

TÜRK MÜZİĞİ TERMİNOLOJİSİNDE YOZLAŞMA/ÖRNEK OLAY ANALİZİ: ŞARKI FORMU

TOHUMCU, Ahmed
TÜRKİYE/TURÇYA

ÖZET

Türk müziği tarihi, başlangıcından günümüze kadar çeşitli evreler geçirmiştir. Bu evrelerin en önemli belirleyici unsurlarından biri de şüphesiz Türk müziği beste formlarıdır. Bu formlar, Türk müziği tarihinde eserlerin besteleniş şekillerinin ve yapılarının bilinmesi açısından çok önemlidir. Türk müziği beste formları içerisinde en fazla kullanılan tür olma özelliğini taşıyan form ise şarkı formudur. Şarkı formu bu yönüyle diğer formlardan ayrı bir önem taşımaktadır. Başlangıcından itibaren farklı şekillerde karşımıza çıkan şarkı formu, zamanla diğer Türk müziği formlarından daha yaygın biçimde kullanılmaya başlanmış ve özellikle 19. yüzyıldan itibaren sözlü eser beste formlarında en fazla kullanılan tür olmuştur.

Geçmiş 16. yüzyıla kadar uzanan şarkı formunun tarihsel sürecine baktığımızda, bu formun başlangıcından itibaren çeşitli şekillerde kullanıldığı görülmektedir. Özellikle 19. yüzyılda Türk toplumunda başlayan batılılaşma hareketinin etkisi ile başta Hacı Arif Bey olmak üzere Türk müziği bestekârlarının yalnızca şarkı formunda eserler bestelemesi, büyük formlara göre öğrenilmesi daha kolay ve sade olan bu formun halk tarafından da tercih edilmesi, böylelikle gelenekten gelen ve “Fasıl” denilen toplu icra şeklinin yapısında yer alan büyük formların yerlerini sadece şarkı formuna bırakması gibi sebeplerle, şarkı formunun 19. yüzyıldan itibaren en çok kullanılan form hâline geldiği görülmektedir.

20. yüzyılın ikinci yarısı ile birlikte günümüze baktığımızda ise, her türlü melodi ve form şarkı olarak tanımlanmış ve şarkı, bir form olma özelliğini kaybetmiştir. “Şarkı” kelimesi, anlam ve uygulama alanı bağlamında değişiklikler göstermiş, bu nedenle terminolojik açıdan çoğunlukla karıştırılmıştır. Popüler müzik piyasası başta olmak üzere Türkiye’de icra edilen tüm müzik eserleri, formları ne olursa olsun “şarkı”; tüm ses icracıları ise icra ettikleri müzik türü ve icra ettikleri beste formu ne olursa olsun “şarkıcı” olarak nitelendirilmiş ve “şarkı” kelimesi bahsedilen sebeplerden dolayı yanlış kullanılarak müzik terminolojisinde yozlaşmaya ve kirlenmeye sebep olmuştur.

Anahtar Kelimeler: Şarkı, form, yozlaşma, terminoloji.

GİRİŞ

Haviland, bir kültüre ait müziği incelemek için melodi, ritim ve form gibi fonksiyonların bilinmesi gerektiğini söyleyerek müzik formlarının kültürel açıdan önemini belirtmiştir. (Haviland, 2002; 452) Biçim, şekil anlamında kullanılan form, her sanat dalında bir eserin dış görünüş veya yapısal özelliğinin yanı sıra, o eserin ait olduğu toplumun kültürel özelliklerini de ifade eder.

Dünya üzerindeki pek çok müzik türü gibi Türk müziği de ait olduğu toplumdaki kültürel değişmelere paralel olarak birtakım dönemler geçirmiştir. Bu dönemlerin analiz edilmesinde en önemli ve gerekli unsurlardan biri de şüphesiz Türk müziği beste formlarıdır. Türk müziği tarihinde dini formların yanı sıra, çeşitli din dışı beste formları da kullanılmıştır. Bu formların sözlü olanları Kâr, Kârçe, Kâr-ı Nâtik, Beste (Murabba), Ağır Semai, Yürük Semai gibi büyük ve Şarkı, Türkü gibi küçük beste formları; çalgısal olanları ise Pîşrev (Peşrev), Saz Semaisi, Sırto, Longa gibi beste formlarıdır. Bu formlar, Türk müziği tarihinde eserlerin besteleniş şekillerinin ve yapısal özelliklerinin bilinmesi açısından çok önemlidir.

