

---

---

**BESTECİLİKTE FANTAZMAGORYA: GELENEKSEL TÜRK MÜZİĞİNDE BESTECİLİĞİN  
BAZI ZİHİNSEL VE TOPLUMSAL DİNAMİKLERİ\*****Phantasmagoria in Composition: Some Mental and Social Dynamics of Composition in Traditional  
Turkish Music****Cem ÇIRAK\*\***

---

---

**ÖZ**

Sinemanın icadından önce “büyülü fener” olarak adlandırılan optik bir makine aracılığıyla illüzyonlar üretilmesine imkân veren bir teknoloji geliştirilmişti. Zamanla bu teknolojinin sayesinde hayaletlerin, iskeletlerin, ölülerin... hareketli illüzyonlarının sergilendiği, fantazmagorya adıyla bilinen korku gösterileri Avrupa’da popülerlik kazandı. Bu gösterilerin yaygınlaşmasının ardından sosyoloji, felsefe, psikoloji, edebiyat ve müzik gibi birçok alanda fantazmagorya kavramı metaforlaşmış, zihinsel işleyiş mekanizmalarını, nesnelerin sosyal görünümünü, mimetik ezgileri betimler şeklinde kullanılmaya başlanmıştır. Makalede fantazmagorya kavramının metaforik anlatım kapasitesi kullanılarak, bestecilikte rastlanılan bazı zihinsel ve toplumsal dinamikler geleneksel Türk müziğine ait örnekler üzerinde açıklanmıştır. Yöntem olarak, müzik inceleme, kavram analizi, ekolojik sistemler kuramı, kimyasal denge, autopoiesis ve Le Chatelier prensipleri kullanılarak Platonik diyalektikle, bu çalışmada inşa edilen haliyle fantazmagorya kavramının ne ve nasıl olduğu, neler olmadığı açıklanmıştır. Kavrama yüklenen yeni anlamları örneklendirebilmek için eser olarak Tanburi Cemil Bey’in Şedaraban Sazsemâisi’nin, bazı diğer besteciler üzerinde; Şevki Bey, Hacı Ârif Bey ve Hüseyin Fahreddin Dede’nin kendi bestecilikleri özelinde tespit edilen çeşitli fantazmagorik durumlar açıklanmıştır. Bestecilikte fantazmagorya kavramının mimetik fantazmagoryalar ve “müzikal şey” fantazmagoryaları olmak üzere iki çeşidi tanımlanmıştır. Müzikal şey fantazmagoryaları ise doğrudan fantazyaya ürünü olan, uzun süre maruz kalmak sonucu gelişen, ekosistem etkileriyle gelişen alt türlere ayrılmak üzere sınıflandırılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Bestecilik, Fantazmagorya, Müzik Felsefesi, Ekolojik Sistemler, Denge, Autopoiesis.

**ABSTRACT**

Before the invention of the art of cinema, a technology that made it possible to produce illusions via an optical machine named “magic lantern” was developed. Over time, thanks to this technology, horror shows, known as phantasmagoria, in which animated illusions of ghosts, skeletons, the dead... were demonstrated, became popular in Europe. After these demonstrations became widespread, the concept of phantasmagoria evolved into a metaphor, that is used in various fields of art and science, to describe the mind’s working mechanisms, manipulated social aspects of things, mimetically designed melodies, etc. Here, some mental and social dynamics encountered in composition are explained on the examples of traditional Turkish music by using the metaphorical expression capacity of the concept. Musical analysis, concept analysis, ecological systems theory, chemical balance, autopoiesis and Le Chatelier principles are used as methodologic elements with a style close to Platonic dialectic, to explain this study’s concept of phantasmagoria. Situations like an artwork’s phantasmagorias on other ones, and the inner phantasmagorias of some composers are inspected to shows examples of the new meanings given to the concept. Therefore the concept is classified into two main types: phantasmagorias of “musical things” and mimetic phantasmagorias.

**Keywords:** Composition, Phantasmagoria, Philosophy of Music, Ecological Systems, Balance, Autopoiesis.

---

**Araştırma Makalesi/Research Article Geliş Tarihi/Received Date:** 11.09.2021 **Kabul Tarihi/Accepted Date:** 20.12.2021

\* **Sorumlu Yazar/Corresponding Author:** Dr. Öğr. Üyesi, Katip Çelebi Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi, Müzik Bölümü, cemcirak@gmail.com, ORCID ID: 0000-0002-9527-0550

### Extended Abstract

“Phantasmagoria (also phantasmagory): a shifting series or succession of phantasms or imaginary figures, as seen in a dream or fevered condition, as called up by the imagination, or as created by literary descript.”

Before the invention of the art of cinema, a technology that made it possible to produce illusions via the optical machine named “magic lantern” was developed. Over time, thanks to this technology, horror shows, known as phantasmagoria, in which animated illusions of ghosts, skeletons, the dead... were demonstrated, became popular in Europe. After these demonstrations became widespread, the concept of phantasmagoria evolved into a metaphor, that can be used in many fields such as sociology, philosophy, psychology, literature, and music, to describe the mind’s working mechanisms, manipulated social aspects of things, mimetically designed melodies, etc. Among these the most popular and premise one is Karl Marx’s phantasmagoria concept, which he mentioned in the commodity fetishism chapter of the famous “Capital”. Also in “In Search of Wagner”, Theodor Adorno’s concept of phantasmagoria refers to commodity fetishism and Adorno considers Wagner’s composition style as based on that concept with both his artworks’ media and music. Briefly, as a conclusion derived from these concepts, in an artwork, phantasmagoria conceals and dissimulates the production process of the artwork, simulates something to be instead of it. For example, darkening the theater and concealing the orchestra are phantasmagoric at the media level. When it comes to directly musical phantasmagorias, multiplication, superimposition, and accumulation techniques applied by large ensembles aiming to create illusions are considered as phantasmagoric. Some of these kinds of phantasmagorias, like simulating the city sounds with music, may also be assessed in the mimesis theory. So here, these phantasmagorias are classified as “mimetic phantasmagorias” to separate this study’s expanded concept of phantasmagoria. Because the whole concept of phantasmagoria mainly works on the music types which use stages, tonal structure, large ensembles, etc., and can be applied properly on neither traditional Turkish music nor a composer’s mind’s workings. Nevertheless, there is an example in the Tanburi Cemil Bey’s recordings labeled as “Yanık Ninni” in which he animated a scene that contains dialogues and some other sounds with just one musical instrument, kemençe. This recording represents an extraordinary climax for a mimetic phantasmagoria.

In this article, some mental and social dynamics encountered in composition are explained on the examples of traditional Turkish music by using the metaphorical expression capacity of the concept of phantasmagoria. Musical analysis, concept analysis, ecological systems theory, chemical balance, autopoiesis, and Le Chatelier principles are used as methodologic elements with a style close to Platonic dialectic, to answer the questions on what is, what is not and how is this study's concept of phantasmagoria. Also in the article sub-titles of the “phantasmagoria in composition” title are designed to make this study’s phantasmagoria concept clear and divided into these questions.

Various phantasmagoric situations like Tanburi Cemil Bey’s Şedaraban Sazsemai’s phantasmagorias on some other sazsemais composed with the same makam, and the inner phantasmagorias of some composers (like Uşşak makam’s phantasmagoria on Şevkî Bey and song form’s phantasmagoria on Hacı Ârif Bey), are spotted to make examples of the new meanings given to the concept. According to the examinations on these situations, some conclusions come out. The first one is about the phantasmagoria of a dominant work on the others. Phantasmagoric appearances of a magnum opus are very possible to be seen on the music pieces that have structural unit similarities with. Another one is about specific duties of some motives and explained via repetition of and long-term exposure to a musical thing. “makam summoner motives” works in a phantasmagoric way which is described with these

explanations. The other studied phantasmagoria examples are directly about composers' minds' inner dynamics and socio-ecological effects on them. Here, the social autopoiesis (organic metaphor) approach provided help to discard complex mysteries of the human mind especially for composing music, by putting the "composer" factor out of the equation. The chemical and ecological balance principles and the principle of Le Chatelier are activated at this point. Some mental and social dynamics of composing music are explained with the united establishment of these principles. Also, some phantasmagoric situations gained voluntarily are spotted and these ones are assessed as having joints with INMI (involuntary musical imagery) researches' "voluntary musical imagery" issue.

Therefore two main types of the concept are classified: phantasmagorias of "musical things" and mimetic phantasmagorias. Musical things' phantasmagorias are also classified under some sub-types like the ones occur because of a long time exposure, the ones produced directly by phantasia (*düşlem*), and the ones that are modelled by ecological system needs.

**Keywords:** Composition, Phantasmagoria, Philosophy of Music, Ecological Systems, Balance, Autopoiesis.

Bizzat kendisi “neredeysel” soyut bir sanat olan müziğin multidisipliner çalışmaları araştırmacılar için daima ilginç ve verimli çalışılabilecek bir alan olarak görülmüştür. Müzik sanatının ontolojik zemininde bulunan bu yegâne yarı soyut, yarı somut olmağının diğer disiplinler ve bilimlerle kurulan birlikteliklerde çoğunlukla en azından bir yönüyle problem halinde tartışılması kaçınılmaz olmuştur; olmadığı durumlarda ise göz ardı edilen bu konu araştırmaların kapsamlarının çeşitli kısıtlamalar dâhilinde dar tutulmasına üstü kapalı etken gibi sebebiyet vermiştir. Hatta doğrudan müzik araştırmalarının dahî genel bir temayülle müzik dinleyicisi, müzik icrâcısı, müzik eserleri veya bunların toplumla ilişkileri kapsamlarında kısıtlamış olduğu görülmektedir. Bestecilik üslubu araştırmalarının da büyük bir kısmının yalnızca müzik eserleri üzerinden yürütülebildiği söylenebilir. Soyut etkenleri ve sonuçları somut verilere dönüştürmek konusunda birçok imkân sağlayan nöropsikoloji alanındaki çalışmaların da sadece dinleyici zihninden bahsederken bile insan zihninin bilinmezliğini bir noktada ifade etmek gereği duyuyor olması, başlı başına besteciliğin zihinsel ve toplumsal dinamiklerini açıklamanın veya bilmenin ne kadar da müşkül olacağına dair haklı bir önyargı oluşturmaktadır.

Besteciliğin bilinmesi ve anlatılması zor bazı zihinsel ve toplumsal işleyiş mekanizmaları bir takım tespit ve somutlaştırmalar aracılığıyla verilere ulaşmak amacıyla bu çalışmada mercek altına alınmıştır. Makale, fantazmagorya kavramının sinema, felsefe, psikoloji, edebiyat ve müzik alanlarındaki kavram analizi süreciyle oluşturulan karşılıklarının tamamıyla ve benzerlik yönleri bulunan pipo metaforuyla desteklenip genişletilen yeni bir versiyonu ile birlikte temellenecek şekilde inşa edilmiştir. Fantazmagorya kavramının bu yeni versiyonu yöntem olarak, müzik inceleme, kavram analizi, ekolojik sistemler kuramı, kimyasal denge, autopoiesis ve Le Chatelier prensiplerinin Platonik diyalektikle birlikte tartışılıp sağlamalarının yapılması yoluyla kuramlaştırılmıştır. Kavram analizi ile fantazmagoryanın anlam evreni, metaforik anlatım kapasitesi ve kültürel boyutu ortaya konmuştur. Bu analiz kelimenin aynı anlam evrenini paylaşan bazı diğer kelimelerin İngilizce ve Türkçe anlamlarının araştırılmasıyla desteklenmiştir. Autopoiesis (organik metafor) kuramının sağladığı bakış açısıyla çözümlenmelerinin yapılması oldukça güç olan besteci zihninin bilinmezlikleri araştırma denklemlerinde görmezden gelinebilmiştir. Ekolojik sistemler kuramı, kimyasal denge, autopoiesis ve Le Chatelier prensipleri kullanılarak besteci ve müzik toplumu etrafında devinen görünmez ve anlaşılmasız dinamikler açıklanmaya çalışılmıştır. Müzik inceleme disiplininin sağladığı imkânlar ile de müzik eserleri üzerinde zuhur eden fantazmagorya çeşitleri araştırılmıştır. Böylece soyut bir kavram olan fantazmagoryanın bestecilik mesleğine dair bir kuram halinde “somut izleri” tespit edilerek bu durumlar detaylandırılmıştır.

Makalede kavrama yüklenen yeni anlamları örneklendirebilmek için bir “magnum opus/şâheser” olarak Tanburi Cemil Bey’in Şedaraban Sazsemaisi ele alınacaktır. Bu eserin aynı makam ve biçimde olmak kaydıyla rastgele seçilen bazı diğer bestecilerin eserleri üzerindeki fantazmagoryaları araştırılacaktır. Zihinsel ve toplumsal fantazmagoryaların diğer çeşitlerinin örnekleri olarak ise Şevki Bey, Hacı Ârif Bey ve Hüseyin Fahreddin Dede’nin kendi bestecilikleri özelinde tespit edilen çeşitli fantazmagorik durumlar tartışılacaktır. Şevki Bey’in Uşşak makâmıyla olan ilişkisi, Hacı Ârif Bey’in şarkı türüyle olan ilişkisi yine bu ekseninde açıklanacaktır. Hüseyin Fahreddin Dede’nin konuyla ilgili bir emsal teşkil eden Dügâh makâmında peşrev besteleme sürecinde ise fantazmagorik etkilerin gönüllü edinildiği durumlar bulunabileceği, hatta bunun bestecilik çalışmalarında kullanılabilir bir yöntem olduğu öne sürülecektir.

Ayrıca fantazmagorya kavramının anlam evrenine teğet noktaları bulunan fakat bire bir örtüşmeyen bazı psikolojik durumlara da bir bestecilik kavramı olarak fantazmagoryanın ne olmadığı sorusunun cevabını pekiştirmek üzere kısa tanımlamalarla yer verilmiştir.

### Fantazmagorya

*phantasmagoria (veya phantasmagory<sup>1</sup>):* 1. a. Rüyada ve ateşli hastalıklarda görüldüğü gibi, rastgele çağrışımsal görüntülerin fantastik dizisi. b. Çok sayıda bileşenden oluşan sürekli değişen sahne. 2. Sanatta sunulduğu şekilde fantastik imgelem (Soukhanov, 1992).

*phantasmagoria<sup>2</sup>:* Rüyada ya da ateşli hastalık durumunda, hayal gücü tarafından veya edebi betimleme yoluyla çağrılıp görülmesi gibi hayaletlerin, hayali figürlerin çeşitlenen veya ardışık sıralanan dizilimleri (Oxford English Dictionary, aktaran Castle, 1988, s. 27).

Fantazmagorya kelimesinin bu tanımlarının yanında, Avrupa kültürünün sinema sanatının doğup yükselişinden önceki döneminde karşılığını bulan bir tanımlama daha vardır: “magic lantern” (büyülü fener) olarak adlandırılan bir mekanizma tarafından üretilen hareketli optik illüzyonların sergilendiği gösteriler için icat edilen bir isim” (Castle, 1988, s. 27). Fantazmagorya gösterilerinde genellikle korkutucu görüntüler, hayaletler, hatta en aşırı noktada izleyicilerin ölmüş olan yakınlarının (Castle, 1988, s. 35) görüntülerini işleyen illüzyonlar, karanlık bir odada optik özellikli lambalı bir mekanizma aracılığıyla karanlık bir ortamda büyüyüp küçülme, çözülme, üst üste binme, ilerleyip geri çekilme... gibi kareografilerle yansıtılarak sergilenirdi. Gösteriler zamanı için o kadar gerçekçiydi ki seyircilerin büyük bir kısmı bu hayaletlerin gerçek olduğuna inanırdı (Castle, 1988, s. 27-30). Bu karanlık gösterilerin başladığı devirde, yani 1790 Fransa’ında tüm dünyada olduğu gibi eğlence veya sanat amaçlı gösteriler mutlaka sahnenin ve seyircinin aydınlatıldığı ortamlarda sergilenirdi. Öyle ki, fantazmagoryanın icadından yaklaşık yüz yıl sonra Wagner’in Beyrut’ta ilk defa uyguladığı şekilde opera seyircisinin karanlığa gömülmesi oldukça yadırganmıştı (Gunning, 2005, s. 2).

İşlevi itibarıyla ilkel bir çeşit film makinesi olan “magic lantern” yani “büyülü fener” aracılığıyla üretilen korkutucu gösterileri tanımlamak amacıyla üretildiği anlaşılan bu kelimenin phantasma (hayalet) kelimesinin + agoria veya gory şeklinde farazi eklerle birleştirilmiş olması muhtemel görülmektedir (Brachet, 1882, s. 161; Patridge, 2006, s. 1053).

Fantazmagorya kelimesinin büyümlü fenerle icra edilen gösterileri karşılayan ilk anlamının ardından gelen en sistemli metaforik kullanımlarından biri, Walter Benjamin’in “Pasajları”nda yer alır. Karl Marx’ın metaların fetiş bir hale bürünerek, hakikatlerinin, üretim süreçlerinin örtülüp aldatıcı görünümüne edinmelerinin, yani meta fetişizmi (Marx, 1982, s. 163-177) illüzyonunu<sup>3</sup> fantazmagorya olarak değerlendirmesinin üzerine kurulan bu

<sup>1</sup> 1. a. A fantastic sequence of haphazardly associative imagery, as seen in dreams or fever. b. A constantly changing scene composed of numerous elements. 2. Fantastic imagery as represented in art (Soukhanov, 1992).

<sup>2</sup> A shifting series or succession of phantasms or imaginary figures, as seen in a dream or fevered condition, as called up by the imagination, or as created by literary descript (OED, aktaran Castle, 1988, s. 27).

<sup>3</sup> Karl Marx, Kapital’in ilk cildindeki Meta Fetişizmi başlığının altında bu konuyu ele alırken fantazmagorya metaforunu (phantasmagorisch) kullanmıştır fakat bu kelime çevirilerin büyük bir kısmında atlandığı için çoğu nüshada kayıt dışı kalmıştır (Gunning, 2005, s. 9)

anlatım, genel bir ifadeyle modern kentlerin görünümünde yaratılan aldatıcı illüzyonları fantazmagorya olarak betimler (Benjamin, 2002, s. 25).

Bir sanat eserinde fantazmagoryanın açıklanmasına ise, kavramın ilk planda yine bu anlatımla örtüşen özellikleri ile başlanabilir: “*Fantazmagorya, sanat eserinin üretim aşamasındaki estetik süreci örter (dissimulates) ve perde arkasında neler olduğundan bağımsız bir şekilde oradaymış gibi davranan bir şeyin görünümüne bürünür.*” (Daub, 2006, s. 249).

Fantazmagorya kelimesi zamanla felsefe ve psikoloji gibi çeşitli disiplinlerin araştırmalarında işlendikçe metaforlaşmış (Castle, 1988, s. 37), içsel etkilerden ve zihnin çalışma mekanizmalarından bahseder hale gelmiştir. İnsan idrâkinde oluşan görüntüleri açıklamak amacıyla tasarlanan ve 19. yüzyıl empirizminde sıklıkla kullanılan metaforda zihin, imgesel izleri bir çeşit iç ekrana veya hafıza perdesine yansıtan bir çeşit büyülmüş lamba (magic lantern) olarak nitelendirilir (Castle, 1988, s. 30). Yani hayaletler ve sanrılar gibi imgeler insan zihninin içsel bir üretim süreci sonucu ortaya çıkan ürünleri olarak değerlendirilir.

Fantazmagoryayı, fantazmanın (hayal, hayalet, imge) dışı<sup>4</sup> zuhuru olarak ele alırsak karşımıza bu zuhur öncesi içsel âlemin tümünü karşılayan fantazyaya kavramı çıkar. “*Zihinsel sürecin önemli bir parçası olarak görülen phantasia (fantazyaya), dış dünyanın görülür unsurlarını duyuvar yoluyla aktardığımız bir alan olarak algı nesnesinin zihinde bıraktığı izlerin ya da onların görüntüsünden kalan imgelerin oluşturduğu bir bütün olarak tanımlanabilir*” (Ölmez, 2019, s. 4). Fantazyanın bu tanımıyla benzer bir zemindeki başka bir anlatıma göre ise “*fantazmagorya kendi iç kuvvetimizin refleksi, bir rüya düşlemdir*”<sup>5</sup> (Castle, 1988, s. 47).

Edebî eserler ve resimlerde hayaletlere, ibislere, canavarlara... doğrudan veya alegorik bir üslupla yer verecek şekilde (Ölmez, 2019, s. 7) bir tasavvurla kurulan fantazmagorya, kavramın ilk anlamına yaklaşır. Fakat Terry Castle’ın bir fantazmagorya örneği olarak gösterdiği Goethe’nin “Sorrows of Young Werther” adlı eserindeki şu satırlarında tüm bu düşlemleri ontolojik bir zeminde daha da derinleştiren bir odak vardır: “*Sevgi olmadan dünyanın gönlümüzde ne anlamı olurdu! Lambası olmayan bir büyülmüş fener nedir ki*”<sup>6</sup> (Castle, 1988, s. 45). Bir başka varoluşsal anlatım, hareketli ve geçici illüzyonlar yaratan diğer bir makine metaforuyla, aziz Neyzen Tevfik’in bir ifâdesinde de karşımıza çıkmaktadır: “*Çevrilir dest-i kaderle bu şû’unun filimi / Ney susar mey dökülür gulgule-i cem de geçer*” (Kolaylı, 2009, s. 117).

Goethe’nin yine aynı eserindeki “*... tam alınmda, iç görüşümün tam odağında. Onun görüntüsü nasıl da ayrılmaksızın sürekli var oluyor!*”<sup>7</sup> (Castle, 1988, s. 45) sözlerinin, Neşet Ertaş’ın “*Her an gözümde perdesin / Nere baksam sen ordasın*” dizeleriyle oldukça benzer anlamlar taşıması, günümüzde daha çok bir metafor olarak

<sup>4</sup> Buradaki zuhur ediş, bireyin göreceliğinden bakılınca dışı, bireyi dışardan idrak edenin göreceliğinden bakılınca içe olarak ele alınabilir.

<sup>5</sup> düşlem: Gerçeklerden koparak içte kalan dilekleri, imgelem etkinlikleriyle doyurmada kullanılan tasarımların tümü. “fantasy”nin Türkçe karşılığı olarak önerilmiştir (Haçerlioğlu, 1977, s. 358).

<sup>6</sup> “*what would the world mean to our hearts without love! What is a magic lantern without its lamp!*”

<sup>7</sup> “*...in my forehead, at the focus of my inner vision. How her image haunts me!*”

kullanılan fantazmagoryanın, bir anlamıyla, evrensel çapta varlığı bulunan, kişi içsellisindeki kesif bir gerçeküstü gerçekliği<sup>8</sup> anlatan yadsınamaz bir durumun<sup>9</sup> Avrupâi bir ifadesi olduğu anlaşılmaktadır.

Kavram, bu çalışmada olduğu gibi, doğduğu kültürden farklı bir kültüre göçürülünce etimolojik ve tarihi bir karşılık bulamadığı için aslında metafor olma özelliğini yitirerek doğrudan maruz kalınan durumun gerçekliğini yüklenmektedir. Makalede fantazmagorya kavramıyla tespit edilecek müzikal durumlar da bu tür gerçeklikler üzerine inşa edilecektir.

### Bestecilikte Fantazmagorya

Fantazmagorya kavramı çeşitli yönleriyle doğrudan sanat ve müzik araştırmalarında da kullanılmıştır. Karl Marx'ın meta fetişizmi illüzyonunun, yani ürünün meydana çıkmasına imkân veren üretim sürecinin sanrılarla gizlenmesinin; bir müzik eserinin insan elinden çıkmış olmasına rağmen “kendi kendini üretmiş (self-produced)” (buradaki ifade “autopoiesis<sup>10</sup>”e oldukça benzer) yani kendi kendine ortaya çıkmış ve kendi kendini sunar gibi görünmesinin anlatıldığı “organik metafor” (müziğin organik, yani canlı bir sisteme benzetilmesi) kuramıyla örtüştürüldüğü (Vieira de Carvalho, 2013, s. 1367) bir çeşit fantazmagorya bu konuda temel oluşturmaktadır. Theodor W. Adorno'nun da Benjamin Walter'ın vurguladığı (üretim sürecinin örtülmesiyle oluşan) Marksist fantazmagoryayı, müzik yapıtlarının incelemeleri üzerinde (sanat ürününü bu bağlamda meta kabul ederek) sistemli bir şekilde kullandığı bilinmektedir.

Adorno'nun Wagner'in eserlerinin geneline hükmeden özellikleri tanımlarken kullandığı fantazmagorya kavramı Karl Marx'ın Kaptal'inin ilk cildindeki meta fetişizmi başlığı altındaki görüşünden gelişecek şekilde türemiştir. Adorno, “In Search of Wagner”in “Phantasmagoria” başlıklı bölümünde meta fetişizminin fantazmagoryasını Wagner'in üslubunu inşa eden bir yasa olarak tanımlar ve eserlerinin “self-producing/kendi kendini üretir” görünümde kendilerini sunduklarını söyler. Kromatisizm ve VII. derece (leading note) seslerinin öncelikli kullanımlarını da bu durumla ilişkilendirir (Adorno, 2005, s. 74). Başka bir açıdan, Wagner'in eserlerinde arkaik imgelerin bestecinin modern “teknoloji”si içindeki harmanlanması ve eserin üretim sürecinden dikkatleri uzaklaştıran unsurların doğurduğu illüzyonlar da Adorno tarafından fantazmagorya olarak tanımlanmıştır (Williams A., 1997, s. 77). Wagner'in Beyrut'ta sergilediği operalarında kullandığı seyirciyi karanlığa gömme tercihi de şüphesiz fantazmagoryayı kuvvetlendiren ve bu kavramın hatırlanıp kullanılmasına katkıda bulunan bir durum olmuştur.

<sup>8</sup> Buradaki gerçeklik kişinin öznel tecrübesinin fizik sınırlarının dışındaki öznel gerçekliğinden kaynaklanmaktadır (Castle, 1988, s. 50).

<sup>9</sup> Makalenin devamında tartışılacağı üzere, bir durumun fantazmagorik olup olmayışında geçicilik ve kalıcılık hususu önem arz eder.

<sup>10</sup> “Autopoiesis: Yunanca *αὐτο-* (oto-, kendi kendine) ve *ποίησις* (poiesis, yaratmak, meydana getirmek) sözcüklerinden türetilen bir neolojizmdir, yani bilinen sözcükleri kullanarak yeni anlam kazandırılmış bir kavramdır. Temel olarak kendi devamlılığını sağlayan ve kendini yeniden üreten sistemleri tarif etmek üzere ortaya atılmıştır... Yeniden üretimlerini sağlayan bileşenlerin bizzat sistem tarafından üretildiği otopoietik sistemler, ilk olarak canlılığın organizasyonunu açıklamak ve canlı sistemlerin ayırt edici özelliğini ortaya koymak üzere kullanılmıştır. Sonrasında toplum, hukuk, şirketler gibi sistemleri tarif etmek için ele alınmış ve biyoloji yanında sosyoloji ve sistem teorisi gibi alanlara taşınmıştır.” (Otopoiesis, 2021), (Zeleny, 2015, s. 186-189). Maturana ve Varela tarafından icad edilmiş olan autopoiesis terimi canlı sistemlerin nasıllıklarıyla ilgili soruların cevaplarını araştıran bir çalışmanın ürünü olarak ortaya çıkmıştır (Varela, Maturana, & Uribe, 1974, s. 187).

Adorno'nun, "In Search of Wagner"indeki müzik incelemelerinde kullandığı fantazmagorya terimi iki belirgin yaklaşımla özetlenebilir. Bu yaklaşımlardan ilki bizzat müziğin kendisi, ikincisi müziğin medyası yani sunumu (orkestra ve şefin tamamen gizlenmesi, görünmez (varmış gibi davranılan) sahnelerin kullanılmaması, izleyicinin tamamen karanlıkta bırakılması ((Vieira de Carvalho, 2013, s. 1368) gibi) kapsamlarındadır. İlk yaklaşım, salt müzikte fantazmagoryayı, "şeylerin ve şey benzeri niteliklerin, ürünün ilişkisel ve sosyal görünümü üzerindeki hâkimiyeti" olarak değerlendirir. En önemli müzikal tezahürü armoni üzerinde şekillenirken motif gelişimi ise ikinci bir mazharıdır (Daub, 2006, s. 249).

Fantazmagoryanın, zuhur ettiği bu unsurlar üzerinden Pierre Boulez tarafından kaydedilmiş başka bir tarifi ise şöyle yorumlanmıştır: "*Geniş müzik topluluklarında, çoklama, üst üste bindirme, kümülatif artırma gibi yöntemlerle illüzyonlar yaratılması.*" Bu noktada "büyük müzik topluluklarının", ürettikleri füzyon dünyasıyla fantazmagorya için bir model, hatta araç olduğu söylenirken; "küçük müzik topluluklarının" artikülasyon özelliklerini ön planda kullanmasıyla "gerçeklik" (bu gerçeklik müziğin salt gerçekliği olarak yorumlanabilir) bulunduğu da belirtilmiştir. İki farklı topluluk türünde beliren eğilimler olan füzyon ve artikülasyon, çalgısal alanda tınların kullanımında iki zıt kutup olarak yer almaktadır (Boulez, 1987, s. 167).

Buraya kadar sunulan derlemelerden müzikte fantazmagorya tanımlarının genel olarak, toplu icralar, armonik müzik ve sahne yapıtları ile ilişkilendikleri görülmektedir. Dolayısıyla bu ilişkilerin kurulduğu özelliklere sahip müzik türleri haricinde; örneğin besteleme, bireysel icralar ve makamsal müzik çalışmalarında, geleneksel Türk müziği araştırmalarında vs. bulunabilecek fantazmagorya çeşitleri tanımlanmamıştır. Geleneksel Türk müziğinde heterofonik icra yapan "küçük müzik topluluklarının" kullanılmasının da bu durumda etkili olduğu söylenebilir. Ayrıca bir bestecinin eser üretimindeki zihinsel dinamikler arasında yer alan fantazmagoryalara da değinildiğine rastlanılmamıştır.

Geleneksel Türk müziğini ele alan kaynaklar tarandığında yalnızca Yılmaz Öztuna'nın Türk Müsîkîsi Ansiklopedisinde fantazmagorya ile ilgili bilgi bulunabilmiştir. Buradaki "fantazmagorie" maddesi, müzikal üslup açısından bir müzik veya edebiyat yapıtının kendi içindeki unsurları arasında (bu unsurların armoni ve motif gelişimi olduğu anlaşılmaktadır) gelişen bir çeşit olumsuzluğu ifade eden bir kavram olarak karşımıza çıkmaktadır: "*Edebiyat ve müsîkîde fevkalâde vasıtalarla hâsıl edilen te'sirin, haddinden fazla kullanılması*" (Öztuna, 2006a, s. 290).

Fantazmagorya kavramı hakkındaki özet bilgilerin derlenmesi sayesinde, kavramın, bir metafor olarak, bestecilerin bazı zihinsel işleyişlerinin anlatımında eserler hatta besteciler arasında sosyal bir şekilde gelişen, olumluluk veya olumsuzluk göreceliliğinden soyunmuş halde, gelenekte daha önceden tanımlanmamış bazı süreçleri, etkileşimleri ve bunların sonuçlarını anlatabilmeye imkân verebileceği fikri doğmuştur.

Nitekim söz konusu süreçler ve etkileşimler sözlü gelenekte ispat edilmeye gerek görülmeyen "Tanbûrî Cemil Bey'in zamânının ve ötesinin müzisyenlerini – müziğini kökten etkilemiş olması" gibi önermelerle (Öztuna, 2006b, s. 160) tanımlanıyor olsa da bu önermeler "sâzendelerin genel üsluplarını (özellikle dinamizmden bahsedilir) etkilemiş olması (Baloğlu, 2020, s. 283-284)" gibi genel çıkarımlarla kısıtlı sonuçlara ulaşmaktadır. Zîrâ Cemil Bey'in sâzendeliğinin icrâ özellikleri ilgili çevrelerce bî-hilâf yüceltilmişken bestecilik özellikleri övülmüşse de benzer bir önemle üzerinde durulmamış (Baloğlu, 2020, s. 115-116), kaynaklarda kendinden sonrasına bıraktığı izler açısından yeterli miktarda tespit ve örneklendirme kayıt altına alınmamıştır. Hâlbuki örnekteki ve benzeri önermelerin doğrultusunda sanatkarın en değerli mirası olarak görülen ve tanbur tekniğini



günümüze ulaştıran taksim ve saz eseri kayıtları doğrudan “besteciliğinin” ürünleri olduğu için, bu ürünlerin sanatkârın haleflerinin eserlerindeki ispat edilebilir veya muhayyel varlıklarının gözlemlenebilir olması gerekir.

Fantazmagorya metaforunu besteciliğin bazı zihinsel ve toplumsal dinamiklerini karşılayacak şekilde sistemleştirmek üzere anlam açısından bazı yakın kelimeler ve benzetmeler yardımıyla genişletmek bu noktada faydalı olacaktır. Kavramın anlamsal yakınlıklar kurduğu ilgili kelimeler dağarcığında bulunan “ghost” (hayalet/fantazma) kelimesinden türetilmiş “ghosting” kelimesinin anlamlarından faydalanılarak bestecilikte fantazmagorya olarak tanımlanacak hallerin nasıl olduğu ve neler olduğuna dair bir başlangıç bu noktadan yapılabilir. “Ghosting” kelimesinin hayalet gibi, kesif olmayan bir varlığın eylemini, varoluşunu veya durumunu tarif eden birçok farklı anlamı vardır. Başkalarının adına yazarlık yapmak, bir kişiyle olan ilişkiyi aniden keserek bitirmek, bir görüntünün veya yazının kopyasının orijinalinin üzerinde iz bırakması... bu anlamlardan birkaçıdır (ghosting, 2021). Burada pipo kültüründe yakın dönemde gayri resmî dilde kullanılmaya başladığı anlaşılan, “bir tütün çeşidinin, yanıp tükendikten sonra pipo içinde “hayalet” bir tat bırakması, daha sonra her ne çeşit tütün kullanılırsa kullanılsın bu tadın uzun süre kendini belli etmesi” anlamı seçilmiştir. Bu anlam kısmen matbaada ya da fotokopide, yazılarda oluşan baskı izlerinin oluşumunu tarif eden anlama yakındır. Bahsi geçen hayalet çeşnidен kurtulabilmek için üzerine giderek çeşnilerin bir süre karışması pahasına içimler yapılması için ise “smoking off the ghost” (hayalet etkiyi farklı etkenlerle birlikte kullanarak tüketmek anlamında hayaleti yakmak, tüttürmek) deyiimi kullanılmaktadır (Tate, 2021). Ghosting kelimesinin bir terim olarak eklenmesiyle, büyülu fener teriminde olduğu gibi piponun kendisinin insan zihnine benzetilmesi yönünde tasarlanan bir metafor sayesinde fantazmagorya kavramı birçok konuda daha mecâzî anlatımlara imkân verir hale gelecektir. Ghosting terimin bu versiyonunun Türkçe’deki mümkün bir karşılığı varsayılarak “musallat olma” eylemiyle karşılanabilmesi de mümkündür fakat bu eylemin olumsuz anlamı bir müzik terimi olarak fantazmagoryanın sadece olumsuz ve istenmeyen durumlarını temsil etmeye kâbilidir. Oysa bu türlü bir etkileşimin doğru yer, dozajlar ve unsurlar arası ilişkilendirmelerle verimli sonuçlar da doğurabileceği göz önünde bulundurulmalıdır.

## Nedir?

Makalede fantazmagorya kavramı, bir bestecinin sanatsal yaratıcılığının zihinsel dinamikleri içinde yer alacak daha önceden tanımlanmamış işleyişleri ifade etmek üzere ele alınmıştır. Bu doğrultuda “Bir eserin, meydana getirildiği unsurlarından birinin veya bütünü, bir besteci tarafından eserin yüksek miktarda tekrarlarla uzun süre özümşenerek hazmedilmesinden sonra veya yoksunluğunun/ihtiyacının doğması sebebiyle, kaçınılmaz olarak, bilinçaltı<sup>11</sup> bir zorunlulukla, istemli veya istemsiz fakat beklenmedik bir şekilde bestecinin eseri/eserleri üzerinde anlık zuhur edişler (zuhurat<sup>12</sup>) göstermesi” tanımı şekillendirilmiştir. Bu eser, bestecinin kendi eseri olabileceği gibi bir başka bestecinin eseri de olabilir. Bahsedilen bilinçaltı zorunluluğun, bestecinin isteğine bağımlı veya isteğinden bağımsız olarak zuhur edebilirliği önemlidir. Üretim sürecinde olan eser diğeri için virüs-konak ilişkisine benzer bir yönle konak canlı vazifesi görür. Meselenin mantığını kapsayıcı daha genel bir fantazmagorya

<sup>11</sup> Yaratıcılık sürecinde bilinç katmanları birbirleriyle etkileşimlidir. Bilinç, mantık, duygu, sezgi ve bilinçaltı gibi unsurlarla sınıflandırılan (Sylvester, 2016, s. 3) bu katmanlardan hangisinde hangi etkileşimle fantazmagoryanın görüntü vereceği bestecinin hayatı boyunca geliştirdiği algısal özelliklerine özgüdür.

<sup>12</sup> Zuhur eden şeyler. Hesapta olmayan, umulmadık hadiseler, rastlayış (Devellioğlu, 2004, s. 1191).

tanımı ise “müzikal şeylerin<sup>13</sup>, bestecinin eserleri üzerinde bilinçaltı kaynaklı ve geçici olarak zuhur edişler (zuhurat) sergilemesi” şeklinde kurgulanabilir.

Bir müzik eserinin üretim sürecinin autopoietic olduğunu kabul eden 19. ve 20. yüzyıllarda doğup gelişen teorilerin makalede üretilen fantazmagorya tanımının tarif ettiği işleyiş mekanizmasında kendine uygun bir yer bulduğu görülmektedir. Bu görüşe göre varsayımsal olarak besteci besteleme sürecinden ayrı tutulmalıdır, bir bestenin, bütünüyle öncüllerinden sentezlendiği kabul edilir (Vieira de Carvalho, 2013, s. 1369). Bir eserin fantazmagorik bir görüntüsü de bu varsayımla paralel meydana gelir ve autopoietic sürecinin bir parçası olarak ele alınmalıdır.

Makalede, kavramın olumlama ve olumsuzlamalardan tenzih edilmiş bir kullanım amacı güdülmüşse de orijinalinde hâiz olan temaya uygun olarak baskın bir eserin fantazmagoryasının besteci için korkutucu ve musallat bir probleme dönüşme özelliği bulunması da muhtemeldir<sup>14</sup>. Dolayısıyla gelenekte çok başarılı kabul edilen (şâheser/magnum opus (Soukhanov, 1992)) eserler bestelenmiş makamlarda yeni eserler bestelemeye bestecilerin meslek etiği açısından sıcak bakmayışı aynı zamanda bu durumla da ilişkilendirilmelidir (Çırak & Tutu, 2020). Çünkü çok iyi bilinen ve baskın özellikler taşıyan bir şâheserin yaratacağı türde bir fantazmagorya kaçınılmaz olarak bestecide eski icrâ refleksleriyle yeni, özgün bir eser üretme isteğinin çarpışması paradoxa<sup>15</sup> sebep olur, yani bir şâheser kaçınılmaz olarak kendisiyle bir benzerlik yönü bulunan herhangi bir bestenin üretim sürecinde kısmen veya tamamen zuhur eder. Fakat bu tür fantazmagoryalar, bestecilerin özgün eser üretme arzuları genellikle baskın geldiği için üretildikten sonra geleneğin repertuvar aktarımına dâhil edilmez, edilseler de benzerlikler hemen anlaşılacağı için çoğunlukla gelenek tarafından zamanla elenerek unutulur. Bu eserler arasından gelenekte bir şekilde varlık şansı bulmuş olanlar üzerinde ise bazı fantazmagoryalar keşfetmek autopoietic sistemin de bir gereği olarak, yani her bir eser kendini öncüllerinden sentezleyebildiği için kaçınılmaz olacaktır. Bu durumun kesif örnekleri olarak Tanburi Cemil Bey’in Şedaraban saz semaisinin fantazmagoryaları gösterilebilir.

İncelemelerden önce fantazmagorya hakkında bahsedilen özellikleri dikkatten düşürmemek şartıyla ezgi benzerliklerinin fantazmagorya olarak tanımlandığını bu noktada belirtmek gerekir.

Öncelikle fantazmagoryaları araştırılacak eserin türünü ele alalım. Saz semaisi kısaca, günümüzdeki haliyle AB CB DB EB genel biçimiyle ve Aksak Semai usulüyle bestelenen hânelerden ve teslimlerden oluşan çalgısal bir türdür (Tutu, 2020, s. 119-121). Saz semailerini çalgı eğitiminde de önemli görevler üstlenir (günümüzde ayrıca ses kayıt teknolojisinin ulaşılabilirliğinin artmasıyla birlikte saz sanatçılarının örnek aldıkları kişilerin taksimlerini

<sup>13</sup> Esasen burada “şey”in çoğulu olan “eşya” kelimesini terimleştirmek “şey” kelimesinin uygulamada anlaşılabilirliğini gidermek adına daha uygundur. Uygulamada farklı ifadeler taşıdıkları için; “şeyler” ve “eşya” kelimelerinin arasında bir ayırım yapmak gerekmektedir. “Müzikal şeyler” tâbiri uygulamada çok daha geniş bir kapsama sahiptir. Örneğin kuş sesleri, su sesleri, doğada duyulan ritimler... bu kapsama girer. Yeni kullanılacak bir tâbir olan “müzikal eşyâ” şeklindeki kullanım ise bu kapsamı belirli, beşerî sanat ürünü olan bir müzik kültürü sınırları içinde tutabilir. Fakat eşya kelimesine de tekil anlamda nesnelere betimleyecek şekilde anlam yüklenmiş olduğu ve bu vesile ile hal-i hazırda iki ifade arasındaki fark aktarıldığı için “şeyler” tâbirinin korunması tercih edilmiştir.

<sup>14</sup> Bahsedilen durumun bir çeşit “yaratıcılık tıkanıklığı” (creativity block) problemine sebebiyet verebileceği de öne sürülebilir. (İlgili konu ve çözüm önerileri için: (Gallay, 2013))

<sup>15</sup> (Castle, 1988, s. 74-75)’te Wagner örneğinde arkaik müzik silüetlerinin Wagner’in ürettiği modernite içinde bir şekilde yer bulduğu fantazmagoryanın bir paradoks oluşturduğunu söylerek bu durumla benzerlik yönü bulunan bir duruma değinmiştir.

de eğitim amaçlı kullanıldıkları bilinmektedir). Saz semailerini arasında ise çoğu icracıya göre Tanburi Cemil Bey'in Şedaraban saz semaisini uygun icra edebilmek çalgı icrasında bir ustalık göstergesi olarak (Taşçeşme, 2019, s. 49-106) görülmektedir. Dolayısıyla bu eserin, üzerinde çok fazla çalışılan, öğrenildikten sonra teknik gelişimi sağlamak ve korumak için sürekli tekrar edilen bir eser olduğunu söylemek mümkündür.

İleri derecede çalgı eğitimi almış olan ve yeni bir Şedaraban saz semaisi bestelemek isteyen bir besteciyi ele alalım. Üretim sürecinde olan eserinde özgünlük arayışı her bestecide olduğu gibi baskınlık gösterecektir. Fakat bestecinin bilincinde, bilinçaltında ve reflekslerinde kesif varlık gösteren şaheser (magnum opus), bir şekilde aynı tür, aynı biçim ve aynı makamı karşısında bulunca bir şekilde ve bir seviyede mutlaka zuhur edecektir. Bu durum autopoiesis sürecinin de bir gereğidir. Ayrıca Tanburi Cemil Bey'in Şedaraban saz semâisi gibi bir saz sanatçısının eğitiminde nihâi hedeflerden biri olan dominant (baskın) bir eserle kurulacak benzerliklerin gözden kaçması da muhtemel olmayacaktır. Yani besteci muhtemel fantazmagoryaların farkındadır. Besteci bu etkileri üretim sürecinde fark etsin ya da etmesin, sonradan kabul ederek kullanmıştır.

Tanburi Cemil Bey'in Şedaraban saz semaisinin, daha sonraki dönemlerde aynı makamda bestelenmiş bazı saz semailerinin<sup>16</sup> üzerindeki fantazmagorik görünümünü açığa çıkarmak mümkün olursa bir eserin ezgi katmanının diğerlerinin üzerinde nasıl zuhurları olabildiğine dair somut veriler de örneklerle sunulmuş olacaktır.

İlk örnek olarak Münir Mazhar Kamsoy'un Şedaraban saz semaisini ele alalım. Fantazmagorik motifler bu eserde teslim kısmında yoğunlaşmıştır.



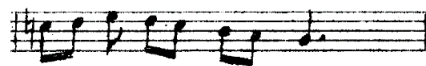
Şekil 1. Münir Mazhar Kamsoy'un Saz Semaisi (Teslim)

Teslimin ilk ölçüsünün ilk beş sekizliğinin Tanburi Cemil Bey'in eserinde teslim bağlantısı olarak ilk üç hanenin sonunda kullandığı ezginin başlangıcı olduğu görülmektedir:



Şekil 2. Tanburi Cemil Bey'in Saz Semaisinin Teslim Bağlantısı

Teslimin ikinci ölçüsü de Tanburi Cemil Bey'in eserinin tesliminin ikinci ölçüsüyle aynı başlangıca sahiptir. Aynı motif iki eserde de aynı konumdadır:



Şekil 3. Tanburi Cemil Bey'in Saz Semaisinin Tesliminin İkinci Ölçüsü

<sup>16</sup> İncelemelerde kullanılan eserler rastgele seçilmiş ve nüshalar (Ergen, 2010) nota arşivinden tedarik edilmiştir.

Eserde Nihavend dizisine geçiş yapıldıktan sonra kullanılan üçüncü derecenin değişimi de Tanburi Cemil Bey'in tesliminde kullandığı aynı üç sekizlik motifle sağlanmıştır:



Şekil 4. Tanburi Cemil Bey'in Saz Semaisinde Nihavend Dizisine İkinci Geçiş

Üçüncü hanede ise daha farklı bir fantazmagorya göze çarpmaktadır:



Şekil 5. Münir Mazhar Kamsoy'un Saz Semaisinin Üçüncü Hanesinin İlk Ölçüsü

Bu kısımda Gerdâniye perdesinde ezginin seyredip güçlenmesi ve Gerdaniye-Neva aralığının baskın bir şekilde belirtilmiş olması gibi özellikler Tanburi Cemil Bey'in eserinin ikinci hanesinin başlangıcındaki fikrin bir etkisi olarak ortaya çıkmaktadır.



Şekil 6. Tanburi Cemil Bey'in Saz Semaisinin 2. Hanesinin İlk Ölçüsü

İkinci bir örnek olarak ise Özgen Gürbüz'ün Şedaraban saz semaisini ele alalım. Fantazmagorik motiflerin yine teslim kısmında yoğunlaştığı görülmektedir.



Şekil 7. Özgen Gürbüz'ün Saz Semaisinin Teslimi

Tanburi Cemil Bey'in eserinin ikinci hanesinin ilk ölçüsünün (Şekil 6) bir çeşit sadeleşmiş türevi bu eserin tesliminin ilk beş sekizliğinde kullanılmıştır. Hemen ardından gelen Muhayyer perdesinden başlayan iki dörtlük kısım ise yine Tanburi Cemil Bey'in eserinin ikinci hanesinin beşinci ölçüsünün son kısmı (yani teslim bağlantısını sağlayan ezginin hemen öncesi) içinde yer almaktadır:



Şekil 8. Tanburi Cemil Bey'in Saz Semaisinin İkinci Hanesinin Beşinci Ölçüsü (Plak Kaydından Yazılmıştır) (Cemil Bey, 2016)

Eserin tesliminin son ölçüsünde üçlemelerle kurulan ezgilerin son üçleme hariç Tanburi Cemil Bey'in eserinin üçüncü hanesinin ikinci ölçüsünün bir oktav aşağı göçürülmüş hali olduğu anlaşılmaktadır.



Şekil 9. Tanburi Cemil Bey'in Saz Semaisinin Üçüncü Hanesinin İkinci Ölçüsü (Plak Kaydıdan Yazılmıştır)

Ezgisel fantazmagoryaların farklı çeşitleri de tanımlanabilir. Geleneksel Türk müziğinde bazı motiflerin üzerlerine bazı görevler yüklenerek makam seyirlerinin kolaylıkla kimlik kazanmasını sağlamak amaçlı kurulan fantazmagoryalar bunlardan biridir. Örneğin Karcıgar makamının seyrinde Muhayyer perdesinden Hisar perdelerine inişle seyreden motiflerin kullanılması yaygın olsa da şart değildir. Fakat sıklıkla eserlerde kullanıldığı için bu özellikteki bir motif ani bir şekilde Karcıgar makamını çağırır veya bu makamda seyrediliyor ise makam kimliğini kuvvetlendirir. Benzer bir durum Suzidil makamı için de geçerlidir. Fakat bu makam, dizi benzerliği bulunan birden fazla makamın mevcudiyeti sebebiyle ve günümüzde yaygın kullanılan göçürme alışkanlıklarının da etkisiyle başta Şedaraban makamı olmak üzere farklı makamlarla işitsel özellikler açısından karıştırılabilmektedir. Dolayısıyla günümüzde Suzidil makamına ait “çağırıcı motif” bu göreve göre oldukça uzun bir ezgi olan Tanburi Ali Efendi'nin Suzidil peşrevinin Buselik perdesinden başlayan son beş dörtlüğü olarak seçilmiştir. İki çağırıcı motifin fantazmagorik gücünün kaynağı ise farklıdır. Karcıgar makamının çağırıcı motifi, çok sayıda eserde bu motifin kullanılmış olmasıyla bu gücü bulmuştur. Suzidil makamının çağırıcı motifinin gücü ise, bu motifin çok sayıda tekrar edilen bir şaheserde (magnum opus) kullanılması ve bu sebeple sıklıkla işitilmiş-icra edilmiş olmasıyla doğmuştur.

Geleneksel Türk müziği bestecileri üzerinde zuhur edebilen diğer “müzikal şey” fantazmagoryalarının bazılarında bahsetmek gerekirse Şevki Bey ve Hacı Ârif Bey örneklerini ele almak uygun düşecektir. Şevki Bey için Uşşak makâmı, Hacı Ârif Bey için şarkı türü bir fantazmagoryaya sahiptir. Çok sayıda Uşşak eser besteleyen Şevki Bey'in farklı makamlardaki eserlerinde bile bu makâmın kendini bir şekilde gösteriyor oluşu (Öztuna, 1988, s. 5, 38-39), Hacı Ârif Bey'in baskın bir şekilde şarkı türünde besteler yapması, şarkı haricinde kalan türler üzerinde çalışırken karşılaştığı zorluk ve (görecelik kesb etse de) başarısızlık (Önsan, 1949, s. 23) bu fantazmagorik durumlardan bazılarıdır. Özetle bu durumlar Uşşak makâmının Şevki Bey üzerinde, şarkı türünün ise Hacı Ârif Bey üzerinde fantazmagoryası olduğu anlamında gelmektedir. İki bestecinin de günümüze ulaşan besteleri incelendiğinde bu durumun bertaraf edilmesi adına hayalet etkiyi farklı etkenlerle birlikte kullanarak nihayetinde tüketmek için (smoking off the ghost) bazı denemeler haricinde baskın bir yönelim görülmemektedir.

Bestecilerin, pipo metaforunda olduğu gibi, melesinde kesb ettiği fantazmagorik unsurlardan kendini nihayet kurtarabilmek için bilhassa durumun üzerine giderek bahis konusu etkiler altında eserler bestelemeleri, istenmeyen fantazmagoryaları giderebilmek (smoking off the ghost) adına faydalı görülebilecek bir yöntemdir. Bestecilerin orijinallik ve ilgili çevrede yayılımı açısından görece resesif (çekinik) sayılabilecek eserlerini bu amaca bağlamak da mümkündür. Fakat bu çıkarımı yüksek bir doğruluk oranıyla sonuca bağlayabilmek için incelenecek bestecinin eserlerinin kronolojik sıralamasına sahip olmak gerekir. Bu sıralama aracılığıyla besteci üzerindeki fantazmagoryanın bir eserle sonlanıp sonlanmadığı veya devam ederek nasıl şekillendiği yorumlanabilir.

Geleneksel Türk müziğinde fantazmagorik etkileşimin besteciler tarafından kasten yakalanmak istendiği, yani bir eserden ilham alabilmek için yeni bir eser bestelemeyen önce defalarca tekrar edilip irdelendiği bazı durumlar da vardır. Hoş Sadâ'da bu yöntemin uygulamasını birebir aktaran bir paragraf mevcuttur. Yazar, Hüseyin Fahreddin

Dede'nin, Celâleddin Dede tarafından bestelenen Dügâh makamındaki Mevlevî âyînine bir peşrev bestelemek için çalıştığını anlatır. Hafız Şevki Bey'le birlikte peşrevin üzerinde birtakım hususlarda konuşurlar. Ardından Fahreddin Dede, Hafız Şevki Bey'e Zaharya'nın Hicaz bestesini defalarca okutur. Bu eserden ve icradan aldığı ilhamla beğenilen bir Dügah peşrev besteler (İnal, 1958, s. 13). Burada dikkat çeken bir başka detay ise bestecinin ilham almak için beste yapacağı makamdan farklı bir makamda bestelenmiş bir eser seçmiş olmasıdır. Muhtemelen bunun sebebi fantazmagorik etkiyi makam etkenini değiştirerek, kontrollü bir şekilde edinebilmek, sonuç olarak da bu esere benzer bir peşrev bestelemekten kaçınmaktır. Ayrıca bestenin üzerinde tartışmalar yürütülmüş olması, eserin müzikal varlığının yanı sıra fikrî unsurlarının da üzerinden kazanımlar elde edilmek istendiğini ispat etmektedir.

### Nasıldır?

Yukarıda kurulan bağlamlarda bazı geleneksel Türk müziği bestecilerinin örneklerinde çeşitli fantazmagoryalar tanımlanmıştır. Şevki Bey, (1860-1891) şarkılarının dörtte birini (200'den fazla) Uşşak makamında bestelemiştir. Diğer bestelerinin de çoğunluğunun Muhayyer, Beyati, Hüseyini gibi Uşşak makamıyla dizisel yakınlıkları bulunan makamlarda bestelenmiş olduğu ve bütün bu makamları Uşşak makamına benzeterek kullanmayı sevmesi Uşşak makamının bestecinin havsalasında ne kadar baskın bir yere sahip olduğunu anlatmaktadır (Öztuna, 1988, s. 5, 38-39). Şevki Bey'in sürekli Uşşak makamında şarkılar bestelemesi bütün besteciler genelindeki bir ölçekte değerlendirilirse fantazmagorik bir durumdur denilebilir, fakat kendisi özelinde bu durumun onun bir üslup özelliği haline geldiği de düşünülebilir. Uşşak makamı haricinde makamlarda bestelediği diğer şarkılarında ise Uşşak makamına beklenmedik geçkilerin zuhuru (Hicaz makamında "Dil yaresini andıracak" sözleriyle başlayan şarkının Uşşak veya Hüseyini dizileriyle başlaması beklenmeyen bir uygulamadır) ise kesinlikle fantazmagoryadır. Yılmaz Öztuna'nın anlatımına göre binin üzerinde eseri irticalen besteleyen, sanat kaygısı gütmeyen, içki düşkünlüğü olan ve sarhoşken bestelediği eserlerini, ayılınca hatırlayamayan, böylelikle kaydedilmesini, hatırlanmasını sağlayamayan besteci (Öztuna, 1988, s. 33-38), anlaşıldığı üzere sanatsal yaratıcılık açısından kendi "konfor alanı"nı bulmuş ve bu alandan çıkmamıştır. Şevki Bey'in bu özelliğiyle kendisini autopoietic sisteme tamamen teslim ettiği, yani kendi şahsi varlığını sanatından dışladığı söylenebilir. Yani Şevki Bey, Uşşak makamının fantazmagoryasına da teslim olmuş, onu üslubuna dâhil etmiştir. Şevki Bey yaşadığı 31 senelik kısa ömründe çok sayıda Uşşak makamında veya makamsal yapısı bu makamla bir şekilde benzeşen (diziyi işleyişi benzerliği bulunan veya beklenmedik geçkilerle Uşşak makamına geri dönen) beste yapmıştır fakat bu eserleri yapmaktaki amacının bir noktada Uşşak makamının kendisi üzerindeki etkisini bitirmek (etkiyi kullanarak tüketmek/smoking off the ghost) olup olmadığını bilemiyoruz zira bir bestecinin böylesine kuvvetli ve kısıtlayıcı bir fantazmagoryadan memnun olduğunu söylemek oldukça zor olsa da imkansız da değildir. Fantazmagorik etkiler "bilinçaltı bir zorunluluk"la zuhur ettikleri için besteci bilincinin (autopoiesis savının) besteciye besteleme sürecinin tümünün dışında tutuşu<sup>17</sup> gibi) sürece dâhil olması, yani zihinsel irade gücüyle

<sup>17</sup> Aslında autopoiesis kuramını açıklarken bu ifadenin yerine, besteciye, kimyasal tepkimelerin içinde gerçekleştiği bir kap olarak ifade etmek gerekir. Besteci bir anlamda besteleme sürecinin dışındadır fakat besteci, yani kap – yani unsurları bir arada tutan şey- olmadan da sürecin gerçekleşmesi mümkün değildir. Ayrıca kaplar da çeşitli maddelerden meydana gelmiş olacakları için belirli tepkimelerde bazı kapların tepkimeye dâhil olacağı, bazı kapların etkisiz kalacağı da göz önünde bulundurulmalıdır. Müstesnâ kaplarda gelişen müstesnâ tepkiler de bestecilikte "dehâ" olarak tanımlanırsa kuram kuvvetlendirilmiş olacaktır.

durumun seyirinin değiştirilmesi hayli güçtür. Şevki Bey gibi kendi sanatsal yaratıcılığını sağlayabildiği konfor alanına düşkün bir besteci için bu güçlüğün de neredeyse imkansızlığa dönüşeceği göz önünde bulundurulursa kendisinin neden bu kadar çok sayıda Uşşak makamında veya farklı makamlarda Uşşak makamının etkilerini eklediği eserler bestelediği, diğer makamlardaki bazı eserlerinde beklenmedik Uşşak geçkilerinin bulunduğu anlaşılabilir. Dolayısıyla Şevki Bey'in, edindiği Uşşak fantazmagoryasından memnun olmuş olabileceğini savunmak mümkün hale gelmektedir. Şarkı türünün onun döneminde yeni yeni yaygınlık kazanmış olmasından dolayı sistemde tür ve biçim açısından benzeri az sayıda bulunan bir ürün vererek özgün eser üretebiliyor olmanın yarattığı çekim gücüyle bunun mümkün olabildiği söylenmelidir. Bu farkındalık ve memnuniyet durumu fantazmagorya gösterilerinde seyircinin bir kısmının hayaletleri gerçek zannetmesine, bir kısmının optik illüzyonlar olduğunu bilmesine fakat her iki grubun da gösteriyi izlemesine benzemektedir.

Araştırılan örneklerin ardından fantazmagorya kavramına yüklenen yeni anlamı biraz daha açıklayabilmek için “phantasy” için Türkçe karşılık olarak önerilen “düşlem” kelimesinin Orhan Hançerlioğlu'nun Felsefe Ansiklopedisi'ndeki tanımını bir bestecinin zihin mekanizmasını araştırmak üzere tekrar öne çıkararak ele almak faydalı olacaktır. “*düşlem: Gerçeklerden koparak içte kalan dilekleri, imgelem etkinlikleriyle doyurmakta kullanılan tasarımların tümü.*” (Hançerlioğlu, 1977, s. 358). Düşlem kavramını olduğu gibi besteciliğe göçürelim: besteci zihni, yeni bir eser besteleme sürecinin gerçekliğinde iken; bu gerçekliğin dışında, bestecinin içinde kalmış-baskılanmış ve müzikal doyuma ulaşamamış halde bulunan şeylerin, zihinsel tasarımlarla (imgelemlerle) doyumunu sağlamak amacıyla oluşan kurguların tümünü kapsayan sistem düşlemdir. Daha açık bir ifadeyle düşlemleri olan bir besteci beste çalışmasının içindeyken önceden doyumuna ulaşamadığı, yani yoksunluğunu duyduğu müzikal ihtiyaçlarını gidermek için bilinçaltı bir zorunlulukla bu ihtiyaçlarının karşılıklarını, çalıştığı eserde zuhur ettirir ve böylece düşlemin (fantazyanın) zuhuru gerçekleşir, fantazmagorya oluşur. Bestecilerin zaman zaman farkında olmadan başka eserlere benzeyen, özgün olmayan eserler bestelemeleri de bu durumla açıklanabilir.

Bu noktada “müzikal şeyler”e duyulan ihtiyaçlar hakkında “doyum”, “doyumsuzluk veya doyumun mümkünatı”, “doyum sağlamanın nasıllığı” ve “doyum ihtiyacı” gibi konular tartışmaya açık hale gelmektedir. Günümüzde hala tam anlayamamış olan bu tür zihinsel işleyiş problemleri şüphesiz ki bir besteci zihni ele alındığında çok daha karmaşık bir yapıya bürünmekte ve cevapsız kalmaktadır. Dolayısıyla bunca çözümsüzlüğün harmanlandığı “müzikal şeylerin ihtiyaçları” ve “müzikal düşlemler” gibi kavramlar kısmen anlaşılmakta fakat içleri yeterli bilgiyle doldurulamamaktadır. Bu duruma sebep olan şey belki de günümüz koşullarında tam anlamıyla zihinsel işleyişleri çözemediğimiz halde besteci zihnini ve kimliğini esas fâil olarak ele almaktır. Daha basit bir yoldan, sosyal autopoiesis (organik metafor) kuramı kabul edilip besteci üretim sürecinin dışında tutulursa denklemin en muğlak noktası bir süreliğine değerlendirme dışı bırakılabilir ve araştırmanın önü açılabilir.

Meseleye daha geniş bir açıdan yaklaşarak müzikal şeylerden oluşan ve tarih boyunca süregelen repertuar, nazariyat, icrâ özellikleri gibi müziğe dair tüm kültür, sanat, teori, yaşantı vs. unsurlarını (müzikal şeyleri) kapsayan bir havuzun, yani, ekolojik sistemin işleyiş mekanizması üzerinde çalışmak bu durumda yardımcı olacaktır. Bu türlü tasarlanacak bir ekolojik sistemin, aynı zamanda “kümelenme” kuramının (Tutu, 2017, s. 87-88) açıkladığı neden sonuç ilişkilerine bağlı olduğu ve kendi kendini oluşturmuş olacağı da söylenebilir.

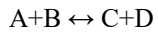
Havuzu incelerken genel kapsamlarıyla ekolojik sistemler kuramından<sup>18</sup>, kimyasal denge<sup>19</sup> prensibinden ve Le Chatelier<sup>20</sup> ilkesinden faydalanalım.

Müzikal şeyleri kapsayacak şekilde ele aldığımız havuzda tek yönlü ve çift yönlü çalışan, birbirleriyle etkileşim içinde ve birbirlerine doğrudan veya dolaylı olarak muhtaç tepkime denklemleri bulunacaktır. Bu denklemlerin nitelik ve nicelikleri teker teker tespit edilemeyecek kadar karmaşık olsa da müteşâbih bir anlatım için bazı somutlaştırmalar kurmak mümkündür. Kendi içinde dengesini kurabilen (Le Chatelier prensibine göre) çift yönlü çalışan denklemler ve tek yönlü çalışan denklemler birbirleriyle etkileşimdedir<sup>21</sup> ve ortamdaki ürünlerin niteliğine ve niceliğine göre çeşitli sentezlemeler yapan mikrosistemler meydana getirir. Olup biten her şey bütün bir ekosistemi oluşturur. Bu ekosistem bir şekilde kendi dengelerini kurmak için mikro sistemleriyle değişimlere karşı tepkiler üretir (Çepel, 1976, s. 36-37).

Bir bestecinin besteleme sürecinde  $A+B \rightarrow C +D$  tek yönlü denkleminde A: makam<sup>22</sup>, B: güfte, C: beste, D: biçim olsun. Havuza B ekledikçe (veya havuz B ürettikçe) denge prensibi gereği A kullanılarak C ve D sentezlenecektir. Havuza da geleneksel Türk müziği tarihi (kronosistem) ve kültürü (makrosistem) diyelim. Havuzda hem bu bestecinin hem de bu bestecinin haricindeki bestecilerin benzer denklemleri olacaktır. Ayrıca birçok farklı denklem de farklı boyutlardan havuza dâhil olacaktır. Örneğin  $E+F \leftrightarrow G +H$  çift yönlü denkleminde E: meşk uygulaması, F: üslup; G: besteci, H: ekol olsun. Havuzda besteci sayısı (G) arttıkça farklı ekollerle etkileşimler ve birleşimler kaçınılmaz olacaktır, yeni üsluplar tepkimenin ürünü olarak meydana çıkacak ve bu üsluplar meşk edilecektir. Bu denklemin diğer yönü de aynı sistemle çalışacaktır. Bir başka  $X+Y+Z \leftrightarrow T$  çift yönlü denkleminde X: saz sanatçısı, Y: ses sanatçısı, Z: fasıl icrâ ortamı (ve fasıl ihtiyacı); T: bestelenen fasıl miktarı olsun. Unsurlardan biri arttığı takdirde süreç bu unsuru azaltma yönünde bir sentezleme yapmaya yönelecektir. Denklemler birbirleriyle de bağlantılıdır. G'nin artması (besteci sayısının) C'yi (beste sayısını) ve T'yi (fasıl sayısını) da artırır. Verilen üç denklem gibi birçok başka denklem de aynı havuzda yer alacağı için Le Chatelier

<sup>18</sup> Ekolojik sistem kuramı ilk olarak Bronfenbrenner tarafından insan davranışlarının dinamiklerini çözümlenmek amacıyla ele alınmıştır ve Organizma (Birey), Mikrosistem (Birey ve çevresi), Mezosistem (Birden fazla mikrosistemin etkileşime girdiği sistem), Ekzosistem (Bireyin doğrudan değil, dolaylı yoldan etki aldığı sistemler), Makrosistem (Bireyin dâhil olduğu kültür, dâhil olduğu sistemin bütünü) (Bronfenbrenner, Toward an experimental ecology of human development, 1977) (Aslantürk, 2018: 4-11) ve Kronosistem (Bireyi etkileyen ve ekosistemi kapsayan zaman tahrikli sistemleri ifade eder) (Bronfenbrenner, 2005, s. 119-120) katmanlarıyla tasarlanmıştır

<sup>19</sup> Kimyasal denge, iki yönlü bir tepkimedeki ürünlerin meydana geliş hızının, ürünlerden tekrar tepkimeye girenlerin meydana geliş hızına eşit olduğu durumdur. Böyle denklemlerde tepkimenin her iki tarafa olabileceğini göstermek için çift yönlü ok kullanılır. Genel olarak şöyle göstermek mümkündür:



Burada A ve B tepkimeye giren başlangıç maddeleri, C ve D ise meydana gelen ürünlerdir. Bir denge tepkimesinde çoğu zaman ileri ve geri tepkime hızları birbirine eşittir ve sıfır değildir (Kimyasal Denge, 2021).

<sup>20</sup> Le Chatelier İlkesine göre, kimyasal dengedeki bir sisteme dışarıdan bir etkide bulunulduğunda, sistem bu etkiyi azaltıcı yönde yeni bir denge hali oluşturur (Le Chatelier, 2021).

<sup>21</sup> Kimyasal tepkimeler ve bahsedilen prensip tepkimenin gerçekleştiği kabın kapalı olması şartıyla gerçekleşir fakat ekolojik sistemler kuramı gereği bütün tepkimelerin ortak kap olarak sistemi kullandığı buradaki örneklem için kabul edilmelidir.

<sup>22</sup> Makam içeren denklemlerde makamın tüketilmesi, gelenekte kullanılan makam sayısının azalması olarak düşünülse de yalnızca bu anlamına gelmeyecektir. Burada eksilecek olan şey daha çok makamın verimliliği, bakırlığı olacaktır. Yani çok fazla eser bestelenmiş bir makamda eser bestelemek zorlaşacaktır. Aynı durum kullanmakla sayısal olarak tükenmeyecek usul ve benzeri unsurlar içinde geçerlidir.



prensibine göre bütün denklemler<sup>23</sup> bir noktada dengeye gelmek eğiliminde birbirleriyle etkileşim içinde olacaktır. Fakat dünya sürekli bir devinim içindedir ve durağan değildir. Dolayısıyla havuzumuzda mutlaka dış kaynaklı etkiler, çalkantılar olacaktır. Örneğin sıcaklık artışı (çağ, medeniyet veya sosyal değişimler (örneğin Osmanlı Devleti'nde batılılaşma hareketleri) gibi kronosistemden gelen etkiler) bazı denklemlerin hızını çok, bazılarınınkini az artıracak veya azaltacaktır. Farz-ı misal sıcaklık artışıyla diğerlerine nispeten daha çok hızlanan  $E+F \leftrightarrow G+H$  çift yönlü denklemi sağ yönde sentez yapsın. Böylece medeniyet zaman boyutunda ilerledikçe yeni besteciler ve ekoller türer. Kaçınılmaz olarak ekoller arasında etkileşimler (mezosistemde) de gelişecektir. Buna bağlı olarak C (beste sayısı doğrudan bestecinin mikrosisteminde) ve T (fasıl sayısı dolaylı olarak ekzosistemde) bütün ekosistem dengeye ulaşana kadar artar.

Ekolojik sistemler kuramı, kimyasal denge ve Le Chatelier prensipleri böylece her biri birer denklemin unsuru olan müzikal şeylerin muhtâciyetlerinin nasıl doğduğu, nasıl doyumlarına ulaşıldığı gibi soruları verilen örnekler<sup>24</sup> aracılığıyla toplumsal boyutuyla açıklamaktadır.

Çözümleme örnekleri verilen sistemin, makalenin esas odağıyla ilişkisine değinilecek olursa şu soru karşımıza çıkacaktır: “Bu ekolojik sistem içinde fantazmagoryanın yeri nedir?”. Bir bestecinin beste yapmaya çalıştığını düşünelim ( $A+B \rightarrow C+D$  tek yönlü denkleminde A: makam, B: güfte, C: beste, D: biçim). Dış veya iç etkenler bir şekilde katalizör görevi görerek Dx (yeni bir beste biçimi) oluşumuna sebep vermiş olsun ve tepkime aynı şekilde D yerine Dx sentezleyebilsin. Dolayısıyla A (makam) ve B (güfte) hızlıca tüketilecektir. Eğer dış etken çok kuvvetliyse (yani yeni biçimde çok az eser varsa) haliyle A'nın niteliği ve çeşitliliği de pek sorgulanmadan tüketime geçilebilecektir, aynı vücudun aşırı ihtiyaç durumunda proteinleri parçalaması gibi. Yani Şevkî Bey döneminde şarkı türündeki eserlerin ve şarkı biçimlerinin (Dx) artmasına sebep olan şeyler ne idiye (Hacı Ârif Bey'in şarkı reformunu başlatması, geleneksel müziğin zamana ve koşullara göre yeni şekiller almaya başlaması...), Şevkî Bey'in özelinde tek bir makamda çok sayıda eser bestelenmesine, yani kullandığı makam çeşitliliğinin ve niteliğinin (A) azalmasına da sebep olmuş olabilir.

Hacı Ârif Bey'in şarkı türünün etkisi altında kalması da aynı şekilde açıklanabilir. Ondaki fantazmagorik durum Şevkî Bey'e nisbeten daha kuvvetli ve ekosisteme etkisi açısından daha baskın görünmektedir. Çünkü kendisinin müzik eğitimi bütün beste türlerini kapsayacak şekilde geleneksel meşkin klasik dönemde gerçekleşmiştir ve geleneğin şarkı türünün ivme kazandığı döneminin öncesindeki müzikal alışkanlıklara sahip olduğu söylenebilir. O, bu duruma rağmen türün etkisine girmiş ve bir daha çıkmamıştır. Öğrencisi Şevkî Bey ise bir anlamda geleneğin şarkı çağında besteciliğe başlamıştır. Hacı Ârif Bey'den bahsederken yine çeşitli tepkime denklemlerinin bir arada bulunduğu bir ekosistem tasarlanacak olursa, mevcut besteleme biçimleri ve makamların kronosistemde çağlar boyu kullanımının etkisiyle verimliliklerinin tüketilmiş olması sebebiyle doğan bir şarkı türü (müzikal şey) ihtiyacından da bahsetmek mümkündür.

Böylece autopoietic bir ekosistem içinde makam ve tür örneğinde müzikal bir şeyin fantazmagoryasının nasıl ve ne gibi sebeplerle vücut bulabileceğine dair ortaya bir teori taslağı çıkmaktadır. Bu örneklemelere göre düşlemede, yani fantazyada, doyumsuzluğu hissedilen müzikal şeyler, şarkı türü ve Uşşak makamı olarak karşımıza

<sup>23</sup> Le Chatelier prensibinin kapalı sistemler için kullanıldığı, burada kapalı sistemin ekosistem olarak varsayıldığına tekrar dikkat edilmelidir.

<sup>24</sup> Örneklerin ifade gücünü artırabilmek için detaylar azaltılmıştır. Örneğin  $A+B \rightarrow C+D$  denkleminde usul, üslup, ekol... gibi unsurlar göz ardı edilmiştir.

çıkarmak. Peki, Uşşak makamını içeren düşlem ve düşlemede yer alan doyumsuzluk durumu nereden gelmiştir? Esasen Uşşak makâmının bestecinin özelinden bakıldığında bir üslup özelliği olarak yerleşmiş olabileceğine, diğer makamlarda bestelediği eserlerde ortaya çıkan beklenmedik Uşşak geçkilerinin fantazmagorya olacağına değinilmişti. Dolayısıyla bu önerme kabul edilirse Uşşak makamında bestelediği eserler üzerinden makama karşı muhtemel bir doyumsuzluğun nedenselliğinden bahsetmek zor hale gelir. Çünkü makamın etkisi üslup özelliklerine karışmıştır dolayısıyla düşlemsel değildir. Bu durum, Uşşak makamını kullanma ihtiyacından ziyade, irticalen, hızlı bir şekilde şarkı bestesi yapmak ihtiyacını gidermek için besteci tarafından Uşşak makamının konfor alanı olarak belirlenmesiyle, sanatçının mikrosistemi kapsamında kendi kendini gerçekleştirmiştir (autopoietic). Farklı makamlardaki eserlerinde fantazmagorik olarak zuhur eden Uşşak geçkiler de bestecinin bir anlamda konfor alanına dönüş uygulamalarıdır. İşte burada fantazyadaki, yani düşlemedeki doyumsuzluğun ne olduğu ortaya çıkar. Bestecinin farklı makamlarda besteler yapacağı zaman ortaya çıkan ve yoksunluğu duyulan müzikal şey, bestecinin kendine uygun gördüğü konfor alanıdır. Bu alan da Uşşak makamıyla sağlanmaktadır. Şevki Bey'in Uşşak makamına yakın dizilere sahip makamları kullanması, bu makamların da seyirlerini "kendi Uşşak işleyiş üslubuna" benzetmiş olması aslında bir anlamda bu fantazmagoryadan ayrılmadan küçük değişimlerle özgünlükler aramış olması olarak da değerlendirilebilir. Özetle besteci özelinde makamın fantazmagoryası dolaylı, konfor alanının fantazmagoryası doğrudandır.

### Ne değildir?

Öz eleştirel bir bakış açısıyla hem linguistik hem de kültürel açıdan geleneksel Türk müziği terminolojisi içinde yadrganılabilecek bir terim olan fantazmagoryanın, üslup etkisi ve ortak ezgi kullanımları gibi daha anlaşılabilir ifadelerin yerine kullanılmış olması ise ne üslup etkisi gibi bir bestenin tüm yapısal unsurlarını kapsayan bir durumun, ne de eserler arasında benzer ezgilerin kullanımı gibi mekanik ve yüzeysel bir yöntemin çalışmada araştırılan etkileşimi tanımlayamamasından kaynaklanmıştır. Örneğin bir bestecinin bir diğerinin (veya - bestecilerin eserler özelinde farklı üsluplar geliştirebileceği kabul edilirse- bir diğer bestecinin eserinin) üslubunu çalışarak bütünüyle veya kısmen edinmesi, fantazmagorya değildir. Üslup bütün yaratı ve icrâ reflekslerini kapsadığı için fantazmagorik olarak değil, nispeten (üslubun eserler arasında veya zamana bağlı olarak da değişebildiği göz önünde bulundurulmalıdır) kalıcı ve tümel olarak vardır. Tam aksi açıdan, bu durumda bestecinin zihin mekanizmasının derinlerinde şekillenen yaratıcı kimliğinin, yani öz üslubunun, çalışmalarında fantazmagorik olarak zuhur edeceği de söylenmelidir.

Burada pipo metaforundan öncekinden farklı bir yönüyle faydalanılabilir. Zihin sistemini pipo, çalışılan üslubu piponun (üretildikten sonra değişmeyecek veya kısıtlı değişimler geçirebilecek, kalıcı) şekli olarak ele alırsak, bestecinin öz üslubu belli bir harareten, işleyişten sonra ortaya çıkacak olan (piponun hammaddesi olan) bitkisel vücudun (briar, lüle taşı, mısır koçanı...) tadı olacaktır. Bu durumda bir çeşit mükerrer geçicilik söz konusudur fakat çok uzun vadede bu geçicilik de yitirilir ve öz üslup çalışılan üslupla harmanlanarak kalıcı hale gelir. "Peki, sadece kendi öz üslubuna ulaşmak isteyen besteci için bu süreç nasıldır?" diye sorulacak olursa yine aynı kurguyla cevap vermek yeterli olacaktır. Çünkü bir bebeğin konuşmayı öğrenişi gibi bir bestecinin kendi üslubunu kazanabilmesi kendi öncüllerini taklit ve yorumlama süreçlerinden geçer, yani bestecilik üsluplarının birbirlerini sentezlediği autopoietic sistem içinde gerçekleşir. Dolayısıyla pipo neyden yapıldıysa ve o güne kadar ne çeşit

tütünler içinde yakıldıysa o doğrultuda renk almış bir öz lezzeti zamanla oluşacaktır. Sanat felsefesinin mimesis<sup>25</sup> olarak tanımladığı taklitçilik kuramı bağlamında düşünülürse, bir varlık, bir üst varlığının taklidi de olsa bir noktada kendi varlığındaki gerçeklik (öz üslubu) ortaya çıkmaya mecburdur.

