bilindiği gibi, üçlü armoni sisteminin öğretilmesine yönelik hazırlanan yazılı kaynaklar arasında bazı farklılıklar vardır (bas şifreleri vs.). Aynı şekilde, dörtlü armoni sisteminin öğretilmesi üzerine hazırlanan kaynaklar arasında da farklılıklar olması doğaldır diyebiliriz. Ancak, donanım gösterimi, akor ve akor çevrimleri gibi temel konulardaki farklılıkların bu sistemin öğretilmesinde sorunlar meydana getireceği de söylenebilir. Dörtlü armoni sisteminin, İlerici’nin çalışmasından sonra gelişim gösterdiği, ayrıntıların sadeleştirilerek daha anlaşılır hale getirildiği fakat bu çalışmaların yeterli olmadığı görülmüştür. Bu nedenlerden dolayı, dörtlü armoni sistemi uygulamalarını içeren armoni kitapları arasındaki farklılıkların giderilmesi bir ihtiyaç olarak karşımıza çıkmaktadır. Dörtlü armoni sistemi üzerine çalışmalar yapan araştırmacılar, dörtlü armoni sistemini beste ve düzenlemelerinde kullanan kuramcı ve besteciler bir araya getirilerek bu farklılıkların giderilmesine yönelik çalışmalar yapılabilir ve yeni yazılı kaynaklar meydana getirilebilir. Dörtlü armoni sistemi kullanılarak yapılmış düzenlemelerin ve bestelerin incelenmesi, çok sesli çalgılar ve orkestra için yeni özgün eserlerin bestelenmesi dörtlü armoni sisteminin geliştirilmesinde, yaygınlaştırılmasında etkisi olacağı düşünüldüğünden besteci, kuramcı ve eğitimcilere önerilmeli, teşvik edilmeli hatta solo çalgılar ve orkestra için özgün beste yarışmaları düzenlenmelidir.

KAYNAKLAR

- Albuz, A. 2011. *Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları*. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Cilt. 1, sayı. 1, 51-66.
- Berki, T. 1998. *20. yy. Müzik Akımları Çerçevesinde Çağdaş Çoksesli Müziğimiz*. Filarmoni Sanat Dergisi, Ajans Türk Matbaacılık Sanayii A.Ş., sayı. 150, 18.
- Bozkurt, H. 1990. *Türk Müziğinde Armoni*. Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, S. Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.
- Cangal, N. 1988. Müzikte Çoksesliliğin Gereği. *Birinci Müzik Kongresi bildirileri- sorular, cevaplar*. Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, Ankara, s. 147-148
- Cangal, N. 1999. *Armoni*. Arkadaş yayınevi, Ankara.
- Gedikli, N. 1988. Geleneksel Müzik Türlerinde Çokseslilik Çalışmaları. *Birinci Müzik Kongresi Bildirileri-sorular,cevaplar*. Kültür ve Turizm Bakanlığı yayınları, Ankara.
- İlerici, K. 1970. *Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. Milli Eğitim Basımevi, İstanbul.
- Levent, N. 1996. *Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni* (2. Basım). İzmir: Levent Müzikevi.
- Sağer, T. ve Sevgi, A. 2011. *Klasik Armoni Çözümlerinde Kullanılan Bas Şifreleme Yöntemleri ve Derece İsimlendirmeleri*. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi. Cilt. 1, sayı. 1, 23-36.
- Sun, M. 1998. *Türk Müziği Makam Dizileri*. Evrensel Müzikevi, Ankara.
- Tutu, M. ve Tutu, S. 1999. *Dörtlü Armoni ve Türk Müziği'ne Uygulanışı*. Ege Üniversitesi Basımevi, İzmir.
- Türkmen, U. 2007. *Türk Müziğinde Çokseslilik Tartışmaları*. Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi. Cilt:9, sayı:1, 177-194
- Uçan, A. 1997. *Müzik Eğitimi. Temel kavramlar-ilkeler-yaklaşımlar* (2. Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.
- Yalçın, G. 2004. *Halk Müziğine Dayalı Gitar Öğretimi*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya.
- Yıldırım A. ve Şimşek H. 2008. *Sosyal Bilimlerde Nitel Araştırma Teknikleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık.