

KEMAL İLERİCİ, SANAT YAŞAMI, DÖRTLÜ ARMONİ SİSTEMİ VE “EFE KAPRİSİ’NİN” MÜZİKAL AÇIDAN İNCELENMESİ

Pınar TURAN¹

ÖZET

Bu çalışmada; Geleneksel Türk Müziği bestecisi olan Kemal İlerici'nin sanat yaşamı ile döneminde ve sonrasında birçok bestecinin yeni eserler üretmesinde ilham kaynağı olan kendisine ait “Dörtlü Armoni Sistemi” tanıtılmış, bu sistemle 1967’de yazmış olduğu “Efe Kaprisi” adlı viyolonsel eseri, müzikal yapı bakımından incelenmiştir.

Geleneksel Türk Müziği'nin ezgi temelli yapısı armonize edilirken temelde dörtlü aralıklardan oluşmuş akorların kullanılabilmesine ilişkin öneri ilk kez Kemal İlerici tarafından yapılmıştır. Besteci açısından bu “dörtlü armoninin” ortaya çıkma ihtiyacı; Geleneksel Türk Müziğinin ses/perde sistemi özelliğinden kaynaklanan ve tonal armoni uygulamalarıyla çakışan yapısıdır. Bu noktada Kemal İlerici'nin Geleneksel Türk Müziğinin çok seslendirilmesine ilişkin getirdiği önerinin Modern Türk Müziğinin gelişimi açısından kuramsal bir yol sunmuş olması itibarıyla önem taşıdığı düşünülmektedir. 1967’de yazılmış olan viyolonsel eseri Efe Kapriside bu yöntemle (Quartet Harmony Sistemi) bestelenmiştir.

Besteci ilk olarak 1944’te ortaya çıkardığı bu dörtlü armoni sistemini, Türk Müziğini çoksesli bir hale getirmek ve bunu Modal Türk Müziği sistemi içine yerleştirebilmek için yıllarca çalışmıştır.

Anahtar Sözcükler: Kemal İlerici, viyolonsel, makamsal müzik, dörtlü armoni sistemi, Efe Kaprisi

KEMAL İLERİCİ, ART LIFE QUADRAL HARMONY SYSTEM AND THE MUSICAL EXAMINATION OF “EFE CAPRIS”

ABSTRACT

In this study; Kemal İlerici, a composer of traditional Turkish music, will be introduced with his own Quadral Harmony System which inspired many composers to produce new pieces during and after their artistic life. The cello work “Efe Kaprisi” which he wrote in 1967 with this system will be examined in terms of musical structure.

For the first time, Kemal İlerici made the suggestion that the chords composed of four inter vals can be used while harmonizing the melody-based structure of Traditional Turkish Music.

From the composer's point of view, the need for the emergence of this quarter harmony; It is the structure of the traditional Turkish music that originates from the sound / pitch system feature and coincides with the tonal harmony applications. At this point, Kemal Progressici's suggestion for the polyphony of Traditional Turkish Music is thought to be important as it provides a the oretical way for the development of Modern Turkish Music.

His cello Efe Kaprisi, written in 1967, was composed by this method (Quartet Harmony System). The composer first worked on this harmony system, which he had discovered in 1944, to make Turkish Music polyphonic and to put it into the Modal Turkish Music system for years.

KeyWords: Kemal İlerici, cello, modal music, quadral harmony system

¹ Ankara Müzik ve Güzel Sanatlar Üniversitesi İcra Sanatları Bölümü, pinar.turan@hacettepe.edu.tr

1. GİRİŞ

Bu çalışmada besteci Kemal İlerici'nin hayatı, kendi sistem önerisi olan “dörtlü armoni” ve bu sistem üzerine yazmış olduğu viyolonsel eseri “Efe Kaprisi” tanıtılacaktır. Çalışmanın genel hatları; bestecinin “Dörtlü Armoni Sistemi”, bunun ortaya çıkışı ve “Efe Kaprisi” adlı viyolonsel eseri üzerinedir.

Kemal İlerici'nin Hayatı (1910 – 1986)

Kemal İlerici; (d. 15 Ekim 1910, Bolu – ö. 16 Eylül 1986, Ankara)²

Geleneksel Türk müziğinin kuramsal ilkelerini yeni bir yaklaşımla belirlemeye çalışmış, bunlara dayanarak bir Türk müziği armonisi geliştirmiş ve besteleriyle bu anlayışın örneklerini vermiş bir bestecidir. Kastamonu Muallim Mektebi'ni bitirerek (1926) öğretmenliğe başladı. 1932'de İstanbul'a atandı. Bir yandan öğretmenlik yaparken, bir yandan da Belediye Konservatuvarına (bugün İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuarı) devam etti. Burada Hasan Ferit Alnar'dan, daha sonra da Ahmet Adnan Saygun'dan armoni dersleri aldı. 1945'te Ankara Devlet Konservatuarının kompozisyon bölümünü bitirdi. Kısa bir süre Tatbikat Sahnesi'nde ders verdikten sonra 1949'da Atatürk Lisesi müzik öğretmenliğine atandı. 1953-54 yıllarında Fransa'da, Batı'nın önde gelen müzikçilerine, geliştirdiği dörtlü armoni sistemini tanıttı. Türkiye'ye döndükten sonra, emekliye ayrıldığı 1969'a değin Atatürk Lisesi'ndeki görevini sürdürdü. Kemal İlerici'nin başlıca eserleri arasında; Yaylı Sazlar Dörtlüsü (1943), Köyümde (1945), Maya (1949), Yurt Renkleri (1950), Efe Kaprisi (1967) ve Mehmet'le Söyleşiler (1969) gelmektedir. Klasik Türk müziği üslubunda birkaç saz eseri de bestelemiştir.

Problem:

Bu çalışmanın ortaya çıkma gereksinimi şudur: Günümüzde, konservatuvarlarda ve performans ya da eğitim üzerine akademik eğitim veren diğer müzik okullarında çalgı eğitimi önemli bir yere sahiptir. Özellikle lisansüstü öğrencilerinden belli bir müzikal ve teknik seviyeye ulaştığı düşünülerek repertuvarlarında çoksesli Türk eserleri olması da beklenmektedir. Ancak öğrencilerin öğrenim süreçleri boyunca bu türde yazılmış eserler yeterli miktarda olmadığından dolayı, eser seçme-belirleme ve seslendirme açısından zorluklarla karşılaştıkları görülmektedir.

²²<http://www.nkfu.com/kemal-ilerici-kimdir/>

Başka bir bakış açısından bakıldığından; bestecilerin yazdıkları eserlerin yaşamasının ve sonraki kuşaklara aktarılmasının iki yolu, seslendirilmesi ve üzerinde yapılan teorik-müzikolojik çalışmalarla tanıtılmasıdır bu yolla unutulmaması ya da tekrar hatırlanması açısından, katkı sağlayacağı düşünülmektedir.

YÖNTEM:

Bu makalede yer alan veriler ve bilgiler; çeşitli kitap ve makale kaynakları tarama yolu kullanılarak ve internet aracılığıyla erişime açık olan kaynaklar araştırılarak-derlenerek elde edilmiş ve betimsel bir çalışma oluşturulmuştur.

Çalışmada 1970-2016 yılları arasında yazılmış basılı kaynaklar (kitap, dergi, tez, makale) ve internet kaynaklarından yararlanılmıştır. Bu kaynaklar; dergi, (sıra/no) makale (yıl, dergi) kitap (basım tarihi, basımevi, şehir) ve internet kaynakları erişim tarihi ile beraber detaylı olarak kaynakçada açıkça belirtilmiştir.

Araştırmanın önemi:

Bu çalışma; Kemal İlerici'yi ve dörtlü armoni sistemi üzerine yazmış olduğu müziğin karakteristik özelliklerini tanıma ve anlama, makamsal çerçevede şekillenmiş bir Türk viyolonsel eserini bilmek ve anlama açısından önem teşkil etmektedir.

Araştırmanın amacı:

Bu çalışmanın amacı; Kemal İlerici'yi, “Dörtlü Armoni Sistemi”ni, Türk müzik tarihindeki yerini ve önemini, o dönem bestecileri üzerinde yarattığı etkileri anlamak, sistemi tanıtmak, sistemin Türk Makam Müziği ses-perde sistemi üzerine nasıl konuşlandırıldığını, bestecinin “Efe Kaprisi” eseri yoluyla anlatmak ve bu bağlamda bilgiler vererek yorumculara ve bu konuyla ilgilenen müzisyenlere, ışık tutacak öneriler ve kolaylıklar sağlamaktır. Bu çalışma ile Kemal İlerici'nin “Efe Kaprisi” adlı viyolonsel eseri incelenerek, eserin analizi ve çok seslendirme yöntemi ile ilgili bilgi verilerek bu yöndeki eksikliğin giderilmesine yönelik katkı sağlanması amaçlanmıştır.

1. Kemal İlerici'nin Sanat Yaşamı ve Müzik Anlayışı

Tanır (2001) bestecinin sanat yaşamı ile ilgili olarak;

1954 yılında devlet tarafından bir yıllığına Paris'e gönderilen ve burada önde gelen müzisyenlerle tanışma fırsatı bulan besteci, 1945-49 döneminde Ankara Devlet Konservatuvarı'na yardımcı armoni ve form bilgisi eğitmeni olarak gelmiştir. Bu sıralarda

“Maya” adlı obua ve piyano için olan eserini ve karma koro için beş parçayı bestelemiştir. Besteci, 1970 yılında “Türk Müziği ve Armonisi” isimli kitabını çıkarmıştır. İlerici, 1953-54 yıllarında gittiği Fransa’da Olivier Messiaen, Darius Milhaud ve Jacques Chailley gibi önemli besteci ve müzikologlarla görüşerek geleneksel Türk Müziği yapısından türettiği armoni sistemini tanıtıp görüşlerini almıştır (Tanır, 2001).

Tutu ve Tutu’ya göre (1999), makamsal müziğin ayrı bir armoni sanatına sahip olması gerektiği Kemal İlerici’nin “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” adlı kitabında çok detaylı olarak anlatılmaktadır (Aktaran: Yalçın, 2012;220). 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, Kemal İlerici ortaya koymuştur (Gedikli, 1988; 260). Batı müziğinde kullanılan dizilerin ve klasik (tonal) armoninin kullanılmadığı, Türk müziği-Batı müziği sentezi olmayan, ezgisini ve ritmik yapısını Türk müziğinden alan özgün eserlerin, Kemal İlerici’nin sistemleştirdiği dörtlü armoni anlayışı içinde bestelendiği söylenebilir. İlerici, Hüseyin Saadettin Arel gibi, geleneksel Türk perdeleri ve makamlarını kullanarak çoksesli bir Türk müziğinin oluşturulmasından yanaydı. Fakat bunun, klasik Batı armonisi yerine, Türk makamlarına uygun yeni bir armoniyle yapılması gerektiğini savundu. Besteci, bu konuya “Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi” (1970,1981) adlı kitabında çok detaylı olarak yer vermiştir.

Tanır, bestecinin bu yeni sistemi ilgili olarak şu bilgileri vermektedir:

Bestecinin, 1944 yılında ortaya çıkardığı bu teknik; “Dörtlü armoni” adında, oktavda 53 koma olarak mikrotonal (ara-perdelere dayalı) bir çokseslilik tekniğidir, daha sonraki bestecilere de ilham kaynağı olmuştur. Neredeyse tüm eserlerini üzerinde uzun yıllar boyu araştırmalarda bulunduğu Makamsal Türk Müziği sistemi ve bu sisteme dayalı bir çokseslilik düzeninden oluşan bu sistem ile yazmıştır.

2.2. Kemal İlerici’nin Eserleri³

Bestecinin eserlerine bakacak olursak Kemal İlerici’nin çoksesli eserleri arasında yayınlanmış bir eseri maalesef yoktur. Yalnızca geleneksel kalıplara uygun olan dört eserinin basımı

³Tanır,G.A.(2001). *Kemal İlerici hayatı, eserleri ve müzikolojiye katkıları*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı, Yüksek Lisans tezi, Ankara.

yapılmıştır. Bestecinin eserlerinin notaları HAGEM (Halk Kültürlerini Araştırma ve Geliştirme Genel Müdürlüğü) arşivinde bulunmaktadır.⁴

Piyano Parçası:(1941). Kendi bulduğu sistemle yazılmış olmayıp ilk eserlerindedir. (kendi eser listesinde yer almamaktadır).

Yaylı Sazlar Kuarteti:(1943). Mi üzerinde Hüseyini makamda yazılmıştır. İlk kez 3 Şubat 1952 Pazar günü Ankara'daki Milli Kütüphane' de "Erdoğan Çaplı" kuartetince çalınmıştır. Partisyonu Milli Kütüphane' de bulunmaktadır.

Köyümde:(1945). (Büyük orkestra için küçük süit) Bölüm başlıkları: Pastoral, Zeybek, Fantazi. Kendi geliştirdiği sistemle yazdığı ilk yapıtıdır. İlerici bu eserden itibaren sadece geliştirdiği Türk müziği armonik sistemi ile beste yapmıştır. İlk kez 1945 yılında Ankara Radyosu'nda Ferit Alnar yönetiminde çalınmıştır.

Maya:(1948). (Obua ve piyano için parça) Ali Kemal Kaya'nın isteği üzerine yazılmış ve onun tarafından 1951 yılında Ankara Radyosu 'nda çalınmıştır.

Beş Koro Parçası:(1948-49).Başlıklar: 1. Gel, 2. Efem, 3. Sahilde Sonbahar, 4. Sabah Rüzgarı. 5. Annem. Sözler İlerici'nin dostu şair İbrahim Tarık Çakmak'ındır. TRT tarafından satın alınmış, ancak hiç icra edilmemiştir. El yazması olarak HAGEM arşivinde bulunmaktadır.

Yurt Renkleri: (1950).(Büyük orkestra için pastoral fantezi) İlk çalınışı 1951 yılında Ankara'daki Büyük Tiyatro'da gerçekleşmiştir. Partisyonu ve partileri Milli Kütüphane'de bulunmaktadır.

Hüseyini Saz Semaisi ve İki Türkü:(1951). (Yaylı sazlar kuarteti için) Kopuz Dörtlüsünce çalınmıştır.

Obua ve Orkestra için Konçerto:(1970) Partisyonu ve partileri Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası kitaplığında bulunmaktadır.

Duygu Demeti: (1971).(Orkestra için Süit) Bölümler: 1. Yakan, 2. Haydi Efem, 3. Gönül Gönüle. 4. Anadolun. Partisyonu CSO kitaplığında, Piyano transkripsiyonu HAGEM'de bulunmaktadır.

⁴(Tanır, G. A., 2001) *Kemal İlerici hayatı, eserleri ve müzikolojiye katkıları*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı, Yüksek Lisans tezi, Ankara.)

Edip Özışıkla Söyleşiler: (1972).(Obua ve piyano için yedi parçalık albüm)Bölümler: 1. Uzun Hava "Başlatmalık". 2.Gel Düşünlerde Uçalım, 3. Çenginin Düşünden, 4. Silifke Perileri. 5. Saz Semaisi, 6. Haydi Efem, 7. Karadeniz Kıyılarında Coşku "Bitirmelik".

Erzinlerle Söyleşiler: (1972).(İki viyolonsel için altı parçalık küçük süit) Reşit Erzin ve eşi için yazılmıştır.

Solo Viyolonsel İçin Uşşak Peşrevi: (1972).1940'ta yazılan bu eserin notası HAGEM arşivinde bulunmaktadır (bu eser ilerinin kendi hazırladığı eser listesinde yer almamaktadır).

Oy Dağlar:(1973). (Korno ve piyano için piyano parçası) Partisyon ve solist partisi Erol Gömürgen'dedir.

Dilek Kızıma'dan Dört Orkestra Parçası: (1974). Dilek Kızıma piyano parçaları albümünden 7. 8. 5. 9. numaralı parçaların orkestraya uygulanması ile yapılmıştır. Partisyonu CSO kitaplığında bulunmaktadır.

Obua ve İngiliz Kornosu İçin İkileme (duo): (1974). Ahmet Öğüt için yazılmıştır.

İlerici'nin kendi yazdığı eser listesinde bulunmayan (listenin yazıldığı tarihten sonra bestelenen) eserler ise şunlardır:

Chris'in Yaş Günü: (1977).(Piyano için) Kızı Ülkü'nün mektup arkadaşı Chris'in doğum günü için bestelemiştir. Bölümler: 1. Küçük Kuş. 2. Küçük Kuş'un Yakarısı,3. Topa! Kuş

Hüseyini Saz Semaisi: (1979).(Ney ve Kemeçe için) Ethem Ruhi Üngör'ün isteği üzerine yazılmıştır.

İki Dost: (1980). (İki keman için parça) İlerici'nin kız kardeşi Nezaket Gültekin için yazılmıştır.

2. Kemal İlerici'nin Dörtlü Armoni Sistemi

2.1.Genel Hatlarıyla Dörtlü Armoni Sistemi İhtiyacı ve Ortaya Çıkışı:

Türk müziğinin geliştirilmesinde bestecilik yönünden, günümüze değin çeşitli yaklaşımlar izlendiğini söyleyebiliriz. Bunlar, Türk müziğini Batı müziği yöntemiyle armonize etme, 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).

Teknik olarak incelendiğinde Türk müziğinin teksesli 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).

Batıda çok seslendirme çalışmalarının on bir asırlık bir tarihe dayanmasına karşılık Türkiye’de çok seslendirme çalışmalarının ise bu kadar eskiye dayanmadığı bilinmektedir.

Çokseslilik gelişim süreci, Avrupa’da orta çağdan günümüze uzanır.11.yüzyıldan başlayarak gelişen çokseslilik, yöntem bakımından iki genel yönelim izlemiştir: Birincisi Polyphoni (polifoni) olarak nitelenen kontrpuan tekniğine dayalı yatay çokseslilik; ikincisi, Homophonie (homofoni) denen armoni bilimi ve sanatına dayalı dikey çokseslilik. Çağdaş müzikte ilke olarak bu iki çokseslilik yöntemine bağlı kalınmamış yeni çokseslilik stil ve teknikleri geliştirilmiştir” (Say, 2002:135).

Bugün “geleneksel armoni” (Üçlüsel Armoni ya da üçlü sistem armoni gibi nitelemeler de yapılmaktadır) olarak nitelenen ve özellikle klasik çağ (1750-1820) ile romantik çağda (1810-1900) egemen olan çok seslendirme yönteminin ilk örnekleri barok çağın başlangıcı sayılan 1600 yıllarına rastlamaktadır. Rönesans (1450-1600) ve barok (1600-1750) çağın en önemli çok seslendirme yöntemi olan “kontrapunt”taki “yatay çokseslilik” örgüsüne karşıt olarak aynı anda tınlayan seslerin “dikey” ilişkisine dayanan armonik çok seslendirme, bütün barok çağ boyunca kontrapuntla yan yana (kimi zaman iç içe) kullanılmış olmasına karşın, kullanılan yöntemin teknik yanı ile ilgili yazılı açıklamalar ilk kez 1722 yılında Rameau tarafından yapılmış, konunun teknik yanını ifade eden “armoni bilgisi” terimi de ilk kez G.A.Sorge’nin “Armonik Özet ya da Armoni Bilgisi” (Conpendiumharmonicumoder... Lehevon de Harmonie, 1760) başlıklı kitabında kullanılmıştır (bkz.,Cangal, 1999).

Türk müziğini ilk kez çoksesli yazan kişinin Sultan V. Murad olduğu, şaşırtıcı bulunabilir. Sultan V. Murad Osmanlı padişahları arasında en çok batı tarzı eser vermiş olanıdır. (Sağlam, 2001:24). Armonilenen ilk halis Türk parçası, Weber’in “Oberon” operasındaki bir Rumeli oyun havasıdır (bkz.,Gazimihal, 1928). Bu görüşler tartışılabilir. Gerçek anlamda ise halk müziği, sanat müziği ve askeri müzik alanlarında geleneksel müzik yaşantısını yüzyıllar boyunca sürdüren Türk milletinin, çoksesli müzik kültürü; 1826 yılında II. Mahmut’un batıya açılma politikaları doğrultusunda oluşmaya başlamıştır.

Tarihi süreç 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).

Bu sistemin hayata geçirilişi ile ilgili diğer bir görüş ise şudur; Türk müziğine ait bir armoni kuramı geliştirme çabaları 1944 yılında başlamıştır. O zamana kadar Çoksesli Türk müziği, üçlü armoni ve üçlü armoninin soyutlanması olarak ortaya çıkan dörtlü armoniye dayanmaktadır. Sağlam (2001).

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 birçok bakımdan öğretim ve konu sırasına göre benzerlik taşıdığını söyleyebiliriz (Yalçın, 2012).

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. (Yalçın,2012).

İlerici, armonisini geliştirirken klasik armoni ile benzerliklerini, konuların işleniş sırasını dikkate aldığı, “...ben Batı armonisini bilenler kolayca anlaşılar diye...” sözünden de anlaşılmaktadır. İlerici’nin çalışmasından sonra bu sistemin gelişim gösterdiği, ayrıntıların sadeleştirilerek daha anlaşılır hale getirildiği görülmektedir. Dörtlü armoni sisteminin anlaşılması, öğrenilmesi ve öğretilmesinde Batı armonisi bilgilerinin kazanılmış olmasının ön şart olduğu da söylenebilir.(Sağlam, 2001, s. 48).

Türkmen (2007:193) ise, Türk müziği ezgi ve dizilerinin çok seslendirilmesine yönelik yapılan çalışmaları üç kümede toplamaktadır; “üçlü armoni sistemi”, “dörtlü (ilerici) armoni sistemi” ve “bestecinin belirli kurallara sıkı sıkıya bağlı kalmaksızın bilgi ve birikimleri

doğrultusunda her türlü yöntemden yararlanarak yapmış olduğu çalışmalar” şeklinde bahsetmiştir.

Ahmet Ozan Baysal makalesinde (Baysal, O. 2011.)⁵bestecinin sisteminin ortaya çıkışı ile ilgili olarak; “Türk halk çalgılarının icra edilme şekli de kaynaklanan bu dörtlü aralıklara dayalı çokseslilik anlayışı, bu sistemde kendini bir miktar duyurabilmiştir.” Şeklinde bir ifade kullanmıştır.

Çalgıların icrasında duyulan ikili, dörtlü ve beşli aralıklar bu armoni sisteminin temel yapısını oluşturmuştur. Bilindiği gibi, batı müziğinde “ana dizi” olarak “do majör” dizisi kabul edilmiş ve dizinin durucu sesleri bir araya getirilerek durucu akor, yürüyücü sesleri bir araya getirilerek yürüyücü akor elde edilmiş, akorlar üçlülerin üst üste gelmesi ile elde edilmiş olduğundan “üçlü armoni sistemi” olarak anılmaktadır. Dörtlü armoni sisteminin oluşumunda ise, batı müziğinden farklı olarak, ana dizi olarak ise Türk Halk Müziği eserlerinin neredeyse yüzde seksenini oluşturan “Hüseyni makam dizisi” kabul edilmiştir ve bunun yardımı ile makam dizilerinin üretilmesini, ezgisel, uygulusal sorunların çözülebilmesini sağlamıştır (İlerici, 1970:1).

Bu ana dizi mantığıyla makam dizilerinin üretilmesini, ezgisel, uygulusal sorunların çözülebilmesini sağlamıştır. Dizilerin yazımı yine 12 eşit aralık yöntemiyle gerçekleştirilmiştir.⁶

Dörtlü armoni sisteminde, Hüseyni makam dizisinin durucu sesleri 1.,4.,5. ve 8. derece sesleri, yürüyücü sesleri ise 2., 3., 6. ve 7. derece sesleri üst üste getirilerek durucu ve yürüyücü akorları elde edilmiştir (İlerici, 1970;25-26; Bozkurt, 1990;74-76).

Kemal İlerici armonik sisteminde derece isimlerini belirtmiş ve karşılaştırma kolaylığı olması için Batı müziği teorisindeki isimleri de yabancı dildeki isimleriyle vermiştir.⁷ (İlerici,1981, s. 95).Aşağıda belirtilmiştir.

⁵CircularRepresentationsand a Cyclical Analysis Model forMaqam Music» . Porte Akademik Müzik ve Dans Araştırmaları Dergisi. Sayı: 2. ‘Müzikte Temsil II’. ITU TMDK

⁶Çağdaş Türk Müziği Armonisindeki Yaklaşımlar ve Türk Halk Müziği Kökenli Yeni Bir Armoni Ekolü Yaratma Konusundaki Düşünceler - 07.06.2010 Yayımlanan Sayı:1023Çağdaş Türk Müziği Armonisinde Yaklaşımlar Ve Türk Halk Müziği Kökenli Yeni Bir Armoni Ekolü Yaratma Konusundaki Düşünceler - 07.06.2010

⁷Batı müziği sistemindeki derece isimlerinin Türkçe karşılıkları Kemal İlerici’nin “İş Halinde Üçlü Sistem” kitabından alınmıştır. Muhtelif müzik teorisi kaynaklarında da farklı Türkçeleştirmeler görülebilir.

"Kemal İlerici ve Batı Müziği Sistemlerine Göre Dizi Derecelerinin Adları"

Dizi Derecesi Kemal İlerici Sistemi Batı Müziği Sistemi

I. Derece Durak Tonique

II. Derece Alt Güçlü Yardımcısı Sus Tonique

III Derece Güçlü Mediant

IV Derece Alt Durak Yardımcısı Sous Dominante

V Derece Üst Durak Yardımcısı Dominante

VI Derece Alt Güçlü Sus Dominante

VII Derece Güçlü Yardımcısı Sensible

Kemal İlerici, diğer tüm makamların Hüseyini makamından türetilbileceğini belirtmiştir.

İlerici, Hüseyini makamının her derecesinde kurulabilecek makamları şu şekilde sıralamıştır:

a) I., IV., V. derecelerde: Hüseyini, Karcıgar, Kürdi, Arazbar, Saba, Yegah, Buselik, Hicaz, Uzzal, Hicaz Hümayun, Zirgüleli Hicaz.

b) III. ve VII. derecelerde: Rast, Suzinak, Pençgah, Nikriz, Neveser, Çargah

c) I. ve VI. derecelerde: Segah, Dilkeşhaveran, Ferahnak, Hüzzam, Nişabur⁸

Kurulan akorlar dörtlülerin üst üste gelmesi ile elde edildiğinden dörtlü armoni sistemi olarak anılmaktadır.

Aşağıda batı müziği do majör dizisi ve Türk müziği ve la hüseyini dizisi karşılaştırılmalı olarak gösterilmiştir.⁹

	1.Derece	2.derece	3.derece	4.derece	5.derece	6.derece	7.derece	8.derece
Do Majör	Karar sesi tam durucu	yürüyücü	durucu	yürüyücü	Hem durucu hem yürüyücü	yürüyücü	yürüyücü	durucu
La hüseyini	Karar sesi tam durucu	yürüyücü	yürüyücü	durucu	durucu	yürüyücü	yürüyücü	durucu

⁸ Levent, N. (1995). Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni, İzmir: Piyasa Matbaası (s.9).

⁹Yalçın, G. (2017).Türk Halk Ezgilerinin Gitara Düzenlenmesinde Bir Yöntem: Dörtlü Armoni Sistemi Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: I, Sayı: 2, Yıl: Temmuz-Aralık

Ülkemizde Necdet Levent, Muammer Sun ve Ertuğrul Bayraktarkatal gibi ikinci ve üçüncü kuşak çoksesli müzik bestecileri İlerici yönteminden yola çıkmış, kendilerine özgü yöntemleri geliştirirken, İlerici'nin yöntemini bir boyut olarak ele almışlardır.¹⁰

Bu sistemle ilgili olarak belirtilen bir diğer görüş şu şekildedir; İlerici'nin Türk musikisinin geleneksel öğelerinden geliştirdiği bu dörtlüsel sistem, batı sanat müziğine üç yüz yıl egemen olan “Üçlüsel Sistem”e bir seçenek oluşturmuştur. Geleneksel halk ve sanat musikimizin çok seslendirilmesinde kullanıldığı gibi Türk zevkine uygun özgün çoksesli müzik yaratmaya da elverişli olduğu eldeki örneklerden anlaşılmaktadır. Ayrıca bir sistem için önemli olan “kendi içinde tutarlılık” ve “öğretilebilirlik” özelliklerine de sahiptir. Bu nedenle günümüzde, aralarında bu satırların yazarının da bulunduğu birçok Türk bestecisi tarafından kullanılmakta ve bu yolla başarılı eserler üretilmektedir”(Gedikli, 1988: 260-261).

Necdet Levent “*Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni*” adlı eserinde de dörtlüsel armoni ve Türk müziği ile ilgili kendi düşüncelerini şöyle sıralamıştır: Bu sistemle ilgili olarak Necdet Levent; Dörtlü Armoni Sistemi, Türk Müziği makamsal dizilerinden yararlanılarak meydana getirilecek yapıtların armoni sistemidir. Böylece, dörtlü armoni İlerici sayesinde yerini bulmuştur. Bu bir temeldir. Tıpkı klasik batı armonisinde olduğu gibi, yıllar boyunca yapılacak uygulamalar farklı renkler ortaya çıkaracaktır.(Levent, 2009:6-7.)Konumuz olan dörtlü armoni sistemi, batıda da irdelenmiştir. Werner Karthaus, “DasSystem der Musik” isimli kitabının 3. bölümünü “quartenharmonik”e (dörtlü armoni) ayırmıştır: Burada dörtlü aralıklı uyguların sıralanması, bağlantıları, yürüyüşleri, tam ses dizisindeki kullanımı ve buna benzer konular işlemiştir. Uygu seslerindeki aralıkları, dolayısıyla majör ve minör modların tamamen dışında, ayrı bir kimliği olan dörtlü armoniye çağdaş müzik alanında ilgi duyulmamıştır.” (Levent, 2009: 5-7.)

4. Efe Kaprisi ve Müzikal Yapısı

4.1. Efe Kaprisi

Eser, viyolonsel ve orkestra için “capricco”dur. 1967 yılında yazılan eser ilk kez Hikmet Şimşek yönetimindeki Cumhurbaşkanlığı Senfoni Orkestrası tarafından Nusret Kayar'ın solistliğinde seslendirilmiştir. (Tanır,G. A.2001)Besteci eseri viyolonsel sanatçısı Nusret Kayar'ın isteği üzerine yazmıştır. Partiyonun başında bestecinin “*Çalışmak için benden bir eser isteyerek bu yapıtın varlık bulmasını sağlayan değerli çellistimiz Nusret Kayar'a burada da teşekkür ederim.*” şeklinde altında imzası olan bir hitabı vardır.

¹⁰<http://www.yardimcikaynaklar.com/kemal-ilerici-hayati-ve-baslica-yapitlari> Erişim Tarihi:5 kasım 2017

4.2. Efe Kaprisi'nin Müzikal Yapısı

Besteci, *Hüseyini* makamının ana makam olduğunu ileri sürdüğü için eserlerin çoğunu çoğunu bu makam üzerine yazmıştır. Bu eserinde de çoğunlukla bu dizi kullanmıştır. Orkestral zenginlik göz önüne alınarak *hüseyini* dizisi dışında küçük kürdi ve karcıgar dizileri de kullanılmıştır. Eserde çok sayıda değiştirgeç (bemol-diyez) olması çok sayıda makam olması anlamına gelmemektedir. Besteci bu geçişleri yürüyüş ve işleme sesleri olarak kullanmıştır. Eserin başlangıcında, şefin nasıl vurması gerektiği detaylı bir biçimde şematik olarak gösterilmiştir. Bestecinin notu şu şekildedir: “Türk Müziği’nde son vuruşlar güçlüdür ve bu (-) işaretle gösterilmiştir.” Ayrıca eserin *marcato*¹¹ çalınmasını talep etmiştir. Eser dokuz farklı bölüm başlığından oluşmakta ve bu bölümler birbirlerine *attaca* (ara vermeksizin) geçişlerle bağlanmaktadır. Bestecinin kendi tabiriyle “dördüz bütün” olarak nitelendirdiği yapı, dört hane ile bir teslimden oluşan *peşrev* veya *saz semaisi* gibi ‘A B C B D B E B’ şeklinde dizilmektedir. Bu yapı, her bölümden sonra *presto*¹²nun gelmesiyle de rahatça anlaşılmaktadır.

4.2.1.Moderato Maestoso

Eser, ilk bölümde tahta nefesiler ve vurmali çalgılarla görkemli bir biçimde başlar. Ardından solo çello ikinci vuruşta girer ve sonrasında bölüm, *hüseyini makamı* üzerine şekillenir. A2 temasının yer aldığı 6 numaraya kadar böyle devam eder. 6 numarada yaylılar girer. Bu kısımda yaylılarda rejister oldukça yoğundur. Sonrasında orkestra *hüseyini makamını* sürdürür. Vuruş şekli 3+2+2+3 /4’lük (10/4) şeklindedir. Bu bölüm *crescendo* ile bir sonraki bölüme bağlanır. Dört bölümün her birinden sonra giderek değişmiş olarak gelen *presto* başlıklı B teması, bestecinin kendi oluşturduğu 4+3+3+2/16’lık (12/16) vuruş şekliyle karşımıza çıkar.



4.2.2.Presto ma non Troppo

İkinci bölümde B1 temasını görmekteyiz. Bu bölümde dörtlük nota=108-112 metronom istenmiştir. Buradaki vuruş şekli; 4+3+3+2/16 şeklindedir. Girişi solo çello ve timpaniden duyarız. Timpani bölüm sonuna kadar ısrarcı bir biçimde temayı devam ettirir. Solo

¹¹Belirterek

¹²Çok çabuk

enstrüman da çoğu yerde vurmalarıyla aynı ritmi tekrarlar. Bölümün genelinde hareketli bir hava hâkimdir. B2 temasını birinci kemanlardan duyarız ve bölüm boyunca da temayı sürdürürler. Solo enstrüman oldukça aktiftir. Ritim ve melodi, pek değişime uğramaz çoğunlukla aynı şekilde devam eder. Bu bölümde ilk kez sunulan yürük ve yöresel tema, ileride sık sık karşımıza çıkacaktır. Bölüm *tutti* olarak sonlanır.



4.2.3. Largo

Bu bölümde de hüseyini dizisini görmekteyiz. Bölüm, derin, karanlık ve mistik bir hava içinde sürmektedir. Burada vuruşlar 3+3+2/2 şeklindedir. Bu bölüm C1 temasının başlangıcıdır. *F* bir giriş vardır ve bölümün geneli bu nüans içinde düşünülmüştür. Temayı solo enstrümandan duyarız. 12 ölçü kadar süren C1 temasının ardından C2 teması karşımıza çıkar. Bu bölümde de diyez ağırlıklı arızalar sıklıkla kullanılmıştır. Bölüm sonuna doğru solo enstrümanda sol anahtarına geçilmiş ve atmosfer, tiz seslerle devam ettirilmiştir. Bölümün başında duyduğumuz re ve do diyez seslerinde ısrarcı bir kalış vardır. Bölüm baslar ve tahta üflemlilerle sonlanır.



4.2.4. Presto ma non Troppo

Bu bölümde vuruşlar yine 4+3+3+2/16'lık şeklinde düşünülmüştür. Girişte ritmi ısrarcı bir biçimde sürdüren timpaniyi duyarız. Solo çello onaltılık do diyez re notalarıyla ilk ölçüde girer. Bölümde öncelikle B3 temasını duyarız. Beşinci ölçüde önce kontrabas ardından da diğer yaylılar katılarak havayı aynı biçimde sürdürürler. 12 ölçü kadar sadece yaylılar, timpani ve solo çelloyu duyarız. 12. ölçüde viyolonsel partisinde mi bemol-fa sesleriyle *karıcığar* beşlisini duyarız. Flüt, obua ve klarnetten oluşan tahta üflemliler grubu B4

temasının gelmesiyle atmosfere dâhil olur. Burada 1. ve 2. kemanlarla klarnet ve obua bir diyalog halindedir. Bölümün genelinde yaylılar ağırlıktadır. Orkestra da bu diyalog görülmektedir. Bölüm sonlanmasına 5 ölçü kala besteci, obuaya *karcığar* dizisinin sesleri olan re-mi bemol seslerini yazmıştır. Bölüm, daha önceki *presto* bölümünün bir tekrarına benzeyen ve hava olarak da senkoba benzeyen ritimleri karşımıza çıkarır.



4.2.5. Adagio

Bu bölüm de 2+2+2+3/4'lük şeklinde ölçülendirilmiştir, dörtlük nota yetmiş iki metronoma eşittir. Burada D1 teması gelir. Ağır bir zeybek havasındadır. Bölüm timpani ve solo çello ile başlar ardından yaylılar da dâhil olur. Kısa hızlı ritimler ve süslemeler kullanılmıştır. Üçlemeli ritimler sıkça kullanılmıştır. Timpani neredeyse bölümün başından itibaren çeşitli ritimlerde sadece re notasını çalmaktadır. Solo çello partisi bazen tizlerde, bazen de pesler de ard arda gelerek soru cevabı andıran bir diyalog havası yaratır. Burası D2 temasının geldiği yerdir. D2 temasının 3. ve 4. ölçülerinde *kürdi* geçişini görmekteyiz. 5. ölçüden itibaren tüm orkestra yoğun bir biçimde temayı seslendirir. Böylelikle bölümün genel havası da yoğun bir hale getirilmiştir. Bu bölümdeki orkestrasyon diğer bölümlere göre daha yoğundur. Tüm orkestrada oldukça yoğun bir biçimde arızalı sesler duyurulmaktadır. Melodik ve ritmik olarak bir sonraki bölüme giriş niteliğindedir. Bölüm *ritardando* ile bir sonraki bölüme bağlanır.



4.2.6. Presto ma non Troppo

Altıncı bölümde de B5 teması yürük bir biçimde bakır üflemeliler, timpani ve solo çello ile karşımıza çıkmaktadır. Ardından bakır üflemeliler yerini tahta üflemelilere devreder. Timpani ve solo çello devam etmektedir. B temasının bu kadar sık karşımıza çıkması, bestecinin bu

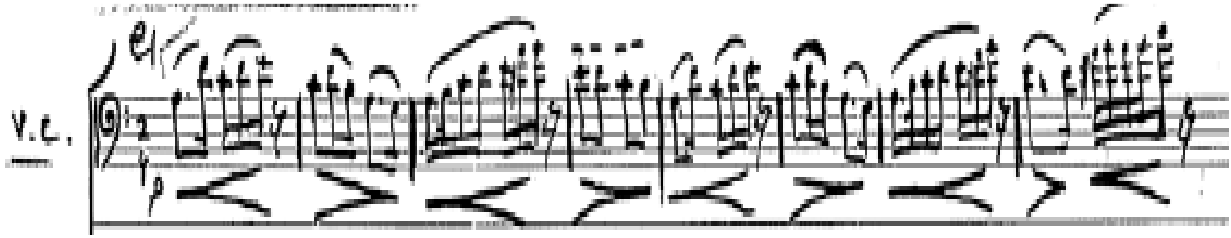
tema üzerinde oldukça ısrarcı davrandığının açık bir göstergesidir. Bu bölümde besteci tüm bakır üflemeli çalgılarda surdin kullanılmasını istemiştir. Yine burada da onaltılık ritimlerle çevik bir giriş yapan solo çello partisinin sonraki ölçülerde biraz daha sakinleştiğini görürüz. Orkestrasyon çok yoğun değildir. Timpani bölüm genelinde adeta hiç durmaz. Aynı ritmik yapı enstrümanlar arasında gezinir. B6 temasını bakır üflemeli çalgılardan duyarız. Ardından temayı yaylılara devrederler. Yaylılar 13 ölçü kadar bu şekilde devam ettikten sonra kemanların *pizzicato*¹³ larıyla ağırlaşarak bir sonraki bölüme geçilir. Eserin hızlı bölümlerinde vurmali çalgılar besteci tarafından nabız düşürmemek adına yoğun ve ısrarcı bir biçimde kullanılmıştır.



4.2.7. Moderato Giocoso

Bölüm, adı gibi neşeli bir temadan oluşmaktadır. Tutti ve enerjik bir biçimde başlar. Viyola ve çellolar bölüme pizzicato olarak başlarlar. E temasıyla başlayan bölümde E1, E2, E3, E4 temaları ardı ardına dörder beşer ölçülük kısa temalar halinde gelir. Bu kısma gelinceye kadar görmüş olduğumuz bileşik ritimler burada yerini ilk kez 2/4'lük ritme bırakır. Bu bölüm için dörtlüğe altmış dört metronom verilmiştir. E5 temasını solo viyolonsel çalarken yaylı çalgılar grubu da ona yine pizzicatolarla eşlik eder. Daha sonra üflemeli çalgılar da dâhil olur ve onların da temayı aynı şekilde duyurmasıyla bölüm adeta bir atışma şeklinde ilerler. Bölümün sonunda, solo çalgı onaltılıklarla *tranquillo* ve *maestoso* olarak kadans'a bağlanır. Bu kadans, bir sol anahtarı bir fa anahtarı şeklinde gelip bir diyalogu andırır. Arızaların yoğunlukta olduğu, süslemelerden oluşan, yer yer çift ses geçişlerinin de görüldüğü bir kadanstır. Teknik açıdan da entenasyon açısından da çeşitli çalma zorlukları içeren bir kadanstır. Yer yer taksime benzeyen kısımlar barındırır.

¹³Teli parmakla çekme tekniği



4.2.8. Andante

Bölüm, 2/4'lük oldukça kısa ve sade bir geçiş bölümüdür. B7 teması bu bölümde gelir. Bölüm, tahta üflemelilerin birer ölçülük ikilik notalarıyla başlar, besteci bu seslerin “*pp*” olmasını istemiştir. Altıncı ölçüde birinci kemanların birer ölçülük onaltılıklardan oluşan sesleri vardır bu sesler de “*p*” nuansta ve *dolce* istenmiştir. Solo çello ise bu bölümde yalnızca üç ölçü kadar çalar. 1. ve 2. Kemanlarla bölüm bir geçiş köprüsü oluşturarak son bölüme bağlanır.



4.2.9. Presto

Daha önce gelmiş olan *presto* bölümlerdeki gibi yine bu bölümde de 4+3+3+2/16'lık vuruş şekli görülmektedir. Bölüm yaylılar, timpani ve solo çello ile başlar. Ardından tüm tahta ve bakır üflemelilerin aynı ritim yapısını farklı seslerden çaldığını görürüz. Bu bölüm de tıpkı bir önceki bölüm gibi oldukça kısadır, üç ölçü kadar sürer. Bölüm, tüm orkestranın aynı ritmik yapıyı gösterişli bir şekilde seslendirmesiyle sona erer.



5. SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

5.1. Sonuç

Edinilen veriler doğrultusunda Çağdaş Türk Müziği bestecisi Kemal İlerici'nin, Geleneksel Türk Müziği yapısı içinden kendine has özgün bir armonik yapı geliştirip tasarladığı ve bu armonik yapının 4'lü aralıklardan oluşması nedeniyle "Dörtlü Armoni Sistemi" adını aldığı ve tonal armoniden farklı olduğu sonucuna varılmıştır.

Kemal İlerici'nin yazmış olduğu "Efe Kaprisi" adlı viyolonsel eseri'nin incelenmesi sonucunda;

- Eserin birinci bölümünde A1 temasının solo enstrüman tarafından duyurulduğu ve ona klarnet ve fagotların eşlik ettiği,
- A2 temasının yine bol arızalı bir olarak yaylılar tarafından duyurulduğu ve ardından timpaninin bölümün sonunda sonraki bölüme dinleyeni hazırlayan onaltılıklar sunduğu ve bununla B1 temasına yardımcı olduğu,
- B2 temasını kemanların verdiği, ardından diğer enstrümanların da bunu yinelediği,
- C2 temasının fagotlardan duyurulduğu ve kromatik olarak sürdüğü, derin, karanlık ve mistik bir hava içinde sönerek devam ettiği,
- D1 temasının "ağır zeybek" havası olarak geldiği ve "adagio"yu solo çellonun çarpmalı ve virtuoze gerektiren pasajlarıyla bir diyalog şeklinde sunduğu,
- D2 temasının orkestra ile duyurulduğu, sonrasında yeniden gelen "presto" bölümün bu kez solo çello ve timpaniye ek olarak bakır çalgılarla da duyurulduğu, ardından bölümün kanonik bir yapıya büründüğü,
- E temasının dokuz kez gelerek, neredeyse her ölçü çeşitlendiği, sonrasında solo çellonun kadansıya B7 teması olan kısa bir "andante" ye bağlandığı ve yine kısa bir "presto" ile görkemli bir biçimde eserin sonlandığı sonuçlarına ulaşılmıştır.
- Eserde sürekli yinelenen bir "presto" olması bestecinin "dördüz bütün" (dört hane ile bir teslimden oluşan peşrev veya saz semaisi gibi "A B C B D B E B" şeklinde dizilmektedir.) olarak nitelendirdiği yapının şekillendiğinin bir göstergesidir.

KAYNAKÇA

Akarsu, E. (2008). *Türk Bestecilerinin Viyolonsel Eserleri*, Anadolu Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sanatta Yeterlik, Eskişehir

Albuz, A. (2011). *Türk Müziğinde Çokseslilik Yaklaşımları*, İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, 1(1), 51-66.

Bozkurt, H. (1990). *Türk Müziğinde Armoni*. Yayımlanmamış Sanatta Yeterlilik Tezi, S. Ü. Fen Bilimleri Enstitüsü, Konya.

Cangal, N.(1999), Armoni, Ankara: Arkadaş Yayınevi,.

Gedikli, Necati. (1988). *Geleneksel Müzik Türlerinde Çokseslilik Çalışmaları*, Birinci Müzik Kongresi Bildirileri Sorular-Cevaplar.

İlerici,K.(1970).*Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi*. İstanbul, Milli Eğitim Basımevi.

İlyasoğlu, E. (1998).*Çağdaş Türk Bestecileri* –Pan Yayıncılık, İstanbul.

İnsan ve Toplum Bilimleri Araştırmaları Dergisi Cilt / Vol: 6, Sayı/Issue:2, 2017 Sayfa: 741-749

Kemal İlerici, (t.y.) Erişim Tarihi:20 Şubat 2016,<http://www.yardimcikaynaklar.com/kemal-ilerici-hayati-ve-baslica-yapitlari/>

Levent, N. (1995). *Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni*, İzmir: Piyasa Matbaası

Levent, N. (2009).*Çağdaş Türk Müziğinde Dörtlü Armoni* (4. Baskı).İzmir, Bilim ve Ofset, 5-6

Mavi Nota e-müzik Gazetesi Erişim Tarihi: 27.10.2017<http://www.mavi-nota.com/index>.

Sağlam, A. (2001). *Türkmüziğinde çokseslilik uygulamaları ve İlerici armonisi*. Bursa,

Say, A. (1985). *Müzik ansiklopedisi* (Cilt 4). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Say, A. (2002), *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları.

Tanır,G. A.(2001). *Kemal İlerici Hayatı, Eserleri Ve Müzikolojiye Katkıları*, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Etnomüzikoloji ve Folklor Anabilim Dalı, Yüksek Lisans, 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-İlkeler-Yaklaşımlar* (2.Basım). Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları

Yalçın, G. (2012). *Dörtlü Armoni Sistemi Uygulamalarını İçeren Armoni Kitaplarının Karşılaştırmalı Analizi*. İnönü Üniversitesi Sanat ve Tasarım Dergisi, cilt:2, sayı:5.

Yalçın,G. (2017). *Türk Halk Ezgilerinin Gitara Düzenlenmesinde Bir Yöntem: Dörtlü Armoni Sistemi* Sinop Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt: I, Sayı: 2, Temmuz-Aralık