Mimesis kuramı kök anlamının haricinde yalnız taklitçilik anlamıyla ele alındığında, bu sürecin ilk basamaklarıyla ve müzikte yaşama dair illüzyonların (şehir seslerinin, yağmur sesinin, kuş seslerinin taklidi...) üretilmeye çalıştığı fantazmagoryalarla örtüştürülebilir. Adorno "In Search of Wagner"de buna bir örnek olarak Wagner'in Tannhäuser adlı eserinin Venusberg sahnesinde, kuvvetle başlayıp sönen seslerle, özellikle piccolo etkisiyle yarattığı şehir seslerini imgelerken fantazmagoryanın burada mükemmelliğe ulaştığını söylemektedir (Adorno, 2005, s. 75). Diğer bir örnek olarak Tanburi Cemil Bey'in sadece kemençe kullanmak suretiyle çeşitli karakterler içeren mizâhî bir sahneyi diyalogları ve ünlemeleri taklit edip seslendirdiği "Yanık ninni" kaydının (Cemil Bey, 2016) da bu bağlamda oldukça üstün olduğu anlaşılmaktadır. Bu noktada Pierre Boulez'in büyük ve küçük müzik toplulukları için tanımladığı fantazmagorik-realistik (Boulez, 1987, s. 167) ayrımının dışında kalan istisnâî bir örnek, tek bir saz yardımıyla "mimetik" fantazmagorya geliştirilmesiyle oluşmaktadır. Bu fantazmagoryalar, Karl Marx'ın tarifine uygun olarak müzik ürünlerinin sosyal görünüşleri üzerinde doğan, gerçekte orada bulunmayan illüzyonlar yaratan, ürünün hakikatini ve üretim sürecini gizleyen algısal/çağırışimsal yanılışlardır.

Bestecilerin mimetik fantazmagoryalar haricindeki<sup>26</sup> fantazmagoryalara istekli veya isteksiz maruz kalmaları, etkinin fantazmagorik olup olmadığı konusunda belirleyici değildir. Fantazmagoryalar, bestecinin iradesinden büyük bir oranda bağımsızdır, autopoietic bir sistem içinde çalışır ve bilinç dışından esere doğru geçici zuhur edişlerle varlık bulur.

Fantazmagoryanın geçicilik özelliğinin bahsedilmesiyle, araştırmanın başında verilen, varoluşsal açıdan fantazmagoryanın temelini açıklayan edebî ve tasavvûfî örneklerle geri dönmek gerekliliği doğar. Bu örneklerde geçici olan unsur ne ise o fantazmagorya olarak algılanmalıdır. Aşığın her an gözünde olan sevgili aslında fantazmagorya değildir; onun için sevgiliden geri kalan her şey (geriye bir şey kaldıysa) fantazmagoryadır. Nihayetinde kavramın tümü geçicilik özelliği üzerine kurulmasına rağmen bir gerçekliğin, geçici olup olmayışının da zamanla ortaya çıkacağı göz önünde bulundurulmalıdır. Bu konudaki araştırmalarda geçicilik hususu, bir kapsam belirlenerek (bestecinin hayatı, eserin kapsamı, belirli bir eser serisi...) değerlendirildiği takdirde daha tutarlı bir anlatım oluşturmak mümkün olacaktır.

Buraya kadar ele alınan haliyle fantazmagorya kavramıyla teğet noktaları bulunan, Involuntary musical imagery (istemsiz müzikal imgelem) (INMI), musical obsessions (müzikal takıntılar), earworm<sup>27</sup> (kulak kurdu), gibi bir takım başka durumlar da vardır. Fantazmagorya ile creativity block (yaratıcılık tıkanıklığı) veya writers'/composers' block syndrome (yazar/besteci tıkanıklığı sendromu) terimlerinin de sebep sonuç ilişkisi bağlamlarında bazı teğet noktaları bulunmaktadır.

<sup>25</sup> Bu kurama göre fiziksel dünya, gerçeklik-varlık boyutunda ikinci derecede yer alır ve idealar dünyasının bir taklididir. Sanat da bu dünyayı taklit eder (Turgut, 1993, s. 5).

<sup>26</sup> Çünkü bu fantazmagoryalara bestecinin maruz kalmadığı, bestecinin dinleyiciyi maruz bıraktığı anlaşılmaktadır.

<sup>27</sup> Orjinali Almanca "ohrwurm" olan terimin literatürde sticky music/tunes, catchy tunes, cognitively infectious musical agents gibi karşılıkları da bulunmaktadır (Williams T. I., 2015, s. 5).

INMI, başlatmak veya sürdürmek için kastî çabalar gerektirmeden zihinde meydana gelen, bilinçli bir müzikal tecrübeyi tarif eder. Bu deneyim genellikle bir müzik eserinin küçük bir ezgi parçasının tekrarlanması şeklindedir ve “earworm” (kulak kurdu, Türkçe karşılığı olarak “bir ezginin dile dolanması durumunun nesnesi” tanımı önerilebilir) olarak ilgili literatürde tanımlanmıştır (Liikkanen & Jakubowski, 2020, s. 1195). Musical imagery (müzikal imgelem) ya da daha açık bir ifade şekliyle “içsel müzik” (Cotter, Christensen, & Silvia, 2019, s. 489), zihinsel bir tecrübeye tekabül ettiği için, “büyülü fener”e benzettiğimiz zihin içinde gerçekleşen optik olayların bir kısmına karşılık gelmektedir. Bu tanımlamalar INMI’nin fantazmagoryayla ayrıldığı noktaları da ortaya çıkarmaktadır. INMI, tamamen bilinçle algılanabilir yani fark edilebilir özelliktedir. Ayrıca, fantazmagorya bütün müzikal şeyler aracılığıyla gerçekleşebiliyorken INMI, genellikle küçük bir ezgi parçasının tekrarı şeklinde tecrübe edilmektedir. İstemsiz/gönülsüz müzikal imgelemin isminde bulunan gönüllü olmama özelliğinin fantazmagoryada da eksik kaldığı görülmektedir. Fantazmagoryalar gönüllü veya gönülsüz olarak da edinilebilen imgelemlerin zuhuru olabilmektedir. Makalede Hüseyin Fahreddin Dede örneğinde verilen gönüllü fantazmagorya durumu INMI araştırmalarında geçen “voluntary music imagery” (istemli müzik imgelemi) konusundaki araştırmalara da (Cotter, Christensen, & Silvia, 2019, s. 63-65) materyal oluşturabilir bir unsurdur.

INMI, araştırmalarda incelenen popülasyonların %85’inden fazlasının haftalık olarak tecrübe ettiği –sağlıklı kabul edilen- bir durum olarak karşımıza çıkıyorken, “musical obsessions” (müzikal takıntılar) obsesif komplosif bozukluğun belirtileriyle örtüşen şekilde, tekrar edici, istemsiz kalıcı hale gelmiş, günde bir saatten fazla zaman alabilen, rahatsızlık verici özellikler sergiler. “Musical hallucinations” (müzikal halüsinasyonlar) da fantazmagoryanın zuhur etmeden önce bulunduğu ortamla aynı bilişsel konumda gerçekleşen -ve yoğunluğuna göre- tıbbî bir olay olarak değerlendirilen durumlardan bir diğeridir (Taylor, McKay, Miguel, Mathis, & ..., 2014, s. 582). Patolojik olmayan müzikal halüsinasyonların bir çeşidine örnek olarak “Quien Sera” şarkısının İngilizce versiyonu olan “Sway”in sözlerinde geçen “Kemanların sesini duyabiliyorum/Daha başlamadan çok önce (I can hear the sound of violins/Long before it begins)” dizelerinin anlattığı durum gösterilebilir. Burada illüzyon dinleyici zihnindedir, konak olarak kullanılacak nesneden önce ortaya çıkar, konakla aynı şeydir. Mimetik fantazmagoryalarda da üretilen illüzyon dinleyici zihninde oluşur fakat buradakinin aksine bestenin üretim sürecinde tasarlanır. Müzikal şey fantazmagoryalarında ise illüzyon, besteci zihninde gelişir, konak nesnenin üretim sürecinde ortaya çıkar, benzerlik yönleri bulunsa da konaktan farklıdır.

## SONUÇ

Makalede fantazmagorya kavramı geleneksel Türk müziği besteciliğinde yer alan bazı zihinsel ve toplumsal dinamikleri anlatabilecek şekilde genişletilmiş ve bu bağlamda ek tanımlar kazanmıştır. Kavram analizi yöntemiyle metaforik kapasitesinin kabiliyetleri açığa çıkarılmıştır. Anlam yakınlıkları bulunan kelimeler sayesinde ikinci bir metafor olarak “pipo metaforuyla” destek noktası kurulup bu kapasite besteciliğe dair bazı durumları olumluluk-olumsuzluk göreceliliğinden münezzeh olarak açıklayabilecek şekilde geliştirilmiştir. Bu zemin üzerine besteciliğe dair yeni bir fantazmagorya tanımı şekillendirilmiştir: “Bir eserin, meydana getirildiği unsurlarından birinin veya bütününün, eserin bir besteci tarafından eserin yüksek miktarda tekrarlarla uzun süre özümsemekle hazmedilmesinden sonra veya yoksunluğunun/ihtiyacının doğması sebebiyle, kaçınılmaz olarak, bilinçaltı bir zorunlulukla, istemli veya istemsiz fakat beklenmedik bir şekilde bestecinin eseri/eserleri üzerinde

anlık zuhur edişler (zuhurat<sup>28</sup>) sergilemesi”. Özet olarak ise “Müzikal şeylerin, bestecinin eserleri üzerinde bilinçaltı kaynaklı ve geçici zuhur edişler sergilemesi” tanımı önerilmiştir.

Ortaya koyulan fantazmagorya tanımının Platonik diyalektik üslubuyla örnekler üzerinden sağlamaları yapılmıştır. Fantazmagoryanın ne olduğunun ardından nasıl olduğu ve ne olmadığı tartışılırken ekolojik sistemler kuramı, autopoiesis kuramı (organik metafor temelli), ekolojik denge, kimyasal denge ve Le Chatelier prensipleri birleştirilerek kavrama nakledilen yeni anlamlar pekiştirilmiştir. Bu bağlamda Tanburi Cemil Bey’in Şedaraban Sazsemaisi’nin aynı makamda bestelenmiş diğer bazı sazsemaileri üzerinde görünen fantazmagoryaları, makam çağırıcı motiflerin fantazmagorik işleyiş mekanizması, Uşşak makamının Şevki Bey üzerinde, bir beste biçimi olarak şarkı türünün Hacı Ârif Bey üzerinde, Zaharya’nın Hicaz bir bestesinin Hüseyin Fahreddin Dede’nin Dügah peşrevi üzerinde fantazmagorik zuhur ediş süreçleri tartışılmıştır. Bu tartışma sürecinde bir müzik toplumunun oluşturduğu ekolojik sistemin iç dinamiklerinin nasıl etkileşimlerle nasıl dengelediğine dair teorik örneklemeler kurulmuştur.

Örneklerin irdelenmesinin ardından ortaya çıkan “müzikal” fantazmagorya çeşitleri şöyle sınıflandırılmıştır: mimetik fantazmagoryalar ve müzikal şey fantazmagoryaları. Mimetik fantazmagoryalar, yansıma seslerin (dil bilimde doğa seslerinin kelimelerle seslendirilmesi gibi şehir seslerinin müzikle taklit edilmesi) çoklama, üst üste bindirme, kümülatif artırma gibi yöntemlerle illüzyonlarının yaratılması şeklinde tanımlanabilir. Adorno, Wagner’in operalarını incelerken fantazmagoryayı böyle durumlarda doruğa ulaşmış olarak betimler. Tanburi Cemil Bey’in “Yanık Ninni” adlı plak kaydında kemençe ile seslendirdiği diyaloglar içeren sahne de mimesisin boyutu açısından üstün bir örnek teşkil etmektedir. Mimetik fantazmagoryaların bir diğer özelliği ise bestecinin değil, dinleyicinin maruz kaldığı durumlar olmalarıdır. Besteci bu çeşit bir müziği üretirken dinleyicinin bilinçaltından çağrışımlar elde etmek arzusuyla dinleyicinin üzerinde fantazmagorya oluşturur. Kavramın metaforik anlamda ilk kullanımlarında tanımlanan üretim sürecinin örtülmesi, sosyal görünümün edinmesi... gibi özelliklerin mimetik fantazmagoryalarda doğrudan bulunduğu görülmektedir. Makalede esas üzerinde durulan ve kavrama yeni yüklenen çeşit ise “müzikal şeylerin” fantazmagoryaları olmuştur. Bu fantazmagoryalar bestecinin bilinçaltından bilincine (farkındalıkla veya farkındasızlıkla), dolayısıyla eserlere yönelir. Şu alt türlere ayrılmışlardır: Doğrudan fantazya (düşlem) ürünü olan (Şevki Bey’in konfor alanının yarattığı gibi), uzun süre maruz kalmak sebebiyle gelişen (Tanburi Cemil Bey’in Şedaraban Sazsemaisi’nin gelenekte bir şaheser kabul edilmesiyle doğan etkileri ve (makam) çağırıcı motiflerin işleyişleri gibi), ekosistem etkileriyle gelişen fantazmagoryalar (Hacı Ârif Bey için doğrudan, Şevki Bey için dolaylı olarak şarkı türünün baskınlık göstermesi gibi). Fantazmagorik bir durumda bu alt türlerin bir kaç bir arada bulunabilir.

<sup>28</sup> Hesapta olmayan, umulmadık hadiseler, rastlayış (Devellioğlu, 2004, s. 1191).

