

Konservatoryum Conservatorium

Başvuru | Submitted 15.03.2026
Revizyon Talebi | Revision Requested 25.05.2026
Son Revizyon | Last Revision Received 19.06.2026
Kabul | Accepted 19.06.2026
Online Yayın | Published Online 30.06.2026

Araştırma Makalesi | Research Article

 Açık Erişim | Open Access

Ruhi Su'nun Çokseslendirdiği Vokal Eserlerin Müzikal Açidan İncelenmesi

An Analytical Study of The Polyphonic Vocal Works of Ruhi Su



Boran Mert¹  

¹ İstanbul Topkapı Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü İstanbul, Türkiye

Öz

Cumhuriyet dönemi müzik tarihinde etkili bir sanatçı olarak öne çıkan Ruhi Su (1912–1985), ses ve saz yorumculuğunun yanı sıra, ikili vokal biçiminde ya da koro ile birlikte seslendirdiği eserler üzerinde geliştirdiği çokseslilik uygulamalarıyla da özgün bir konumda yer almaktadır. Klasik Batı müziği eğitimi almış olan Su, 1950'li yıllardan itibaren tamamen halk müziğine yönelerek edindiği eğitimi halk müziği içerisinde özgün bir müzikal üsluba dönüştürmüştür. Bu bağlamda Su'nun 1970'li yılların ortalarından itibaren öğrencisi Sümeyra Çakır (1946–1990) ve kurucusu olduğu Dostlar Korosu ile birlikte seslendirmiş olduğu bazı eserlerde çokseslilik uygulamaları görülmektedir. Bu çalışma, Ruhi Su'nun vokal eserlerdeki çokseslilik anlayışını müzikal açıdan incelemeyi amaçlamaktadır. Araştırma betimsel nitelikte olup, Su'nun Dostlar Korosu ve Sümeyra Çakır ile birlikte yer aldığı albümlerden elde edilen toplu vokal icralarına ilişkin ses kayıt örnekleri notaya alınarak analiz edilmiştir. Bulgular, Ruhi Su'nun vokal eserlerdeki uygulamalarında çoksesliliği dönemin dinleyici alışkanlıkları ve yorumcu kapasitesinin de etkisiyle melodiyi ön planda tutan, yalın ve söz merkezli bir ifade anlayışı çerçevesinde yorumladığını ortaya koymaktadır.

Abstract

As a prominent figure in the musical history of the Turkish Republican era, Ruhi Su (1912–1985) occupies a distinctive position not only through his vocal and instrumental performances but also through his unique approach to polyphony in the works he performed as duets and with choir. Having received a classical Western music education, Su turned entirely toward folk music from the 1950s onward, transforming his training into an original musical style within the folk tradition. In this context, polyphonic practices can be observed in certain works performed by Su together with his student Sümeyra Çakır (1946–1990) and the Dostlar Choir, which he founded, particularly from the mid-1970s onward. This study aims to analyze Ruhi Su's understanding of polyphony in his vocal works from a musical perspective. The research is descriptive in nature; collective vocal performances from albums featuring Su with the Dostlar Choir and Sümeyra Çakır were transcribed and analyzed. The findings reveal that Su's polyphonic applications in vocal works reflect a conception of polyphony that prioritizes melody and embodies a simple, text-centered expression, shaped by the listening habits and performance conditions of his time.

Anahtar Kelimeler Ruhi Su • Dostlar Korosu • Çokseslilik • Müzikal Analiz

Keywords Ruhi Su • Dostlar Choir • Polyphony • Musical Analysis



“ Atf | Citation: Mert, B. (2026). Ruhi Su'nun çokseslendirdiği vokal eserlerin müzikal açıdan incelenmesi. *Konservatoryum–Conservatorium*, 13(1), 291–312. <https://doi.org/10.26650/CONS2026-1860641>

 This work is licensed under Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.  

 2026. Mert, B.

 Sorumlu Yazar | Corresponding author: Boran Mert boranmert@topkapi.edu.tr



Extended Summary

Ruhi Su (1912–1985) is recognized as a prominent figure in the history of Turkish music, particularly for his contributions as a vocal performer, bağlama player, and cultural mediator during the Republican period. While his role in the interpretation and dissemination of Turkish folk music has been widely acknowledged, his approach to polyphony in vocal works has not been examined in sufficient analytical detail. This study focuses on Ruhi Su's understanding and application of polyphony in selected vocal works performed either as vocal duets or with a choir, aiming to identify the musical principles that shape his polyphonic practice.

The primary objective of this study is to analyze the polyphonic characteristics of Ruhi Su's vocal repertoire and to determine how his aesthetic views on polyphony are reflected in concrete musical structures. The scope of the research is limited to vocal works that demonstrably include polyphonic elements and that are documented through officially released album recordings. Within this framework, ten vocal works selected from four albums recorded between 1976 and 1978 with Sümeyra Çakır and the Dostlar Choir constitute the research material.

The study adopts a descriptive analytical methodology based on musical transcription and structural analysis. Since no notated scores of these arrangements were identified, all selected works were transcribed directly from audio recordings. Analytical parameters include vocal part distribution, text alignment between parts, musical texture, types of voice leading, intervallic relationships, and functional pitch behavior. All examined works are based on the Hüseyni mode. For consistency, the Arel–Ezgi–Uzdilek system was employed in notation, and modal pitch behavior was interpreted through the adapted concepts of stable and mobile scale degrees in order to facilitate functional analysis without imposing tonal harmony.

The analyses reveal that Ruhi Su's approach to polyphony is fundamentally conservative, functional, and melody-oriented. In none of the examined works does polyphony function as a continuous structural element. Instead, polyphonic passages appear selectively in specific sections such as refrains, repeated segments, or final cadential moments. This selective placement indicates that polyphony is treated as a supportive expressive device rather than as the primary organizing principle of the composition.

All analyzed works employ a two-part vocal structure. Polyphony is achieved by adding a secondary vocal line to an existing melody rather than by constructing independent contrapuntal voices. The main melody remains clearly perceptible throughout the works and is most often assigned to male voices, while the accompanying line is typically sung by female voices. This distribution creates a natural timbral contrast and reinforces the prominence of the melodic line. In the majority of cases, the melody is sustained without interruption, reflecting a deliberate effort to preserve the integrity of the folk tune.

Textual analysis shows that, with two exceptions, both vocal parts deliver the same text simultaneously. This strong preference for textual unity suggests an emphasis on verbal clarity and semantic coherence. From a textural perspective, homophony predominates across the repertoire. Limited polyphonic effects arise primarily through sustained pedal tones or simple voice-leading variations. Instances of contrary motion are rare and appear mainly as transitional gestures rather than as defining structural features.

Intervallic examination demonstrates a marked preference for perfect fifths and octaves, particularly in parallel motion. These interval choices prevent the formation of functional chordal structures and contribute to a linear, modal sound environment. Such characteristics recall early European polyphonic practices, including parallel and oblique organum, while also corresponding to indigenous Turkish performance traditions such as drone-based accompaniment (“dem tutma”) commonly encountered in bağlama practice. Tertian harmony and tonal cadential patterns are notably absent.

A comparative observation indicates that polyphonic applications in works performed as vocal duets with Sümeyra Çakır display greater variety than those performed with the Dostlar Choir. This difference appears to be related to ensemble size and performer proficiency, suggesting that Ruhi Su adjusted his polyphonic writing according to practical performance conditions.

In conclusion, the findings demonstrate that Ruhi Su's vocal polyphony is shaped by an aesthetic that prioritizes melodic clarity, textual intelligibility, and accessibility. His approach reflects a conscious balance between the preservation of traditional modal structures and the selective incorporation of polyphonic techniques. Rather

than adopting Western polyphony as a normative model, Ruhi Su developed a restrained and context-sensitive polyphonic language aligned with both performer capability and listener perception. This study contributes to a clearer understanding of alternative polyphonic practices within Turkish folk music and highlights Ruhi Su's role in shaping a distinctive, functional approach to vocal polyphony during the Republican period.

Ruhi Su'nun Çokseslendirdiği Vokal Eserlerin Müzikal Açıdan İncelenmesi

Giriş

Türkiye'de çoksesli müziğin yaygınlaşması ve gelişimi Cumhuriyetin ilanından sonraki kültür ve eğitim alanındaki atılımlar sayesinde gerçekleşmiştir. Atatürk ve onun ideolojisini benimseyen dönemin siyasi kadroları, ülkede her alanda Batı'nın örnek alındığı kurumlar ve inkılâplarla Cumhuriyeti güçlendirmek istemiştir. Bu düşünceyle yapılan inkılâpların en önemlilerinden biri, günümüzde dahi sıklıkla gündeme gelen "Musiki İnkılâbı"dır (Deniz, 2016, s.1). Bu doğrultuda, müzik alanındaki yeniliklerin temel hedeflerinden birisi de, halk müziği temeli üzerine inşa edilmiş çoksesli bir ulusal müzik yaratmaktır. Bu hedef hem Batı müziğinin teknik olanaklarını hem de Anadolu'nun yerel ezgisel ve ritmik zenginliğini bir araya getirerek özgün bir "Türk müziği" kimliği oluşturma düşüncesine dayanıyordu. Cumhuriyet dönemi ilk kuşak bestecilerimizden başlayacak ve sonraki kuşak bestecilerimizde de görülecek bir yaklaşım olarak, birçok bestecinin eserlerini bu düşünce doğrultusunda yarattığı görülmektedir. Bu bestecilerin ortak yanı, Türk halk müziğiyle ve "klasik" denen Türk müziğiyle ilgilenmeleri, halk melodi ve ritimlerini Batı besteciliğinin yöntemleri içinde işlemeleri ve yerli konulara yönelmeleridir (Mimaroglu, 2022, s.185). Türkiye'deki müzik sanatı, bu yolla hem modernleşmenin bir aracı hem de ulusal kimliğin bir ifadesi hâline getirilmeye çalışılmıştır.

Bu dönemde yetişen birçok besteci ve müzik insanı gibi, Ruhi Su da Cumhuriyet ideallerinin şekillendirmiş olduğu müzik anlayışını kendi estetik anlayışı doğrultusunda yeniden yorumlamıştır. Ankara Devlet Konservatuvarı'nın Şan bölümündeki eğitimini tamamladıktan sonra 1950'li yılların başlarına dek sanat hayatını bir opera sanatçısı olarak sürdüren Su, bu yıllardan sonra tamamen, önceden de ilgi duyduğu, halk müziğine yönelmiştir. Ruhi Su: *"türkülerle olan ilişkim, çocukluğuma kadar uzanmaktaysa da, bu konuda bilinçlenmem Devlet Konservatuvarı'nda başladı"* (Hüseyin, 1968, s.20-21) ifadesiyle, klasik Batı müziği alanında edinmiş olduğu disiplinin halk müziğine olan bakış açısındaki katkısını belirtmektedir.

1970'li yılların başından itibaren geleneksel ya da geleneksel üslupta bestelenmiş eserleri sesi ve bağlaması eşliğinde yorumladığı solo albüm çalışmaları içerisine giren Ruhi Su, 1975 yılına gelindiğinde ise Dostlar Korosu'nu kurmuştur. Koro içerisinde yorumcu ve şef olarak bulunan Su, müzik kariyerine bu tarihten itibaren Dostlar Korosu ve bu koronun koristlerinden olan Sümeyra Çakır (1946-1990) ile birlikte gerçekleştirdiği ortak konser ve albüm çalışmalarını da eklemiştir.

Halk müziğine olan ilgisi erken yaşlarda başlayan, ilerleyen yıllarda ise gerek kaynak kişiler ve icracılara dair incelemelerde bulunan, gerekse derleme çalışmaları ile bu alana katkı sunan Ruhi Su: *"Zamanla müzik kültürüm sistemli bir şekilde geliştikçe, çocukluğumdan kafamda kalan türkülerini bilinçli tetkik etmeye başladım. O zaman anladım ki, türkülerimizi bize devredildikleri gibi, aynen kopya etmek kâfi değil. Batı müziği tipinde türkünün tamamlayıcısı bir müziğe ihtiyaç var"* (Kemal, 1952, s.1) ifadesiyle halk müziğine olan yaklaşımını özetlemiştir. Bu bağlamda, Su'nun Sümeyra Çakır ve Dostlar Korosu ile 1976-1978 yılları arasında yayınlamış olduğu albümler içerisinde yer alan vokal eserlerdeki çoksesli yaklaşımı dikkat çekicidir: *"Müziğimize yeni boyutları ancak çokseslilik kazandırabilir"* (Dura, 1981, s. 86) ifadesi ile geleneksel müziğin çoksesli olarak yorumlanmasına verdiği önemi vurgulayan Su'nun, Dostlar Korosu ve Sümeyra Çakır ile

birlikte toplam dört albüm yayınladığı ve bu albümler içerisindeki on eserin çoksesli olarak yorumlandığı tespit edilmiştir.

Çalışmanın Amacı ve Önemi

Bu çalışma, Türk müzik tarihi içerisinde ayrıcalıklı bir konuma sahip olan Ruhi Su'nun çokseslendirilmiş vokal eserlerinin müzikal açıdan incelenmesini amaçlamaktadır. Çalışma, Su'nun vokal müzik alanındaki özgün çokseslilik anlayışını ortaya koymakta ve onun hem sanat anlayışı hem de müzik dili açısından kaynak teşkil etmektedir.

Çalışmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Bu çalışma, Ruhi Su'nun çokseslilik anlayışını belgelenmiş albüm kayıtları üzerinden incelemeyi amaçlamaktadır. Ruhi Su'nun sahne veya prova süreçlerinde uygulanmış, ancak kayda alınmamış olası çoksesli vokal eserler çalışmanın kapsamı dışındadır. Bu tercih analizin doğrulanabilir ses materyali üzerinden yürütülmesini sağlayarak yöntemsel tutarlılığı güçlendirmektedir. Bu bağlamda, incelenecek eserler Ruhi Su'nun Dostlar Korosu ve Sümeyra Çakır ile birlikte gerçekleştirdiği vokal icralar ile sınırlı olup, toplam dört albüm içerisindeki farklı vokal partileri barındırması bakımından on adet çoksesli vokal eseri kapsamaktadır. Bu bağlamda, Ruhi Su ve Sümeyra Çakır'ın *Dostlar Tiyatrosu Konseri* (Su, 1976) albümündeki “Bugün Yardan Haber Geldi”, “Bebek”, “Almanya’da Çöpçülerimiz” ve “Dam Üstünde Çul Serer” adlı eserler; Dostlar Korosu ile birlikte gerçekleştirilen *El Kapıları* (Su, 1977) albümündeki “Yemen Türküsü”¹ ve “Aladağ” eserleri; *Sabahın Sahibi Var* (Su, 1977) albümündeki “Dinleyin Arkadaşlar”, “Ellerinde Pankartlar” ve “Mahsus Mahal” eserleri ile *Semahlar* (Su, 1977) albümündeki “Tevhit” adlı eser incelenecektir.²

Çalışmanın veri kaynağı, Ruhi Su'nun yazıları ve röportajları, incelenecek olan eserlerin yayınlanmış ses kayıtları, metodolojik yayınlar, yüksek lisans ve doktora tezleri ve makaleler ile sınırlandırılmıştır.

Çalışmanın Yöntemi

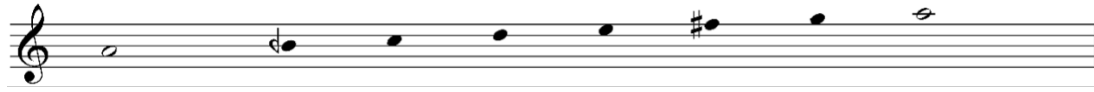
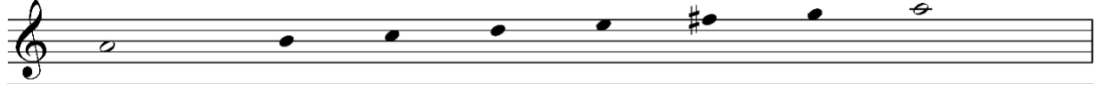
Bu çalışma betimsel nitelikte bir müzikal analizdir. İncelenen eserlerin tümünün Türk müziğine özgü Hüseyini dizisine dayandığı belirlenmiş olup, söz konusu dizinin nota üzerindeki gösteriminde Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi esas alınmıştır (Aybars, 2008, s.52).³ Bu doğrultuda, eserler akort farklılıklarından bağımsız şekilde eksen sesi la olacak biçimde notaya aktarılmış, dizideki koma perdeleri ise segâh (II. derece) ve eviç⁴ (VI. derece) olarak belirlenmiştir. Notasyondaki bu yaklaşım, incelenen tüm eserlerin Hüseyini dizisine sahip olması nedeniyle dizinin geleneksel olarak la perdesi ekseninde yazılmasıyla da uyumludur. Ayrıca, eserlerin notada aynı ton merkezi üzerinde gösterilmesi, aralarındaki müzikal karşılaştırmaların yapılmasını kolaylaştırmaktadır. Dizi içerisinde yer alan koma perdeler, notasyonda Şekil.1'deki gibi gösterilmiştir. Ancak değerlendirme, Muammer Sun'un, yedirimli (tampere) sesler ile diziler (Sun, 1998, s.2) olarak adlandırdığı anlayış çerçevesinde yapılmış, incelenen eserlerdeki ses aralıkları Şekil.2'de gösterildiği üzere belirlenmiştir.

¹TRT repertuarında “Mızıkla Çalınır Düğün mü Sandın” ismiyle yer alan eserdir.

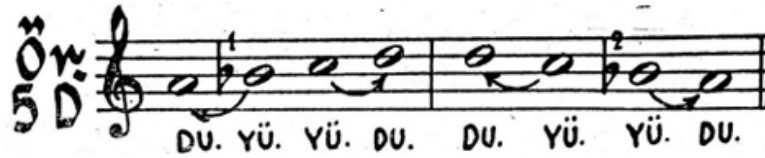
²Albüm isimleri, ilk yayınlanandan son yayınlanana doğru kronolojik olarak; albümlerde yer alan eserler ise her albümdeki eser sayısına göre sıralanmıştır.

³Bu dizi içerisinde yer alan koma perdeler için kullanılan semboller, çalışmanın odak noktasının koma değerlerinin nicel ölçümü değil, kullanımlarının tespiti olması nedeniyle, ses materyallerinde yer alan birebir oranları ifade etmeden yalnızca genel bir ifade olarak kullanılmıştır.

⁴Arel-Ezgi-Uzdilek sistemi içerisinde Eviç perdesi fa diyez ile aynı değiştirici işaretle gösterilmesine rağmen, icrada karşılık geldikleri aralık oranları farklıdır.

Şekil 1*Arel-Ezgi-Uzdilek Sistemi İçerisinde Hüseyini Dizisi⁵***Şekil 2***Yedirimli (Tampere) Ses Sistemine Uyarlanmış Hüseyini Dizisi*

Hüseyini dizisini meydana getiren derecelerin incelenen eserler içerisinde sergiledikleri hareket davranışlarını⁶ ve buna bağlı olarak ortaya çıkan armonik fonksiyon özelliklerini açıklayabilmek amacıyla iki farklı kuramsal yaklaşım öne çıkmaktadır. Bunlardan ilki, Türk müziğinin çokseslendirilmesi üzerine geliştirdiği kuramsal çalışmalar ve müzikal yapıtları ile öne çıkan müzikolog ve besteci Kemal İlerici'nin (1910-1986) "Dörtlü Armoni" adını vermiş olduğu sistemi olup, buna göre dizinin I., IV., V. ve VIII. dereceleri "durucu", II., III., VI. ve VII. dereceleri ise "yürüyücü" olarak kabul edilmektedir (İlerici, s.19, s.22).