Türk müziği beste formları içerisinde en fazla kullanılan form ise şarkı formudur. Şarkı formu bu özelliği ile diğer formlardan ayrı bir önem taşımaktadır. Şarkı formu, Türk toplumunda meydana gelen kültürel değişimlerin de etkisiyle, zaman içerisinde diğer Türk müziği formlarından daha yaygın biçimde kullanılmaya başlanmış ve özellikle 19. yüzyıldan itibaren sözlü eser beste formları içerisinde en fazla kullanılan form olmuştur.

“Şarkı” terimi özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren Türkçede anlam kaymasına ve genişlemesine uğrayarak insan sesi ile söylenen her türlü ezgi, müzik parçası veya melodi, şarkı olarak nitelendirilmiş, ifade edilmiştir. Bunun daha da ötesinde, bütün Türk müziği formlarının yanı sıra Avrupa klasik müzik formları ve popüler müzik formları da şarkı olarak tanımlanmıştır. Ses icracıları ise icra ettikleri müzik türü ve icra ettikleri beste formu ne olursa olsun “şarkıcı” olarak nitelendirilmiştir. İngilizcede genel anlamda bütün küçük sözlü beste formlarının karşılığı olarak kullanılan song, Almancada ve Fransızcada bir formu tanımlamak için kullanılan lied ve chanson terimlerinin de Türkçedeki karşılığı olarak şarkı kelimesi kullanılmaya başlanmıştır. Bahsedilen bu kullanımların sonucunda, aslında Türk müziği terminolojisinde bir form ismi olarak kullanılan şarkı terimi soyunun özelliklerini kaybederek Türk müziği terminolojisi ve hatta kültüründe yozlaşmaya neden olmuştur.

Şarkı teriminin bahsedilen şekilde kullanım nedenleri ile ilgili olarak, şarkı formunun tarihsel sürecinde 18. yüzyıl ve sonrası dönemi ile ilgili mevcut bilgilerden çok, bu formun önceki dönemlerde geçirdiği evreler daha fazla önem taşımaktadır. Çünkü bu konuda yapılmış bilimsel çalışma sayısının yeterli

olmaması sebebiyle 18. yüzyıl öncesindeki şarkı formunun yapısal, müziksel ve sosyal temellerle değişimi hakkında daha fazla bilgiye ihtiyaç vardır.

Türk müziği tarihi içerisinde şarkı formunun kullanımına ilişkin tespit edilebilmiş en eski zaman dilimi 16. yüzyıl olmakla beraber, bu yüzyılda Türk müziğinde kullanılan beste formları içerisinde şarkı formunun varlığına ve özelliklerine dair mevcut belgeler yabancı gezgin ve gözlemcilerin tespitlerinden öteye gidememektedir. Örneğin; 18. yüzyılda Türk müziği gözlemcilerinden Antoine Murat'ın *Essai de'un traite sur la melodie orientale ou Explication du Systeme, des Modes et des mesures de la Musique Turque* (Doğu Ezgisi Üstüne Bir İnceleme Denemesi Yahut Türk Müziğinin Makam ve Usûl Sisteminin Açıklaması) adlı incelemesi, yeğeni August Ritter von Adelburg tarafından *Einiges über die Musik der Orientalen, insonderhait über das dominirende persisch-türkische Tonsystem* adlı makaleler dizisinde yayınlanmış ve bu metinde ses, makam ve usûl sistemi dışında, Türk müziğinin 18. yüzyıl sonlarından daha önceki dönemleriyle ilgili bazı bilgilere de yer verilmiştir. Metinde yer alan ve Yavuz Sultan Selim döneminden önce kullanılan beste şekilleri konusunda aktarılan bilgiler önem taşımaktadır. Murat'ın 18. yüzyılda aktardığı bu bilgilere göre, Yavuz Sultan Selim dönemine (1512–1520) kadar müzikte şu üç beste şekli vardı: Türkî, Şarkî ve Türk mânî. Metinde ayrıca bu formların özelliklerinden bahsedilmiş ve şarkî formu için şunlar söylenmiştir: “Şarkî (Türkî'ye göre) daha üstün bir beste şekliydi. Gene aşk konusunun işlendiği şarkîlerin güfteleri önemli şairlerden seçilirdi. Bu eserlerin ezgileri de çok sanatlı bir üslupla bestelenirdi.” (Aksoy, 1994; 171)

17. yüzyılda ise şarkı formunun kullanıldığına dair elimizdeki en önemli kaynaklar yazma eserlerdir. Bunlardan biri olan ve Evliya Çelebi'nin yazdığı seyahatnamede Sultan IV. Murat döneminde (1623-1640) kullanılan müzik formları arasında şarkı formu da yer almaktadır, ancak şarkı formunun yapısal özellikleri ile ilgili bir bilgiye rastlanmamaktadır. (Kahraman, 2004; 204) Yazma eserler içerisinde bilinen en önemli ve eski güfte mecmualarından biri olan ve Hafız Post (ö. 1693) tarafından 17. yüzyılda yazılan güfte mecmuasında da beste, semai ve şarkı formunda bine yakın eserin güftesi yer almaktadır. (İhsanoğlu, Şeşen, Gündüz ve Bekar, 2003; 80) Bu eser şarkıların güfte, yani şiir özelliklerinin bilinmesi açısından önemlidir. Bir diğer önemli eser ise Ali Ufkî tarafından 17. yüzyılda yazılan *Mecmûa-i Sâz ü Söz* isimli mecmuadır. Bu mecmuada ise 16. ve 17. yüzyıllara ait 544 sözlü ve çalgısal eser Avrupa porteli müzik yazısının Türk müziğine uyarlanmış şekli diyebileceğimiz bir nota sistemi ile yer almaktadır. Bu açıdan *Mecmûa-i Sâz ü Söz*, günümüze ulaşabilen en eski eserleri ihtiva ettiği için ayrı bir önem taşımaktadır. *Mecmûa-i Sâz ü Söz*'de yer alan ve toplam 11 beste formuyla bestelenmiş 544 eser içerisinde dört adet de şarkı formu vardır. Cevher'in bu konudaki tespitlerine göre *Mecmûa-i Sâz ü Söz*'de şarkı olarak isimlendirilmiş dört eserin notası bulunmasına karşın, ayrıca şarkı olarak belirtilmiş ve sadece sözleri yazılmış bir

eser daha bulunmaktadır. Ancak bu örneklerin hiçbiri bir form olacak ortak özellik taşınamakla birlikte, sözlerinin yapısı eserde yer alan bir diğer form olan türküyle tamamen aynıdır. Bahsedilen şarkıların ezgi yapılarında da ayrı özel bir durum görülmemektedir. (Cevher, 2003; 51)

Mecmûa-i Saz ü Söz kadar önemli bir diğer yazma eser de Kantemiroğlu (ö.1723) tarafından yazılan ve Türk müziği teorisinin yanı sıra 17. yüzyıla ait eserlerin Kantemiroğlu harf yazısıyla yer aldığı *Kitabu İlmi'l Musiki ala vecchi'l-Hurûfat* (Musikiyi Harflerle Tesbit ve İcra İlminin Kitabı) adlı eseridir. Bu kaynakta yer alan toplam 355 eser yalnızca peşrev ve saz semaisi beste formunda yazılmıştır. Ancak eserler arasında şarkı formu olmamasına rağmen, Kantemiroğlu kitabında şarkının tarifini vermiştir. Bu tarif belki de ilk şarkı tarifidir ve elimizde örnek eser olmasa da o dönemdeki şarkı formunun yapısal özelliklerini vermesi açısından büyük önem taşımaktadır. Kantemiroğlu'nun şarkı tanımı şu şekildedir:

“Şarkı, altı veya sekiz beyitli olabilir. Yalnız Devr-i Revan ve Sofyan'dan başka usûllerle bestelenemez. Şarkı'nın bir beyti zemin'i, bir beyti de Miyân-Hâne'yi meydana getirir. Üçüncü beyit ise ilk beyitle aynı beste terkibine sahiptir. Böylece sonuna kadar bir beyit Zemîn ve bir beyit Miyân-Hâne şeklinde okunup gider.” (Tura, 2001; 186)

Bu tariften de anlaşılacağı gibi Kantemiroğlu'na göre şarkı, beyit esasına göre oluşan ve her beyitin sırasıyla önce zemin, sonra miyan-hane şeklinde okunduğu bir yapı gösteriyordu.

18. yüzyıla kadar şarkı formunda eser besteleyen bestekârların isimleri hakkında bilgilerimiz maalesef kısıtlıdır. Bunun sebebi de o dönemde eserlerin meşk usulü denilen usta-çırak ilişkisiyle öğrenilmesi ve aktarılması, dolayısıyla müzik yazısıyla ifade edilmemiş bu eserlerin günümüze ulaşmamış olmasıdır. Gerçi bahsetmiş olduğumuz isimlerden Ali Ufkî ve Kantemiroğlu, kendi dönemlerindeki eserleri günümüze aktarmak adına çalışmalarında bulunmuşlardır, ancak bunlar da daha önceki dönemler için yeterli olamamıştır. 18. yüzyıl sonrasındaki Türk müziği repertuarı ise Nâyi Osman Dede, Nasır Abdülbaki Dede, Hamparsum gibi isimlerin geliştirdiği müzik yazıları sayesinde günümüze ulaşabilmiştir. Bahsedilen bu çalışmalar aracılığıyla, şarkı formunun 18. yüzyıldan sonra az da olsa açık bir biçimde Türk müziği repertuarında yer aldığı görülmektedir.

18. yüzyılda Türk müziği bestekârlarının büyük formların yanında artık şarkı formunu da kullandıkları gözlemlenebilir. Bu bestekârlardan özellikle Tanburi Mustafa Çavuş (ö.?) şarkı formunun en güçlü öncülerinden kabul edilmektedir. Bu görüşün sebebi ise Tanburi Mustafa Çavuş'un yaşadığı devrin müzik anlayışına uymayarak bir adet büyük formda eser dışında tamamen şarkı formunda eserler bestelemesi (Özalp, 1986; (1), 182) olabilir.

Bu dönemde şarkı, Divan edebiyatında, bestelenmek için dörtlükler biçiminde ve uyaklı olarak yazılmış olan ve murabbaya benzeyen şiir biçimi olarak da karşımıza çıkmaktadır. Klasik şarkı oluşumu ve gelişimi ise özellikle 18. yüzyılın önde gelen divan şairlerinden Nedim'in (ö.1730) şiirlerinde görülmektedir. Daha sonrasında Şeyh Galip (ö.1798), Enderunlu Fazıl (ö.1810) ve Enderunlu Vasıf (ö.1824) gibi tanınmış şarkı şairleri bestelenmek üzere şarkılar yazmayı sürdürmüşlerdir.

19. yüzyılda ise şarkı formunun artık vazgeçilemez bir beste formu olduğu ve bu yüzyılda yaşayan bütün bestekârların şarkı formunda eser besteledikleri görülmektedir. Özellikle Sultan III. Selim (ö.1808), Sultan II. Mahmud (ö.1839), Şakir Ağa (ö.1840), Hamamizade İsmail Dede Efendi (ö.1845), Hacı Ârif Bey (ö.1884), Medenî Aziz Efendi (ö. 1895), Şevki Bey (ö.1891) ve Mahmud Celaleddin Paşa (ö.1899) gibi önemli şarkı bestekârları bu formun giderek yaygınlaşmasında büyük rol oynamışlardır.

18. yüzyıl başlarından Hacı Ârif Bey'e kadar geçen zaman diliminde şarkı formunun yapısal özelliklerinin değişiklikler gösterdiği görülmektedir. Bu dönemde şarkılar aruz ve hece vezninin çeşitli kalıpları ile yazılmış ve murabba denilen dört mısralı, muhammes denilen beş mısralı, müseddes denilen altı mısralı, müsebba denilen yedi mısralı ve müsemmen denilen sekiz mısralı bentlerle bestelenmiştir. Ritimsel açıdan ise şarkıların küçük usullerin yanında, 26 zamanlıya kadar olan bazı büyük usullerle de bestelendiği görülmektedir.

Şarkı formunun değişkenlik gösteren yapısını klasik bir şekle dönüştüren ise, 19. yüzyılın ve hatta Türk müziği tarihinin en önemli şarkı bestekâri olan Hacı Ârif Bey'dir. Bestelediği şarkılarla Türk müziğinde yeni bir dönem başlatan Hacı Ârif Bey'le birlikte şarkı formu yeni bir kimlik kazanmış ve bestecilerin en çok kullandıkları form olmuştur. Şarkı formunun Hacı Ârif Bey'le klasikleşen yapısı ise şu şekildedir: Öncelikle 10 zamanlıya kadar olan küçük usullerle bestelenen şarkıların güfteleri genellikle dört mısralı yani murabba olan şiirlerden oluşur. Şiirin ilk mısrası "zemin" adını alır. Bu kısım esas makamın temel özelliklerinin gösterildiği kısımdır. İkinci mısra ise "nakarat" adını alır ve bu kısımda yakın makam geçkileri yapılabilmekle birlikte, sonda mutlaka esas makam ile karar verilir. Üçüncü mısra "meyan" adını alır ve bu kısımda da makam geçkileri yapılır ve esas makam dizisi genişletilir. Son mısra ise ikinci mısra ile aynı özellikleri taşır ve yine "nakarat" adını alır.