### Kaynakça/References

- Adorno, T. (2005). *In Search of Wagner*. (R. Livingstone, Çev.) London: Verso.
- Aslantürk, İ. (2018). *EKOLOJİK SİSTEM KURAMI TEMELLİ OKUL GÜVENLİĞİ ÖLÇEĞİNİN GELİŞTİRİLMESİ*. Kırşehir: Kırşehir Ahi Evran Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Assessment, C. U. (2021, Eylül). *ghosting*. Cambridge Dictionary: Erişim adresi <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/ghosting>
- Baloğlu, B. Ş. (2020). *Osmanlı müzik yaşamının değişim sürecinde "gelenek icadı" ve artistik icranın temsilcisi olarak Tanburî Cemil Bey*. İstanbul: Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Benjamin, W. (2002). *Pasajlar*. (A. Cemal, Çev.) İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Boulez, P. (1987). Timbre and composition - timbre and language. *Contemporary Music Review*, 2(1), 37-47. doi:10.1080/07494468708567057
- Brachet, A. (1882). *An Etymological Dictionary of the French Language*. (G. W. Kitchin, Çev.) Oxford: The Clarendon Press.
- Bronfenbrenner, U. (1977). Toward an experimental ecology of human development. *American Psychologist*, 32(7), 513-531. doi:10.1037/0003-066x.32.7.513
- Bronfenbrenner, U. (2005). *Making human beings human: Bioecological perspectives on human development*. California: Sage Publications.
- Castle, T. (1988). Phantasmagoria: Spectral Technology and the Metaphors of Modern Reverie. *Critical Inquiry*, 15(1), 26-61. Erişim adresi <https://www.jstor.org/stable/1343603>
- Cemil Bey, T. (2016). *Tanburi Cemil Bey Külliyyatı*. İstanbul, Türkiye: Kalan Müzik.
- Cotter, K. N., Christensen, A. P., & Silvia, P. J. (2019). Understanding inner music: A dimensional approach to musical imagery. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 13(4), 489-503. doi:10.1037/aca0000195
- Çepel, N. (1976). EKOSİSTEM KAVRAMI, EKOSİSTEM ANALİZLERİ ve BİR EKOSİSTEM MODELİNİN GELİŞTİRİLMESİ. *İstanbul Üniversitesi Orman Fakültesi Dergisi*, 26(1), 34-59.
- Çırak, C., & Tutu, S. B. (2020). İSMÂİL DEDE EFENDİ EKOLÜNDE USTA-ÇIRAK (HOCA-ÖĞRENCİ) İLİŞKİLERİ. *Eurasian Journal of Music and Dance* (17), 159-174. doi:10.31722/ejmd.846851
- Daub, A. (2006). Adorno's Schreker: Charting the self-dissolution of the distant sound. *Cambridge Opera Journal*, 18(3), 247-271. doi:10.1017/S0954586706002199

- Devellioğlu, F. (2004). *Osmanlıca Türkçe Ansiklopedik Lûgat*. Ankara: Aydın Kitabevi Yayınları.
- Ergen, A. (2010). Notam Nota Arşivi.
- F. G. Varela, H. M. (1974). Autopoiesis: The organization of living systems, its characterization and a model. *Biosystems*, 5(4), 187-196. doi:10.1016/0303-2647(74)90031-8
- Gallay, L. H. (2013). *Understanding and Treating Creative Block in Professional Artists*. Los Angeles: Alliant International University.
- Gunning, T. (2005). Illusions Past and Future: The Phantasmagoria and its Specters. *Refresh 2005! International Conference on the Histories of Media Art, Science and Technology*. Banff: Media Art Histories. Erişim adresi <http://95.216.75.113:8080/xmlui/handle/123456789/298>
- Hançerlioğlu, O. (1977). *Felsefe Ansiklopedisi Kavramlar ve Akımlar* (Cilt 1). İstanbul: Remzi Kitabevi.
- İnal, İ. M. (1958). *Hoş Sada*. İstanbul: İş Bankası Yayınları.
- Kimyasal Denge*. (2021, Eylül 6). Wikipedia: The free encyclopedia: Erişim adresi [https://tr.wikipedia.org/wiki/Kimyasal\\_denge](https://tr.wikipedia.org/wiki/Kimyasal_denge)
- Kolaylı, N. T. (2009). *Azâb-ı Mukaddes*. İstanbul: Kapı Yayınları.
- Le Chatelier*. (2021, Eylül 6). Wikipedia: The free encyclopedia: Erişim adresi [https://tr.wikipedia.org/wiki/Le\\_Chatelier\\_ilkesi](https://tr.wikipedia.org/wiki/Le_Chatelier_ilkesi)
- Liikkanen, L. A., & Jakubowski, K. (2020). Involuntary musical imagery as a component of ordinary music cognition: A review of empirical evidence. *Psychonomic Bulletin & Review*, 1195-1217. doi:10.3758/s13423-020-01750-7
- Marx, K. (1982). *Capital*. (B. Fowkes, Çev.) London: Penguin Books.
- Otopoiesis*. (2021, Eylül 05). (FL: Wikipedia Foundation, Inc.) Wikipedia: The free encyclopedia: Erişim adresi <https://tr.wikipedia.org/wiki/Otopoiesis>
- Ölmez, B. G. (2019). *Modern Resimde Fantazmagorik ve Grotesk İmgeler*. Çanakkale: Çanakkale Onsekiz Mart Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Önsan, A. (1949). Hacı Ârif Bey. *Türk Musikîsi Dergisi*, 3(25), 23.
- Öztuna, Y. (1988). *Şevki Bey*. Ankara: Kültür ve Turizm Bakanlığı Yayınları.
- Öztuna, Y. (2006a). *Türk Mûsikîsi Cilt I*. Ankara: Orient Yayınları.

- Öztuna, Y. (2006b). *Türk Müsiki Cilt II*. Ankara: Orient Yayınları.
- Patridge, E. (2006). *Origins : An Etymological Dictionary of Modern English*, . New York: Routledge.
- Soukhanov, A. H. (1992). *The American Heritage Dictionary of the English Language* (3rd b.). Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Sylvester, E. Z. (2016). Visual form Generation: Optimizing Creativity Vis-À-Vis Hurlburt's Model. *Global Journal of Human-Social Science: A Arts & Humanities - Psychology*, 16(6), 5-12. Erişim adresi <https://www.researchgate.net/publication/337227522>
- Taşçeşme, H. (2019). *TÜRK SAZ MÜZİĞİNDE USTA İCRACILIK*. Ankara: Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.
- Tate, B. (2021, Eylül). *Dedicating Tobacco Pipes to Pipe Tobacco Blends*. Pipes Magazine: Erişim adresi <https://pipesmagazine.com/blog/pipe-smoking-lifestyle/dedicating-tobacco-pipes-to-pipe-tobacco-blends-2/>
- Taylor, S., McKay, D., Miguel, E. C., Mathis, M. A., & ... (2014). Musical obsessions: A comprehensive review of neglected clinical phenomena. *Journal of Anxiety Disorders*, 28(6), 580-589. doi:10.1016/j.janxdis.2014.06.003
- Turgut, İ. (1993). *Sanat Felsefesi*. İzmir: Üniversite Kitabevi.
- Tutu, S. B. (2017). BİR BESTECİ ÜÇ KENT: TANBURİ ALİ EFENDİ. *EÜ Devlet Türk Musikisi Konservatuvarı Dergisi*(11), 85-92. doi:10.31722/ejmd.545711
- Tutu, S. B. (2020). EVOLUTION OF AN INSTRUMENTAL GENRE IN TRADITIONAL TURKISH ART MUSIC: A DISCUSSION ON “INSTRUMENTAL SEMÂÎ” , (16), 114-133. *Eurasian Journal of Music and Dance*, 16, 119-121. doi:10.31722/ejmd.757815
- Vieira de Carvalho, M. (2013). Art as “phantasmagoria”: between illusion and reification. *Kybernetes*, 42(9/10), 1367-1373. doi:10.1108/K-10-2012-0072
- Williams, A. (1997). Technology of the Archaic: Wish Images and Phantasmagoria in Wagner. *Cambridge Opera Journal*, 9(1), 73-87. Erişim adresi <https://www.jstor.org/stable/823710>
- Williams, T. I. (2015). The Classification of Involuntary Musical Imagery: The Case for Earworms. *Psychomusicology: Music, Mind, and Brain*, 25(1), 5-13. doi:10.1037/pmu0000082
- Zeleny, M. (2015). Autopoiesis Applies to Social Systems Only. *Constructivist Foundations*, 10(2), 186-189. Erişim adresi <http://constructivist.info/10/2/186>





Şedaraban Saz Semaisinin devamı

T. Cemil Bay

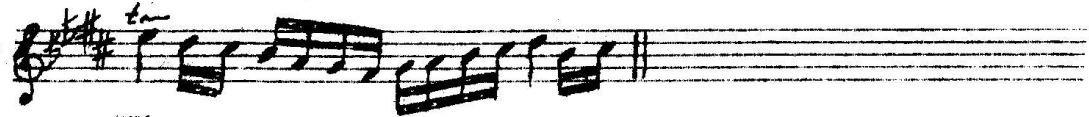
-2-

The image displays a handwritten musical score for the Şedaraban Saz Semaisinin devamı, composed by T. Cemil Bay. The score is written on ten staves of music paper, each with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'trm' (trill) and 'f' (forte). The score is divided into sections, with the first section ending with a double bar line and a fermata. The second section begins with the annotation 'Ancü Hâne' and continues with more complex rhythmic patterns and trills. The final section concludes with a double bar line and a fermata. The score is a continuation of a previous piece, as indicated by the title 'Şedaraban Saz Semaisinin devamı'.

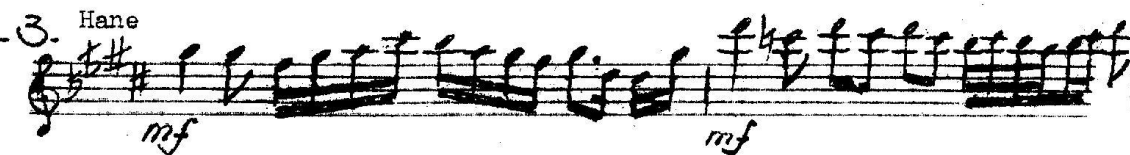
## ŞEDARABAN SAZ SEMAİSİ

Münir Mashaer Kansoy  
1966

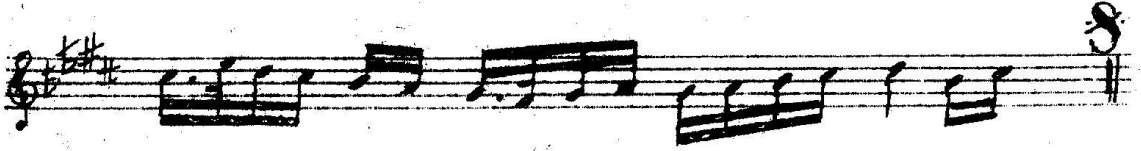
Aksak Sema



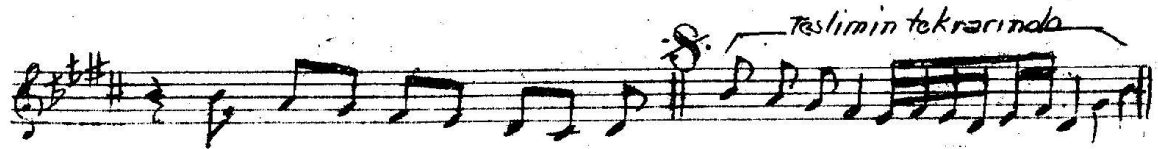
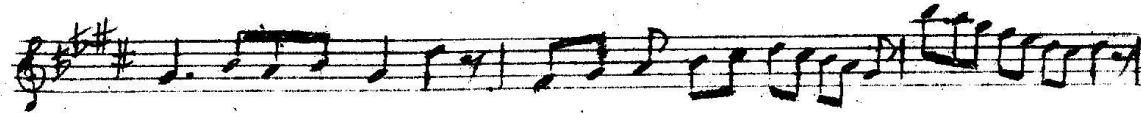
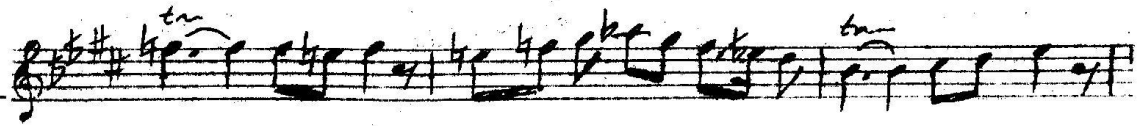
Teslin



Şedaraban Saz Semaisi M.Mashar Kansoy -2-



4. Hane (Circuna)



Not: 2 nci hanenin iki defa çalınması mecburi değildir.

# ŞEDD-İ ARABAN SAZ SEMÂİSİ

MÜZİK: ÖZGEN GÜRBÜZ

AKSAK SEMÂİ

♩ = 120

TESLİM

2.HÂNE

3.HÂNE

4.HANE

Musical score for a piece in 2/4 time, featuring a single melodic line on a treble clef staff. The key signature is one flat and two sharps (B-flat major/D minor). The score consists of seven staves of music. The first staff begins with a quarter rest followed by a series of eighth and quarter notes. The second staff features a half note followed by eighth notes. The third and fourth staves contain eighth-note patterns. The fifth staff has a repeat sign at the beginning. The sixth and seventh staves continue the melodic line, with the seventh staff ending with a fermata and a double bar line.

(2. TEKRARDA YAVAŞLAYARAK.....)