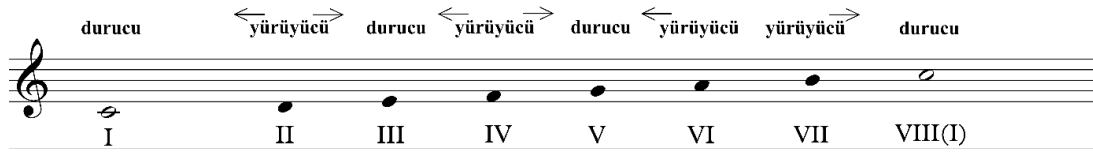
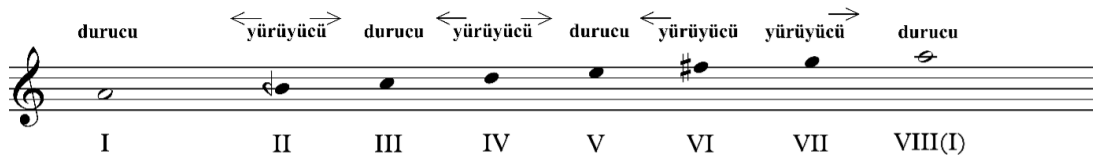
Şekil 3*Dörtlü Armoni sistemine göre Hüseyini Dizisinin Alt Dörtlüsünde Yer Alan Durucu ve Yürüyücü Derecelerin Gösterilmesi⁷***Şekil 4***Dörtlü Armoni sistemine göre Hüseyini Dizisinin Üst Dörtlüsünde Yer Alan Durucu ve Yürüyücü Derecelerin Gösterilmesi*

İkinci yaklaşım ise tonal dizilerin "durucu ve yürüyücü derece" ayrımının bir referans çerçevesi olarak kullanılması olup, bu çalışmada söz konusu yaklaşım belirlenmiştir (Cangal, 2005, s.36). Buradaki amaç, tonal bir dizideki fonksiyonların ve derece hiyerarşisinin tonal olmayan bir ses dizisi içerisinde nasıl karşılık bulabileceğini ortaya koymaktır. Bu kapsamda, Mert'in tonal armonileri modal bir zeminde kullanma gayreti (Mert, 2022, s.68) olarak tanımladığı şekilde, I., III., V. ve VIII. dereceler durucu, II., IV., VI. ve VII. dereceler ise yürüyücü karakter sergileyen dereceler olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, durucu ve yürüyücü derecelerin gerek yatay gerekse dikey zeminde, tıpkı tonal armonide görüldüğü üzere, bir gerilim-çözülüm ilişkisi içerisinde olduğu gözlemlenmiştir.

⁵Tabloda Hüseyini dizisini meydana getiren dörtlü ve beşliler gösterilmeksizin, dizi yalnızca yedi sesli bir yapı olarak sunulmuştur.

⁶ing. voice leading

⁷Şekil. 3 ve Şekil. 4'te görüldüğü üzere, Kemal İlerici tarafından dizinin ikinci ve altıncı derecelerinin gösteriminde kullanılan semboller Arel-Ezgi-Uzdilek sisteminde kullanılan sembollerden farklılık göstermektedir.

Şekil 5*Tonal Bir Dizinin Durucu ve Yürüyücü Dereceleri***Şekil 6***Tonal Bir Dizinin Durucu ve Yürüyücü Derecelerinin Hüseyini Dizisine Uyarlanması*

İncelenen eserlerin çokseslilik özellikleri; parti sayısı ve parti bölünmesi, çalgı eşliği, eser içerisindeki çoksesliliğin konumlandığı kesitler, müzikal doku, kullanılan ses aralıkları, parti hareketleri⁸ ile derece ve fonksiyon ilişkileri bağlamında ele alınmıştır. Ayrıca, bazı eserlerde çoksesliliğin eserin genel anlatımına sağladığı katkı tespit edilmiş ve değerlendirilmiştir. Bu yöntem doğrultusunda, Ruhi Su'nun çokseslilik uygulamalarının teknik ve anlatımsal boyutları çok yönlü bir şekilde ortaya konulmuştur.

Çalışma kapsamında öncelikle Ruhi Su'nun farklı tarihlerde ve çeşitli mecralarda yayımlanan yazıları ile kendisiyle gerçekleştirilmiş olan röportajlar incelenmiş, bu kaynaklar aracılığıyla sanatçının çoksesliliğe ilişkin görüşlerine yer verilmiştir. Ardından, Ruhi Su'nun albümlerinde yer alan çokseslendirilmiş vokal eserlerin tespiti gerçekleştirilmiştir. Son aşamada ise, Su'nun söz konusu eserleri kayıtlardaki biçimleriyle notaya alıp almadığına ilişkin herhangi bir bulguya ulaşılamadığından, bu eserler ses materyalleri dinlenerek notaya aktarılmış ve ardından müzikal özellikleri çokseslilik açısından ayrıntılı biçimde analiz edilmiştir.

Ruhi Su'nun Çokseslilik Hakkındaki Düşünceleri ve Uygulamaları

Ruhi Su, yazılarında ve kendisi ile gerçekleştirilen röportajlarda çokseslilik hakkındaki görüşlerini belirtmiş olup, bu ifadeler içerisinde Su'nun geleneksel müziğin çoksesli olarak yorumlanmasını destekler nitelikte beyanlar sunmuş olduğu tespit edilmiştir. Ancak, Su'nun: "Müzik anlatımında, müziğin anlatım gücünü geliştirme açısından çokseslilik ileri bir adımdır. Halk türküleri, yapılmış bir müziktir. Çokseslendirilebilir de olduğu gibi de söylenebilir. Teksesli söylenmesinin bir sakıncası yoktur. O yine ilerici niteliğini taşımaya devam eder. İleri olmanın kıstası teksesli veya çoksesli olmasında değil, verdiği mesajdadır," (Balkır, 1980, s.183) sözleri ile onun halk türkülerini teksesli olarak da değerli bulduğu açıkça görülmektedir. Diğer taraftan Su: "çokseslilik elbette ki müziğin bugün gördüğümüz en üst aşamasıdır. Müzikte çokseslilik yaşamımızı, özelemlerimizi anlatabilmek açısından daha güçlü olanaklara sahiptir. Ama böyle olanaklara sahip bir müziğe alışmak ve onu sevmek kolay bir iş değildir. Batı'daki çoksesli müzik, bilimin, tekniğin, halkın yaşama koşullarının gelişmesiyle orantılı olarak gelişmiş bir müziktir. Örneğin X.- XI. yüzyıl Batı halklarının müziği bizim bugünkü müziğimizden pek farklı değildi" (Sümer, 1976, s.6) görüşüyle teksesli bir müzik kültürüne sahip olan toplumların çoksesliliğe kısa bir süre içerisinde adapte olamayacağını, böylesi bir müziği benimsemenin ancak zaman içerisinde belirli toplumsal değişimlerin gerçekleşmesiyle mümkün olabileceğini savunur.

Çeşitli mecralarda çokseslilik hakkındaki olumlu ve destekleyici fikirlerini dile getirmiş olan Su, bir ses ve saz yorumcusu olmasının yanında, gerek bestecilik gerekse eser düzenlemeciliği alanında da üretimde

⁸Paralel, eğik ve ters hareket

bulunmuş bir müzisyendir. Ancak Su'nun: *"besteci değildim ama bir besteci gibi ele aldım türkülerini, ben yaratmışım gibi sevinç içinde söyledim"* (Erden, 1983, s.166), beyanı ile müzik sanatının yaratı kısmında da aktif olmuş bir sanatçı olmasına karşın, kendisini bu alanda yetkin görmediği anlaşılmaktadır. Bir başka röportajında ise kendisine Nazım Hikmet Rân'ın (1902-1963) şiirlerini besteleme süreci ile alakalı bir soru sorulmuş, Su ise bu soruyu: *"Nazım Hikmet'in şiirlerini benden önce, benden daha yetenekli müzikçiler getirseydi dinleyiciye, bugün elimizde daha iyi örnekler bulunabilirdi. Böyle bir boşluğu doldurmak benim gücümü aşırsa da, denemeye değdi doğrusu"* (Özkırımlı, 1976, s.7) cümlesi ile yanıtlamıştır. Bu ifade ile Su, bir önceki beyanıyla benzer şekilde, uzmanlık alanının bestecilik olmadığını, ancak kendi üzerinde duymuş olduğu sorumluluk bilinci ile üretim süreci içine girdiğini belirtmiştir.

Ruhi Su, başka bir röportajda geleneksel ezgilerin çokseslendirilişi ile ilgili: *"armonize, tek sesli bir türküyü çoksesli olarak düşünüp, yeniden yazmaktır. Mesela, diyelim ki bir türkü ilk bestelendiği zaman birbirine uygun ayrı ayrı birtakım seslerle birlikte bestelenmişti. Fakat sonradan bu sesler kayboldu. Armonize, bu kaybolan sesleri bulup, türküyü tamamlamak suretiyle eski haline çevirmek oluyor ki, bu kompoze etmekten çok daha güç bir iştir. Çünkü bir konuyu düşünmek, başkalarının düşündüğünü bulup çıkarmaktan kolaydır. Bana öyle geliyor ki, kompozitörler bu zorluktan ötürü armonizeden kaçarlardı ve onu basit görürler."* (Kemal, 1952, s.4) ifadelerini kullanmıştır. Burada ilgi çekici nokta, bu ifadenin müziğini toplumun ihtiyaçları doğrultusunda şekillendirme çabası içerisinde olan bir besteci ve eğitmen olan Muammer Sun'un (1932-2021) görüşleriyle oldukça paralellik göstermesidir; Sun: *"bir halk türküsünü çokseslendirmek, çoksesli bir kompozisyon yapmaktan kolay değildir... Bu türkü aslında çoksesliymiş; öteki sesler yitmiş, geriye tek sesli türkü kalmış; sonra bu bağdar, yiten sesleri bulmuş, yerli yerine koymuş ve türkü ilk biçimini almış; aslında olduğu gibi yine çoksesli türkü durumuna gelmiş, Yapılan iş bu kadar doğal olmalı; çoksesli türkü dinleyicide bu izlenimi uyandırabilirdi. Bir halk türküsü armonize edilecek bir "bas", bir "şan" bir "armoni ödevi" değildir. Onu yaratan toplumun ekonomik-toplumsal-kültürel koşullarını ve bu koşulların insanda oluşturduğu duyarlılığı yansıtan, toplumla birlikte soluk alıp veren, "yaşayan bir sözlü müzik yapıtı"dır. Türküyü her şeyden önce bu bütünlüğü içinde kavramaya, anlamaya çalışmak; daha da önemlisi, onu kanında-canında yüreğinde duymak gerekir. Böyle olunca da bir halk türküsüne, çok bilmiş bir eda ile, "yararlanılacak ilkel bir gereç" ya da "armonize edilecek bir ezgi" yalınkatılığıyla yaklaşılamaz. O, tıpkı özgün bir müzik yapıtı gibi özgün bir kompozisyonudur. Hatta toplumsal duyarlılığı yansıtmak bakımından, herhangi bir kompozisyonundan daha derin bir anlam taşır. Bir türkü armonize edilemez, çokseslilik ortamında yeniden yaratılabilir...Her türkü toplumun duyarlılığını yansıttığı gibi, doğduktan sonra da dönüp yine o toplumun insanlarını etkiler. Her insan türkülerden bir parça, her türkü insanlardan bir parçadır. Tek sesli bir türküyle böylesine iç içe yaşayan insanlara, çokseslendirilmiş bir türküyü sevdirebilmek gerek."* (Sun, 1981, s. belirtilmemiş,) ifadeleri ile Ruhi Sun'un ifadeleri ile oldukça benzer bir yaklaşımı göz önüne sermektedir.

Ruhi Su'nun melodileri çokseslendirmede nasıl bir anlayışı savunduğu ise: *"ana kuralımız asıl ezgiyi çoksesliliğin içinde kaybetmemek. Kaybolmasına olanak bırakmamak (Balkır, 1980, s.185) sözleri ile özetlenebilir. Armonize edilmiş türküler yadırgandı. "Üst üste çekilmiş resimlere benziyor", dendi"* (Dura, 1981, s.87) ifadesi ile toplumun çok katmanlı bir çokseslilik anlayışına sahip olan türkü düzenlemelerini benimsemediğinden bahsetmektedir. Bunun yanında, Ruhi Su kendisine yöneltilen, *"çokseslilik, müziğin kendi gelişimi içinde belli bir aşama dedik. Siz koroyla yaptığınız çalışmalarda iki sestense daha ileri gitmiyorsunuz. Bunun nedenlerini açıklar mısınız?"* (Balkır, 1980, s.184) sorusuna: *"nedenlerinden biri şu: Benim çalıştığım koro, son derece amatör. Yani arkadaşlarımızın çoğu müzik yazısını bile bilmiyor. Yalnız kulaktan öğreniyoruz türkülerini. Arada bazen solfej yapma olanağı buluyoruz. Zamanımız da yok. Bu arkadaşlarla bir ikinci sesi ne ölçüde duyurabilirsek, ancak o ölçüde duyuruyoruz. Bir de şu var: Üzülerek söyleyeyim, henüz çokseslilik ortamına halkımız girmiş değil. Çok çabalar var bu konuda. Ancak çoksesliliğin*

tadını, hele türkülerde, armonize edilen türkülerde, çoksesliliğin tadını halkımız alamamakta” (Balkır, 1980, s.184) sözleri ile yanıtlamaktadır.

Bulgular ve Analiz

Çalışma kapsamında incelenmiş olan on eserden elde edilen bulgular, Tablo.1, Tablo.2 ve Tablo.3 içerisinde sunulmaktadır.

Tablo 1

Çalışma Kapsamında Ele Alınan Eserlerin Analiz Bulguları

Eser Adı	Albüm	Ses Dizisi	Parti Sayısı	Parti Ayrımı	Ana Parti	Çalgısal Eşlik	Eşlik Eden Çalgı/ Çalgılar
Bugün Yardan Haber Geldi	Dostlar Tiyatrosu Konseri	Hüseyini	İki	Kadın-Erkek	Erkek	Evet	Bağlama
Bebek	Dostlar Tiyatrosu Konseri	Hüseyini	İki	Kadın-Erkek	Erkek	Evet	Bağlama
Almanya’da Çöpçülerimiz	Dostlar Tiyatrosu Konseri	Hüseyini	İki	Kadın-Erkek	Erkek	Evet	Bağlama
Dam Üstünde Çul Serer	Dostlar Tiyatrosu Konseri	Hüseyini	İki	Kadın-Erkek	Erkek	Evet	Bağlama
Yemen Türküsü	El Kapıları	Hüseyini	İki	Kadın-Erkek	Erkek	Evet	Bağlama
Aladağ	El Kapıları	Hüseyini	İki	Kadın-Erkek	Erkek	Evet	Bağlama
Dinleyin Arkadaşlar	Sabahın Sahibi Var	Hüseyini	İki	Kadın-Erkek	Kadın	Evet	Bağlama
Ellerinde Pankartlar	Sabahın Sahibi Var	Hüseyini	İki	Kadın-Erkek	Erkek	Evet	Bağlama
Mahsus Mahal	Sabahın Sahibi Var	Hüseyini	İki	Kadın-Erkek	Erkek	Evet	Bağlama
Tevhit	Semahlar	Hüseyini	İki	Kadın-Erkek	Erkek	Evet	Bağlama

Tablo 2

Çalışma Kapsamında Ele Alınan Eserlerin Analiz Bulguları (Tablo 1. Devamı)

Eser Adı	Çoksesliliğin Yer Aldığı Kesitler	Müzikal Doku	Partiler Arası Hareket	Kullanılan Ses Aralıkları
Bugün Yardan Haber Geldi	Kıta Sonları	Homofoni	Eğik Hareket, Son Aralığa Ulaşırken Ters Hareket	Eğik Harekete Bağlı Oluşan Çeşitli Aralıklar, Kesit Sonları Sırasıyla Tam Beşli, Tam Dörtlü
Bebek	İkinci Bölüm, Kesit Sonları	Homofoni ve Partiler Arasındaki Antifonal İlişki Kaynaklı Polifoni	Eğik Hareket	Eğik Harekete Bağlı Oluşan Çeşitli Aralıklar, İlk Kesitte Güçlü Zamanlarda Tam Dmrtlü, Küçük Üçlü, İkinci Kesitte Finalde Sekizli Aralık
Almanya’da Çöpçülerimiz	Giriş	Partiler Arasındaki Tempo Farklılığına Bağlı Olarak Ortaya Çıkan Polifoni	Paralel Hareket İçerisinde İki Parti Arasındaki Tempo Farklılığı	Üçlü Ses Aralıklarının Baskınlığı

Eser Adı	Çoksesliliğin Yer Aldığı Kesitler	Müzikal Doku	Partiler Arası Hareket	Kullanılan Ses Aralıkları
Dam Üstünde Çul Serer	Kıta Sonları	Homofoni	Eğik Hareket	Eğik Harekete Bağlı Çeşitli Aralıklar, Finalde Tam Beşli
Yemen Türküsü	Eser Sonu-Nakarat Tekrarı	Homofoni	Eğik Hareket, Son Aralığa Ulaşırken Ters Hareket	Eğik Harekete Bağlı Oluşan Çeşitli Aralıklar, Finalde Sekizli Aralık
Aladağ	Kıta Tekrarları	Homofoni	Paralel Hareket	T5
Dinleyin Arkadaşlar	Eser Sonu-Nakarat Tekrarı	Homofoni	Paralel ve Eğik Hareket	Eğik Harekete Bağlı Oluşan Çeşitli Aralıklar, Finalde Sekizli
Ellerinde Pankartlar	Kıtaların İkinci Yarısı	Homofoni	Paralel ve Eğik Hareket	Eğik Harekete Bağlı Oluşan Çeşitli Aralıklar, Kesit Sonlarında T5
Mahsus Mahal	Kesit Tekrarları	Homofoni	Paralel Hareket	T5
Tevhit	İkinci Bölüm, Ezgi Tekrarları	Homofoni	Paralel ve Eğik Hareket	Eğik Harekete Bağlı Oluşan Çeşitli Aralıklar, Paralel Hareketin Yer Aldığı Ölçülerde T5

Tablo 3*Çalışma Kapsamında Ele Alınan Eserlerin Analiz Bulguları (Tablo 1. ve 2. Devamı)*

Eser Adı	Polimodalite	Poliritim	Fonksiyonel İlişki	Metin Uyumu	Ton Merkezi Değişimi	Çoksesliliğin Eserin İçeriğini Desteklemesi
Bugün Yardan Haber Geldi	Evet	Hayır	Evet	Evet	Hayır	Hayır
Bebek	Hayır	Hayır	Evet	Hayır	Hayır	Evet
Almanya'da Çöpcülerimiz	Hayır	Partiler Arasındaki Tempo Farklılığından Kaynaklı Oluşan Poliritim	Hayır	Hayır	Hayır	Evet
Dam Üstünde Çul Serer	Hayır	Hayır	Evet	Evet	Hayır	Hayır
Yemen Türküsü	Hayır	Hayır	Evet	Evet	Hayır	Hayır
Aladağ	Hayır	Hayır	Hayır	Evet	Hayır	Hayır
Dinleyin Arkadaşlar	Hayır	Hayır	Evet	Evet	Evet	Hayır
Ellerinde Pankartlar	Hayır	Hayır	Evet	Evet	Hayır	Hayır
Mahsus Mahal	Hayır	Hayır	Hayır	Evet	Hayır	Hayır
Tevhit	Hayır	Hayır	Evet	Evet	Hayır	Hayır

Bugün Yardan Haber Geldi

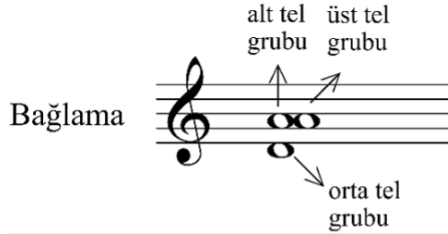
Ruhi Su ile Sümeyra Çakır'ın tek ortak albümü olan *Dostlar Tiyatrosu Konseri* içerisindeki bu eserde çokseslilik kıtaların sonunda ortaya çıkmaktadır. Bu kesitlerde Su ezgiyi seslendirirken, Çakır'ın seslendirdiği üst parti ağırlıklı olarak dizinin IV. derecesi (re) üzerinde bir pedal sesi niteliği taşımaktadır. Ezgi ile birlikte



çeşitli aralıklar oluşturan bu ses, cümle'nin ilk sunuluşunda V. dereceye (mi) çözülerek melodinin son ses perdesiyle tam beşli, tekrarında ise aynı dereceyi sürdürerek tam dörtlü aralık oluşturan bir kalışa yönelir. Eşlik partisinin finalde IV. derece üzerinde kalış göstermesi ve bu derecenin eksen derecesi (la) ile tam dörtlü aralık oluşturmaları, Ruhi Su'nun aynı eserin başka bir yorumunda bağlama icrasında benimsediği yaklaşımla, Şekil.5'de görüldüğü üzere, paralellik göstermektedir.

Şekil 7

Ruhi Su'nun Bağlama İcrasında Görülen Ses Kümesi, Saz Bölümü Sonu



Vokal partilerindeki çoksesliliğin yer aldığı müzik cümlesinin ilk sunuluşu incelendiğinde ise, üçüncü ölçüde alt partide sol ve si sesleri, üst partide ise re sesi bulunmakta olup, bu sesler dizinin VII. derecesi üzerinde (sol) bir akor oluşturmaktadır. Yürüyücü seslerden meydana gelen bu akor cümle'nin sonu olan bir sonraki ölçüde ters hareket ile bir kalışa yönelerek durucu özellik taşıyan I. (la) ve V. (mi) derecelere çözülmemektedir. Böylece, ilk cümle'nin sonunda melodik hattı destekleyen ve kadans etkisi yaratan işlevsel bir çokseslilik dokusu meydana gelir. Eser içerisindeki ilgili kesit Şekil 6'da görülmektedir.

Şekil 8

Bugün Yardan Haber Geldi, Kıta Sonları

Bebek

Eser iki bölümden oluşmakta olup, çokseslilik ikinci bölümde gözlemlenmektedir. Metni tek bir dörtlükten oluşan bu bölümde, ezgi ilk iki mısrayı kapsayan serbest ritimli bir müzik cümlesi biçiminde kurgulanmış, üçüncü ve dördüncü dizeler ise aynı müzik cümlesinin tekrarıyla seslendirilmiştir. Bu bölümde ana ezgi Ruhi Su tarafından seslendirilirken, Sümeýra Çakır tarafından seslendirilen eşlik partisi "oy" terennümüne dayanan, belirgin bir *molto vibrato* kullanımıyla ifade edilmiştir. Çakır'ın partisi birinci ve ikinci dizelerin sonlarında yer almaktadır. Birinci dizedeki eşlik partisi incelendiğinde, seslendirilen ilk perdenin si bemol olduğu görülmektedir. Bu perde, eserin kullandığı Hüseyini dizisi içerisinde yer almamaktadır. Böylesi

bir yaklaşım, melodinin dizisel yapısından bilinçli bir sapma niteliği taşımakta ve eşlik partisinin melodiden ayrıran bağımsız bir renk oluşturmaya olanak vermektedir. Sözü edilen perde, ezgide eş zamanlı biçimde yer alan mi perdesi ile uyumsuz olarak kabul edilen eksilmiş beşli aralığını oluşturmaktadır. Ardından küçük ikili aşağıya doğru inerek la perdesine geçiş yapan eşlik partisi, re perdesine inen solo parti ile birlikte aynı yöne doğru uyumlu bir aralık olan tam beşliye çözülmektedir. İlk mısra, dizinin durucu dereceleri olan I. (la) ve III. (do) derecelerin oluşturduğu büyük altılı ses aralığı ile sonlanmaktadır.

İkinci dize incelendiğinde, eşlik partisinin müziğe dize sonuna kadar katılmadığı görülmektedir. Cümle sonunda ise solo partinin eksen sesi (la) üzerinde kalış gerçekleştirdiği ve bu sesi uzattığı, eşlik partisinden ise bu uzatılmış sesin üzerinde kısa bir melodik hattı seslendirdiği görülmektedir. Böylece solo görevi Çakır'ın seslendirdiği partiye geçmiş olur ki, bu yaklaşım iki parti arasında antifonal ilişkinin doğmasına imkan tanır.

Şekil 9

Bebek, İkinci Bölüm

Serbest $\text{♩} \approx 70$ *molto vibrato*

Sümeýra Çakır

Ruhi Su

Har man cı nın Ka ya la rı Be bek oy

S.Ç.

R.S.

oy oy Çan Ça lı yor Ma ya la rı

S.Ç.

R.S.

Nen ni de Nen ni de Nen ni de Nen

S.Ç.

R.S.

Oy ni

Şekil 7'de eserin çokseslendirilmiş bölümüne ilişkin nota örneği sunulmaktadır. Eserin finalinde Sümeýra Çakır tarafından solo olarak seslendirilen ezgisel hat, Şekil 8'de sunulan ve aynı eserin birinci bölümünde

yer alan “saz” ile “şan” kesitlerini birbirlerine bağlayan çalgısal köprü ile benzerlik göstermektedir. Bu benzerlik, söz konusu tekniğin eserde bilinçli bir tercih olarak ele alındığına işaret etmektedir.

Şekil 10

Bebek, Birinci Bölüm, Şan Kesitine Giriş



“Bebek” eserinin hikâyesi çocuğu kuşlar tarafından öldürülmüş bir annenin yaşadığı acıya dayanmaktadır. Eşlik partisi incelendiğinde, bu eserdeki çoksesliliğin olayın vahametini betimleyen uyumsuz ses aralığı, dizi dışı bir ses perdesinin kullanımı ve acı çeken anne karakterinin ağıt niteliği taşıyan “oy” terennümünün yoğun *vibrato* tekniği ile seslendiren bir kadın vokal aracılığıyla temsil edilmesi gibi müzikal unsurlar yoluyla eserin ifadesel yoğunluğu arttıran bir işleve sahip olduğu düşünülmektedir.

Almanya’da Çöpçülerimiz

Almanya’ya çalışmak amacıyla giden Türk işçilerinin yaşadıkları zorlukların ele alındığı bu eserde, önceki örneklerde olduğu üzere, eşlik işlevini üstlenen ikinci parti Sümeyra Çakır tarafından “kapalı ağız” ile seslendirilmektedir. İncelenen eserler içerisinde çoksesliliğin giriş bölümünde kullanıldığı tek örnek olan bu yapıtta, eşlik partisinin melodinin güçlü zamanlarına denk gelen seslerle üçlü aralıklar oluşturacak şekilde tasarlandığı anlaşılmaktadır. Bununla birlikte, eşlik partisinin tempo bakımından daha serbest biçimde seslendirilmesi bir yandan paralel üçlü duyumunu desteklerken, diğer yandan iki partinin zamansal açıdan birbirinden görece bağımsız biçimde üst üste gelmesine dayalı bir müzikal doku ortaya çıkarmaktadır. Eser, partiler arasında anlatım gücünü artıran zamansal kaymaların yanı sıra, baskın aralık olarak üçlülerin tercih edilmesi bakımından da diğer örneklerden ayrılmaktadır. Bu bölümdeki çokseslilik yaklaşımı Şekil 9’da gösterilen nota kesiti üzerinden izlenebilmektedir.

Şekil 11

Almanya’da Çöpçülerimiz, Giriş Bölümü

Eserin giriş bölümünde, partiler arasında tempo birliği bulunması durumunda ortaya çıkabilecek müzikal yapı, karşılaştırma amacıyla Şekil 10’da varsayımsal bir örnek olarak sunulmaktadır.

Şekil 12*Almanya'da Çöpçülerimiz, Giriş Bölümü (Partiler Arası Ortak Tempo Kullanımı)*

ad libitum
kapalı ağızla
pp
mp
Mm

♩ ≈ 150

Sümeýra Çakır

Ruhi Su

Al man ya Ge mi le ri Al man ya Ge mi le ri

S.Ç.

R.S.

Bir İ le____ ri Bir Ge ri Bir İ le____ ri Bir ge ri____

Dam Üstünde Çul Serer

Dostlar Tiyatrosu Konseri albümü içerisinde çoksesli olarak yorumlanmış bu son eser eşlik partisinin ezgiyi seslendiren parti olmaksızın duyurulduğu bir kesite sahip olması bakımından diğer örneklerden ayrılmaktadır. Çoksesliliğin kıta sonlarında görüldüğü bu örnekte eşlik partisini Sümeýra Çakır seslendirmektedir. Çalışma kapsamında incelenen ilk eser olan “Bugün Yardım Haber Geldi” ile çokseslilik açısından benzer bir yaklaşım sergileyen bu eserde eşlik partisinin dizinin IV. derecesini (re) uzattığı ve cümle sonunda V. dereceye (mi) çözüldüğü görülmektedir. Eğik parti hareketi sonucunda iki parti arasında çeşitli ses aralıklarının ortaya çıktığı bu örnekte cümle sonu tam beşli aralık ile tamamlanır. 15. ölçüye⁹ gelindiğinde ise alt ve üst partilerde bulunan si ve re sesleri yürüyücü dereceler olup, cümlenin sonunda durucu perdeler olan la ve mi seslerine çözümlenerek kadans etkisi yaratmaktadır. Söz konusu çokseslendirilmiş yapı Şekil 11’de yer almaktadır.

⁹Ölçü numaraları, şekil olarak sunulan nota kesitlerinde görülen ilk ölçü birinci ölçü kabul edilerek verilmiştir.

Şekil 13*Dam Üstünde Çul Serer, Kıta Sonları*

Şekil 13, Ruhi Su'nun 'Dam Üstünde Çul Serer, Kıta Sonları' adlı eserinin müzikal notasyonu. Notasyon üç sistemden oluşmaktadır. İlk sistem Sümeyra Çakır (S.C.) ve Ruhi Su (R.S.)'nin vokallerini göstermektedir. İkinci ve üçüncü sistemler de S.C. ve R.S. vokallerini göstermektedir. Notasyonun altında Türkçe sözler yer almaktadır.

Sümeyra Çakır (S.C.) vokalleri: A Ley lim Nen_ ni de Kı na lım Nen_ ni de Be la lım Nen_ ni de

Ruhi Su (R.S.) vokalleri: (Seslendirilmemiş)

S.C. vokalleri: Ne_ ni A Ley lim Nen_ ni de Kı na lım

R.S. vokalleri: (Seslendirilmemiş)

S.C. vokalleri: Nen_ ni de Be la lım Nen_ ni de Ne_ ni

R.S. vokalleri: (Seslendirilmemiş)

Yemen Türküsü

Ruhi Su ve Dostlar Korosu'nun *El Kapıları* albümü içerisinde yer alan bu eseri Sümeyra Çakır solo olarak seslendirmektedir. Çoksesliliğin eserin finalinde yer aldığı bu örnekte, Çakır eşlik partisini seslendiren kadın vokal grubuna katılırken, Su ve erkek vokal grubu ezgiyi seslendirmektedir. İlk dört ölçünün ünison¹⁰ olarak seslendirildiği bu örnekte partiler 5. ölçü itibarıyla ayrılırlar. Burada yer alan çokseslilik yaklaşımı incelendiğinde, önceki iki örnekte¹¹ görüldüğü üzere, eşlik partisinden yürüyücü bir dereceyi sürdürdüğü, cümle sonunda ise durucu bir dereceye çözülerek kadans etkisi oluşturduğu görülmektedir. Ancak, diğer iki örnekten farklı olarak, bu örnekte eşlik partisinden pedal sesi olarak VII. (sol) derecenin yer aldığı, 8. ölçüde bu derecenin ezginin seslendirildiği alt partide yer alan II. (si) derece ile küçük altı ses aralığı oluşturduğu ve müzik cümlesinin partilerin ters hareketi ile oktava çözülerek tamamlandığı görülmektedir. Söz konusu çokseslilik yaklaşımına ilişkin nota örneği Şekil 12'de yer almaktadır.

¹⁰Kadın ve erkek seslerin arasında doğal olarak ortaya çıkan bir oktavlık aralık farkı dikkate alınmamıştır.

¹¹"Bugün Yardan Haber Geldi" ile "Dam Üstünde Çul Serer"

Şekil 14*Yemen Türküsü, Eser Sonu, Nakarat Tekrarı*

♩ ≈ 120

Kadınlar

Erkekler

K.

E.

rit.

K.

E.

A ğam Öl dü ğü ne

Oy Oy Oy

Oy İ na na mi ram

Aladağ

El Kapıları albümü içerisindeki çokseslendirilmiş diğer eser ise “Aladağ” olup, bu eserdeki yaklaşım tam beşli ses aralıklarının paralel parti hareketleri ile kullanımına tipik bir örnek teşkil etmektedir. Şekil 13’te görüldüğü üzere, eserde erkek vokal grubu kıtaları baştan sona seslendirdikten sonra aynı kıtalar bir kez daha yinelenir. Bu tekrarlar sırasında erkeklerin seslendirdiği ezginin üzerine kadınlar tarafından seslendirilen ve ezgiye paralel beşlilerle eşlik eden ikinci bir parti eklenmiştir.

Şekil 15*Aladağ, Kıta Tekrarından Bir Kesit*

♩ ≈ 70

Kadınlar

Erkekler

A la Da ğın E te ği

Böylesi bir çokseslilik yaklaşımı Yalçın Tura’nın, Avrupa müziğindeki çokseslilik çalışmalarının ilkin tek sesli bir ezgiye sekizli, beşli, dördü gibi aralıklarla paralel eşlik biçiminde başladığını belirten ifadeleriyle benzerlik taşır (Tura, 2019, s.13). Ayrıca bu yaklaşım, geleneksel Türk halk müziğinin en yaygın çalgılarından biri olan bağlamanın icra pratiğinde ortaya çıkan çokseslilik anlayışında da görülmektedir (Albayrak, 2004). Bağlama icrasında ortaya çıkan bu çokseslilik yaklaşımı, Şekil. 14’te örneklenmektedir.

Şekil 16*Ezel Bahar Olmayınca, Bağlama Partisi, 1. Ölçü (Albayrak, 2004)*

① Alt tel ↓ Aşağı yöne doğru mızrap vuruşu ∨ Çarpma tekniği ile
 ② Orta tel ↑ Yukarı yöne doğru mızrap vuruşu ^ Çekme tekniği ile
 ③ Üst tel

Bu notasyonda, ezgisel yapıyı oluşturan sesler dışında kalan ve eş zamanlı olarak tınlayan sesler, ana seslerden ayrıştırılmak amacıyla küçük nota başlarıyla gösterilmiştir

Dinleyin Arkadaşlar

Ruhi Su ile Dostlar Korosu'nun bir diğer ortak albümü olan *Sabahın Sahibi Var* içerisinde yer alan bu eserde, eşlik partisi erkekler tarafından seslendirilmektedir. Bu eser, Türk müziği geleneğinin sözel türleri içerisinde yer alan “nakaratlı kıtasal form”¹² bir örnek teşkil etmektedir. Üç kıtadan oluşan eserin finalinde nakaratı meydana getiren dört ölçülük müzik cümlesi üç kere tekrar edilmekte olup, bu tekrarlar da erkek vokal grubu kadınların seslendirdiği melodinin altında olacak şekilde eşlik partisini seslendirmektedir. İlk ölçüde ezgiyi kadınlarla birlikte seslendiren erkekler, ikinci ölçüden itibaren kadınların partisinden ayrılarak ezgi içerisinde yer alan VII. dereceyi (sol) uzatmaktadır. Üçüncü ölçüde ise her iki partinin ters hareketi ile tam beşli aralığa ulaşılmış olup, üçüncü ve dördüncü ölçü süresince erkeklerin ezgiye paralel beşli hareketiyle eşlik ettiği görülmektedir. Ancak, eşlik partisi ezginin altında konumlandığı için cümle ilk yarısına dek la perdesi olan eksen ikinci yarıda re perdesi haline gelmiş olup, cümle re eksenli bir Hüseyini dizisi ile tamamlanmıştır. Bu örnek gerek eşlik partisinin erkekler tarafından seslendirilmiş olması, gerekse eser içerisinde eksen değişiminin gerçekleşmesi bakımından diğer örneklerden ayrılmaktadır. Bu yaklaşıma ilişkin nota örneği Şekil 15'te yer almaktadır.

Şekil 17*Dinleyin Arkadaşlar, Eser Sonu*

Tempo: ≈90

Kadınlar: Tral la la lal lal lal lam Tral la la lal lal lal lal lam

Erkekler: Tral la la lal lal lal lam Tral la la lal lal lal lal lam

Ellerinde Pankartlar

Sabahın Sahibi Var albümü içerisindeki çoksesli eserlerden bir diğeri olan bu örnek, ezginin yalnızca kadın vokal grubu tarafından seslendirildiği kesitler içermesi bakımından diğerlerinden ayrılmaktadır. Kadın vokal grubunun eserin başından sonuna dek aynı motifi tekrar ettiği bu örnekte, motif dördüncü defa işitildiğinde erkek vokal grubunun eş zamanlı biçimde ezginin devamını seslendirerek müziğe dahil olduğu gözlemlenmektedir. Böylece, öncelikle ezgi olarak konumlanan motif, erkek vokal grubunun müziğe

¹²ing. *refrain-based strophic form*

katılmasıyla eşlik partisine dönüşmüştür. Ayrıca, ezginin farklı partilere bölünmesi, tını ve ses sahası açısından müzikal çeşitlilik sağlamış olmaktadır.

Bir ölçüden oluşan ve sürekli tekrar eden bu iki partili yapı incelendiğinde, eşlik partisinin çoğunlukla dizinin durucu karakterdeki V. dereceyi (mi) sürdürdüğü görülmektedir. Ayrıca, ilk iki vuruşta partiler arasında eğik hareketin bir sonucu olarak çeşitli ses aralıklarının olduğu, bununla birlikte vuruş başlarında durucu karakter taşıyan III. (do) ve V. (mi) derecelerin oluşturduğu üçlü aralığın meydana geldiği tespit edilmiştir. Ölçünün üçüncü vuruşunda ise, benzer biçimde, eğik hareket sonucunda durucu karaktere sahip I. (la) ve V. (mi) derecelerin oluşturduğu tam beşli aralığın ortaya çıktığı görülmektedir. Aynı vuruş içerisinde paralel beşli hareketinin de gözlemlendiği, partilerin öncelikle dizinin yürüyücü karakterdeki VII. (sol) ve IV. (re) derecelerine yöneldikleri, ardından yeniden durucu karakterdeki I. ve V. derecelere döndükleri anlaşılmaktadır. Bu bağlamda, diğer örneklerde de görüldüğü üzere, çokseslilik içerisinde fonksiyonel bir ilişkinin kurulmuş olduğu sonucuna ulaşılmaktadır. Söz konusu çokseslilik ilişkisi Şekil 16'da verilen nota kesitiyle desteklenmektedir.

Şekil 18

Ellerinde Pankartlar, Kıta Sonları-Kıtanın İkinci Yarısı



Mahsus Mahal

Sabahın Sahibi Var albümündeki çokseslendirilmiş son eser olan bu örnekte daha önce incelenen “Aladağ” ile benzer bir yaklaşım görülmektedir. Bu eserin belirli kesitlerinde kadın vokal grubu erkek vokal grubunun seslendirdiği ezgiye paralel beşlilerle eşlik etmektedir. Çoksesli yazının yer aldığı bu kesitlerin yanı sıra, ezginin kimi kesitlerinde erkek vokal grubunun yalnız kalması, kimi kesitlerinde ise her iki partinin de ezgiyi birlikte seslendirmeleri eserin dokusunda çeşitlilik yaratmaktadır. İncelenen yapının notasyon karşılığı Şekil 17’de sunulmuştur.

Şekil 19

Mahsus Mahal, İkinci Dize (Kesit Tekrarı)



Tevhit

Çalışma kapsamında incelenecek olan bu son eser, aynı zamanda *Semahlar* albümü içerisinde çoksesliliğin uygulanmış olduğu tek örnek olarak da dikkat çekmektedir. İki bölümden meydana gelen eserin birinci bölümü tek sesli olarak seslendirilmekle birlikte, bu bölüm solist ve koronun karşılıklı söylemi üzerine kurulmuştur. İkinci bölüm ise çoksesli olarak kurgulanmıştır. Dört ölçüden oluşan bir müzik cümlesinin tekrar ettirilmesi ile ilerleyen bu bölümde, önceki örneklerde de görüldüğü üzere, partiler erkek ve kadın olmak üzere ikiye ayrılmıştır. Bu bölümde öncelikle ezginin her iki parti tarafından birlikte seslendirildiği,

tekrarında ise kadınların erkeklerin sürdürdüğü ezgiden ayrılarak eşlik konumuna geçtiği ve bu döngünün tekrarlandığı görülmektedir. Çoksesliliğin görüldüğü 5.-9. ölçüler incelendiğinde, eşlik partisinin başlangıçta ters hareket aracılığıyla dizinin V. derecesine (mi) ulaştığı görülmektedir. Müziğin bu kesiti içerisinde eşlik partisi, eş zamanlı olarak eksen perdesini (la) seslendiren erkek vokal grubuyla birlikte tam beşli ses aralığını oluşturmaktadır. Eşlik partisindeki aynı perdenin 6. ölçünün sonuna dek uzatılması ile birlikte, iki parti arasında çeşitli ses aralıkları ortaya çıkmakta ve cümlelerin ilk yarısı büyük üçlü ses aralığı ile sonlanmaktadır. 7.-8. ölçülere gelindiğinde ise eğik, ters ve düz parti hareketlerinin arka arkaya sıralanması ile tam dörtlü, artmış dörtlü ve küçük üçlü ses aralıkları meydana gelmiş ve cümlelerin sonu ters hareketle tam beşli aralığında sonlanmıştır. Ayrıca kadın vokal grubu partisinden bu kesit içerisinde karşı-ezgi niteliği taşıdığı da görülmektedir. Bu bölümde ele alınan müzikal yapılanmaya ait nota örneği Şekil 18'de yer almaktadır.

Şekil 20

Tevhit, İkinci Bölüm, İlk Sekiz Ölçü



The musical score for Şekil 20 is presented in two systems. The first system features two vocal parts: Kadınlar (Women) in the upper voice and Erkekler (Men) in the lower voice. The tempo is marked as approximately 80 (≈80). The lyrics for the Kadınlar part are: "El le rin Ka be si var Be nim Ka bem İn san dır". The lyrics for the Erkekler part are: "Ku ran da Kur ta ran da İn san Oğ lu İn san dır". The second system continues the vocal parts with the same lyrics. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature.

Sonuç

Ruhi Su'nun ikili vokal ve koro eserlerinde benimsediği çokseslilik anlayışının incelendiği bu çalışmada, onun albüm kayıtlarında yer alan ve çokseslilik özelliği taşıyan bütün eserler (toplam on eser) analiz edilmiş; ayrıca sanatçının çokseslilik üzerine görüşleri değerlendirilerek bu görüşlerin sözü edilen eserler üzerindeki yansımaları ortaya konmuştur. Analiz sonuçları, Su'nun çokseslilik anlayışının belirgin bazı ilkeler doğrultusunda şekillendiğini göstermektedir.

İncelenen tüm eserlerde bağlama eşliğinin yer aldığı ve bu eşliğin parçaların başından sonuna kadar kesintisiz biçimde sürdüğü görülmektedir. Ozanlık geleneğinde çalma ve söyleme birlikteliğinin ayrılmaz bir bütün oluşturduğu düşünüldüğünde, Ruhi Su'nun bu geleneği çoksesli düzenlemelerinde de sürdürmeyi amaçladığı anlaşılmaktadır. Ayrıca, çağdaş Türk müziği repertuarı içerisinde yer alan, yerel malzemenin çoksesli anlayış içerisinde işlendiği birçok örneğin aksine, eserlerin içerdiği koma perdelerin çokseslilik içerisinde de korunmuş olması, Su'nun, çağdaş Türk müziği içerisindeki genel yaklaşımın aksine, Türk müziğine özgü dizisel yapıya müdahale etmeden bir çokseslilik üretme çabasını göstermektedir. Diğer taraftan, çokseslilik gelişiminin halk müziğinin kendine özgü üslup ve ses perdelerinden feragat edilmesi sonucunu doğurduğu göz önüne alındığında, bir müzik eseri içerisinde yer alan koma perdelerin teknik bakımdan ancak sınırlı bir çokseslilik anlayışı içerisinde muhafaza edilebileceği ortadadır.

Ruhi Su'nun düzenlemelerinde çokseslilik hiçbir eserde baştan sona kesintisiz bir yapı oluşturmamakta; daha çok nakaratlarda, tekrarlanan kesitlerde ve eser sonlarında ortaya çıkarak bir tür müzikal çeşitlilik

sağlamakta veya bitişte belirgin bir koda etkisi yaratmaktadır. Bu yaklaşım ile Su'nun çoksesliliği eser içerisinde başat bir hedef olarak konumlandırmak yerine, müzikal akışı güçlendiren işlevsel bir unsur olarak değerlendirdiği anlaşılmaktadır. Bununla birlikte bazı eserlere eklenmiş olan eşlik partilerinin (Bebek, Almanya'da Çöpçülerimiz) eserin anlam bütünlüğüne katkıda bulunacak şekilde kurgulanmış olduğu görülmektedir. Ruhi Su'nun müziksel ifadenin drama ile iç içe geçtiği ve müziğin çoğu zaman dramatik söylemi tahkim eden bir araç olarak işlev kazandığı opera geleneği içerisinde yetişmiş bir sanatçı oluşu, onun çoksesli düzenlemelerinde görülen bu yaklaşımın estetik ve tarihsel arka planını teşkil etmektedir.

Çalışma kapsamında ele alınan eserlerin tümünde mevcut ezginin üzerine yeni bir ses partisinin eklenmesine dayalı bir çokseslilik yaklaşımı görülmektedir. Eserlerin tamamı iki partili olarak kurgulanmış olup, bu kesitlerde belirgin bir ezgi hattı ile ona eşlik konumunda yer alan ikinci bir parti işitilmektedir. Böylesi bir çokseslilik anlayışı, eserin dinleyici tarafından kolay algılanmasını ve aşına olduğu ezginin ön planda tutulmasını sağlamaktadır. Ayrıca, ses partilerinin kadın ve erkek sesleri şeklinde ayrıştırılması, iki vokal grup arasındaki doğal tını farklılığını görünür kılmakta ve ezgi ile eşlik arasındaki işlevsel ayrımı kuvvetlendirmektedir.

İncelenen on eser içerisinde ikisi hariç (Ellerinde Pankartlar, Dinleyin arkadaşlar) tümünde ezgi partisi baştan sona erkekler tarafından seslendirilmektedir. Bu şekilde ezgi ses alanı bakımından çoğunlukla alt partide, eşlik ise üst partide konumlandırılmıştır. Ayrıca üç eser dışında (Dam Üstünde Çul Serer, Bebek, Ellerinde Pankartlar) ezgi tüm parça boyunca kesintisiz olarak sürmektedir. Bu yaklaşım da eser içerisinde ezginin ön planda tutulduğu bir çokseslilik anlayışını işaret etmektedir.

Ses partileri arasındaki metinsel örtüşme incelendiğinde, Ruhi Su ve Sümeyra Çakır'ın birlikte seslendirmiş oldukları iki eser (Bebek, Almanya'da Çöpçülerimiz) hariç, tümünde her iki parti arasında tam bir birliktelik olduğu görülmektedir. Bu durum metnin ön planda tutulmasına yönelik belirgin bir niyet ortaya koymaktadır.

Su'nun çokseslendirdiği eserlerdeki müzikal doku incelendiğinde ise, bir eserde (Bebek) homofonik yapıya ek olarak iki parti arasında antifonal bir ilişkinin olduğu, bir başka eserde (Almanya'da Çöpçülerimiz) ise iki partinin farklı tempolara sahip olması ile oluşan üst üste bindirilmiş iki müzikal fikir duyulmaktadır. Diğer eserler incelendiğinde, ikisinde (Aladağ, Mahsus Mahal) yalnızca homofonik doku görülmektedir. Kalan altı eserde ise homofonik dokunun yanında eşlik partisinde pedal seslerinin de bulunmasıyla sınırlı bir polifoni¹³ ortaya çıkmaktadır. Eserler içerisindeki parti hareketleri incelendiğinde, iki eserin (Aladağ ve Mahsus Mahal) tamamen paralel hareketlerden oluştuğu; üç eserde (Dam Üstünde Çul Serer, Bugün Yardan Haber Geldi, Yemen Türküsü) ise çoğunlukla eşlik partisinde yer alan uzatılmış sesler sonucunda eğik hareketlerin baskın olduğu görülmektedir. Bununla birlikte, eserlerde iki partinin zıt yönlerde doğru ilerlediği ters hareketin oldukça sınırlı ölçüde kullanıldığı tespit edilmiştir. Bu hareket türünün; müzik içerisinde tek sesli bir dokudan çoksesli bir dokuya geçişte (Tevhit), eğik hareketten paralel harekete yönelmede (Dinleyin Arkadaşlar) ya da cümle sonunda hedeflenen ses aralığına ulaşmak amacıyla (Yemen Türküsü) bir geçiş basamağı olarak işlev gördüğü anlaşılmaktadır. Eserlerdeki çokseslilik anlayışı, baskın doku ve parti hareketleri açısından değerlendirildiğinde, böylesi bir yaklaşım Avrupa çoksesli müziğinin ilk örnekleri arasında yer alan "paralel organum" ve "oblique organum" tekniklerini anımsatmaktadır. Bu yaklaşım, diğer taraftan Türk müziğinde de sıklıkla görüldüğü üzere, bağlama ve kemençe gibi telli çalgıların icrasında görülen paralel hareketler ve icrada "dem tutmak" (Duygulu, 2014, s.138) olarak ifade edildiği üzere, bir ezgiye pedal sesler aracılığıyla oluşturulan eşlik anlayışıyla da benzerlik taşır ki her iki durum da Su'nun yalın bir çokseslilik anlayışına sahip olduğunu ortaya koymaktadır.

¹³Yatay çokseslilik

İncelenen eserlerde, eş zamanlı tınlayan ses perdelerinin sınırlı sayıda olması nedeniyle belirgin bir akor yapısının oluşmadığı görülmektedir. Bununla birlikte, eğik parti hareketlerinin bulunduğu eserlerde, eşlik partisinde yer alan bu seslerin seçiminde dizinin durucu ve yürüyücü işlevlerinden yararlanıldığı, bu tercihin fonksiyonel bir etki yaratma isteğiyle ilişkili olduğu anlaşılmaktadır.

Eserlerdeki çokseslilik tercih edilen ses aralıkları bakımından incelendiğinde, paralel hareketlerde genellikle tam beşli aralıkların tercih edildiği; diğer hareket türlerinin yer aldığı bölümlerin ise çoğunlukla tam beşli ya da oktav aralıklarıyla sonlandığı görülmektedir. Özellikle tam beşli aralıkların ve paralel beşli hareketinin eserler içerisinde baskın oluşu, doku ve parti hareketlerine ilişkin yaklaşım ile paralel biçimde, hem Avrupa çoksesli müziğinin erken dönemlerinde hem de bağlamanın doğal yapısı içinde gözlemlenen çokseslilik anlayışıyla belirgin bir benzerlik gösteren bir diğer unsurdur. Birçok müzikal özelliği bakımından diğerlerinden ayrıldığı gözlemlendiğimiz bir eser (Almanya'da Çöpçülerimiz) ise bu genel eğilimin dışında yer almakta olup, partiler arasında oluşan tempo farkı bulunmaması durumunda, eserde baskın aralıkların üçlüler olduğu daha belirgin şekilde görülebilirdi. Bununla birlikte, yalnızca bir eserin (Bugün Yardan Haber Geldi) finali, eksen derecesi üzerinde yer alan tam dörtlü aralıkla tamamlanmaktadır. Bu yaklaşım, Ruhi Su'nun bağlama icrasında karar sesine yönelirken kullandığı ses kümesini hatırlatmakta ve onun bağlamada benimsediği çokseslilik yaklaşımını vokal eserlere de taşıdığını düşündürmektedir. Ruhi Su'nun Sümeyra Çakır ile birlikte seslendirdiği bir eser (Bebek) ise, çoksesliliğin uyumsuz bir aralık ile başlamış olması ve eşlik partisinde dizi dışı bir ses perdesinin kullanılması bakımından diğer örneklerden ayrılmaktadır. Ayrıca bu eserdeki çalgısal bölümde sunulan bir motifin eserin sonraki bölümünde yer alan vokal partiside yeniden kullanıldığı görülmektedir. Bu durum, bestecilik tekniğinde önemli bir yere sahip olan müzikal malzeme bütünlüğünden bilinçli biçimde yararlanıldığını göstermektedir. Kendisini bir besteci olarak tanımlamayan Ruhi Su'nun düzenlemelerinde bu tür teknik uygulamalara rastlanması, onun kompozisyon tekniklerine ilişkin belirli bir farkındalık ve birikime sahip olduğunu göstermesi bakımından dikkat çekicidir.

Genel olarak, Ruhi Su'nun Sümeyra Çakır ile birlikte icra ettiği eserlerde görülen çoksesli uygulamalarda (Bugün Yardan Haber Geldi, Bebek, Almanya'da Çöpçülerimiz, Dam Üstünde Çul Serer), Dostlar Korosu ile ortaya koyduğu örneklerle kıyasla daha çeşitli ve ileri tekniklere yer verdiği gözlemlenmiştir. Çeşitli müzikal tekniklerin etkin biçimde kullanılabilmesi açısından, iki kişilik vokal topluluğunun kalabalık bir icracı kadrosuna sahip olan koroya kıyasla daha esnek olanaklar sunması bu tercihte belirleyici bir etken olarak öne çıkmaktadır. Bununla birlikte, her iki müzisyenin de müzik sanatını profesyonel düzeyde icra ettikleri dikkate alındığında, Su'nun icra edeceği eseri çokseslendirirken o eseri seslendirecek yorumcuların yetkinlik düzeyini de gözettiği görülmektedir.

Elde edilen bulgular ışığında, Ruhi Su'nun sözün ve ezginin ön planda tutulduğu bir çokseslilik yaklaşımını benimsediği ortadadır. Batı müzik tarihinde çoksesliliğin gelişmeye başladığı ilk dönemlerden itibaren, bu müzik anlayışına yönelik temel eleştirilerin başladığı ve bu eleştirilerin metnin anlaşılabilirliğinin azalması, ezginin diğer ses katmanları tarafından örtülmesi ve buna bağlı olarak eserin amaçlanan işlevinden uzaklaşması gibi hususlarda yoğunlaştığı göz önüne alındığında, Ruhi Su'nun da benzer düşünceler ya da sanatsal kaygılar içerisinde bulunduğu düşünülebilir. Bu bağlamda, Ruhi Su'nun vokal eserleri çokseslendirirken müziği toplumun ihtiyaçlarına karşılık verebilecek bir sanat alanı olarak görmesinin belirleyici olduğu, bu süreçte hem Türk müziğinin kendine özgü müzikal kimliğini hem de eserleri yorumlayacak kişilerin yetkinlik düzeylerini gözetmeyi ihmal etmediği anlaşılmaktadır. Cumhuriyetin kültür idealleri doğrultusunda açılmış bir eğitim kurumunda yetişen Su, diğer taraftan çocukluk yıllarından itibaren ilgi duyduğu ve yorumcu olarak temsilcisi olduğu halk müziği geleneğiyle bağını koparmamıştır. Ruhi Su, aldığı disiplinli eğitimi bu geleneğe yansıtarak çoksesli üretimlerde bulunmuş, tüm bu imkânlar ve tercihler doğrultusunda Su'ya özgü bir çokseslilik anlayışı şekillenmiştir.



Hakem Değerlendirmesi	Dış bağımsız.
Çıkar Çatışması	Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.
Teşekkür	Bu çalışmanın hazırlanma sürecindeki değerli katkıları ve destekleri için Karabey Aydoğan'a, Filiz Betül Evlice'ye ve Emin İğüs'e içten teşekkürlerimi sunarım.

Peer Review	Externally peer-reviewed.
Conflict of Interest	The author has no conflict of interest to declare.
Acknowledgments	I would like to express my sincere thanks to Karabey Aydoğan, Filiz Betül Evlice, and Emin İğüs for their valuable contributions and support during the preparation of this study.

Yazar Bilgileri	Boran Mert
Author Details	¹ İstanbul Topkapı Üniversitesi, Güzel Sanatlar, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Müzik Bölümü İstanbul, Türkiye
	 0000-0003-2399-4602  boranmert@topkapi.edu.tr

Kaynakça | References

- Albayrak, A. (2004). *Ezel bahar olmayınca*. Şah Hatayi deyişleri [CD] içinde. Kalan Müzik.
- Aybars, B. (2008). *Türk musikisi temel bilgileri* (1. bs.). Gökçe Ofset Matbaacılık.
- Balkır, K. (1980, Nisan). Devrimci müzik, müziğimizin çoksesliliğe gitmesi sorunudur. *Tavır*, 3, 183–185.
- Cangal, N. (2005). *Armoni* (3. bs.). Arkadaş Yayınevi.
- Deniz, Ü. (2016). *Millî musiki ve Türk Beşleri* (1. bs.). Gece Kitaplığı.
- Dura, S. (1981, Nisan). Ruhi Su ile bir görüşme. *Süreç*, 6, 86.
- Duygulu, M. (2014). *Türk halk müziği sözlüğü* (1. bs.). Pan Yayıncılık.
- Erden, S. (1983, Aralık). Yöresellikten ulusallığa, ulusallıktan evrenselliğe. *Bilim ve Sanat*, 96, 166.
- Hüseyin, H. (1968, Nisan). Bir yerde türküler ne kadar gelişmişse, anlatım gücü ne kadar artmışsa, oradaki koşullar o oranda ağır demektir. *Yeditepe, Yeni Seri*, 336, 20–21.
- İlerici, K. (1981). Bestecilik Bakımından Türk Müziği ve Armonisi (2. bs.). Milli Eğitim Basımevi.
- Kemal, O. (1952, Eylül). Ruhi Su ile bir konuşma. *Yeditepe, Yeni Seri*, 21, 1–4.
- Mert, B. (2022). *Muammer Sun'un sanat anlayışı ve bestecilik tekniğinin ayırt edici özellikleri* (Tez No: 802166) [Sanatta Yeterlik Tezi, Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü]. Yükseköğretim Kurulu Tez Merkezi.
- Mimaroglu, İ. (2022). *Müzik tarihi* (14. bs.). Varlık Yayınları.
- Özkırımlı, A. (1976, 18 Aralık). *Ruhi Su ve yeni plağı: "El kapıları"*. Cumhuriyet, s. 7.
- Su, R. (1977). *Aladağ*. Sabahın sahibi var [CD] içinde. Ada Müzik.
- Su, R. (1976). *Almanya'da Çöpçülerimiz*. Dostlar tiyatrosu konseri [CD] içinde. Ada Müzik.
- Su, R. (1976). *Bebek*. Dostlar tiyatrosu konseri [CD] içinde. Ada Müzik.
- Su, R. (1976). *Bugün Yardan Haber Geldi*. Dostlar tiyatrosu konseri [CD] içinde. Ada Müzik.
- Su, R. (1973). *Bugün Yardan Haber Geldi*. Karacoğlu [CD] içinde. Ada Müzik.
- Su, R. (1976). *Dam Üstünde Çul Serer*. Dostlar tiyatrosu konseri [CD] içinde. Ada Müzik.
- Su, R. (1977). *Dinleyin Arkadaşlar*. Sabahın sahibi var [CD] içinde. Ada Müzik.
- Su, R. (1977). *Ellerinde Pankartlar*. Sabahın sahibi var [CD] içinde. Ada Müzik.
- Su, R. (1977). *Mahsus Mahal*. Sabahın sahibi var [CD] içinde. Ada Müzik.
- Su, R. (1977). *Tevhit*. Semahlar [CD] içinde. Ada Müzik.
- Su, R. (1977). *Yemen Türküsü*. El kapıları [CD] içinde. Ada Müzik.
- Sun, M. (1981). *Çoksesli türküler: Okullar için iki sesli 20 halk türküsü* (1. bs.). Yurtrenkleri Yayınevi.
- Sun, M. (1998). *Türk müziği makam dizileri* (3. bs.). Evrensel Müzikevi.



Sümer, S. (1976, 4 Kasım). *Ruhi Su ile söyleşi*. Politika, s. 6.

Tura, Y. (2019). *Türk mûsikisinin mes'eleleri II: Türk mûsikisi ve armonisi* (1. bs.). İz Yayıncılık.