Şarkı formunun 19. yüzyıldan sonra en çok kullanılan beste formu olmasının sosyolojik ve kültürel açıdan çeşitli sebepleri vardır. Öncelikle 18. ve 19. yüzyıllarda Osmanlı toplumuna baktığımızda, batılılaşma veya başka bir deyişle modernleşme etkisi görülmektedir. 19. yüzyılda ise Tanzimat Fermanı'nın imzalanması Türk toplumunda sosyo-kültürel açıdan bir değişim süreci başlatmış ve toplumda, 18. yüzyıl başlarında Avrupa'da yeni bir uygarlık doğduğu, buna uymanın gerekli olduğu ve yapılacak düzenlemelerin buna uyma

zorunluluğu olduğu düşüncesi meydana gelmiştir. Bu düşünceyle başlayan ve Lale devri adıyla anılan dönemde, müzik ve eğlencenin hâkimiyeti yanı sıra, Batı'ya açılma çabası da görülmektedir. 18. yüzyıl sonlarına doğru ise III. Selim'in bazı yapısal reformları müzik alanında da kendisini göstermiş ve batı müziği çalgıları Türk müziğine girmeye başlamıştır. II. Mahmut tarafından mehter takımının kaldırılıp onun yerine batı tarzı askeri bando niteliğini taşıyan Mızıkai-i Hümayun'un kurulması ile Türk müziği ve batı müziğinin her açıdan bir arada olduğu bir döneme girilmiştir. Şöyle ki, Mızıkai-i Hümayun'da geleneksel müziğin sürdürülmesinin yanında batı tarzı müzik yapılıyor, bir yanda fasıl ve müezzinler topluluğu, bir yanda bando ve orkestralar ile müzik, alafanga ve alaturka olarak ikiye ayrılıyordu. Ayrıca artık halk arasında da hâkim olan batı hayranlığı ve tutkusu, batı müziğine olan ilgiyi de iyice arttırmıştı. (Kaygısız 2000; 162-167) İşte Hacı Ârif Bey'in yaşadığı ve böylesine bir batı hakimiyetinin yaşandığı dönemde şarkı formu, Osmanlı İmparatorluğu'nun içinde bulunduğu sosyal, siyasal ve kültürel değişimin ve dolayısıyla yenileşmenin müzikteki karşılığı olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu dönemde yenilikler arayan halk da, büyük formlara göre daha sade ve öğrenilmesi daha kolay olan bu forma büyük ilgi göstererek onun popülerleşmesini sağlamıştır.

Şarkı formunun 19. yüzyıldan itibaren popülerleşmesiyle birlikte "Fasıl" denilen ve aynı makamda değişik formlardaki eserlerin bir arada icra edildiği - gerek Osmanlı sarayında gerek saray dışında oldukça popüler olan- geleneksel toplu icra biçiminin yapısı da değişmiştir. Önceleri Kâr, Beste, Ağır Semai, Yürük Semai gibi büyük formda eserlerden oluşan fasıllar, 19. yüzyıl ortalarından itibaren yalnızca şarkı formunun hâkim olduğu bir şekle dönüşmüştür. Bu sebeple, şarkı formunda bestelenen eserlerin sayısı da Türk müziği repertuarına zengin fasıllar kazandırabilmek amacıyla özellikle 20. yüzyıl başlarından itibaren hızla çoğalmıştır. Bu dönemde şarkı formunun yapısındaki değişiklik ise, fasıllardaki şarkıları birbirine bağlamak için aranağme denilen çalgısal bölümlerin forma eklenmesidir.

19. yüzyıl sonu ve 20. yüzyıl başlarını kapsayan dönemde artık bütün bestekârların yalnızca şarkı formunda eserler bestelediği görülmektedir. Ancak 20. yüzyıl başlarında sayısı hızla çoğalan klasik formdaki şarkıların yanı sıra, özellikle 1930'lu yıllardan başlayarak geleneksel şarkı şekline uymayan, bölümler arasında denge bulunmayan, hatta şiir açısından şarkı formundan ayrılan eserler bestelenmeye başlanmış ve bu tür eserlere "Fantezi Şarkı" denmiştir. (Özalp, 1992; 22)

Fantezi şarkıların yanı sıra, II. Dünya Savaşı yıllarında yani 1940'lardan sonra Türkiye'de Avrupa ve Amerikan filmlerinin yerini özellikle Mısır ve diğer Arap ülkelerinin filmlerine bırakmasıyla birlikte artık tamamen ihtiyaca yönelik şarkılar bestelenmeye başlanmıştır. Bunun sebebi de filmlere Türkçe dublaj yapılırken sözlü müzik eserlerinin yerine Türkçe eserlerin monte

edilmesi zorunluluğunun doğması ve bunun sonucunda da bir film müziği akımının başlamasıdır. Yabancı filmlerde yer alan müziklerin süre olarak uzun olması sebebiyle yerlerine konulan Türkçe şarkıların da süre olarak daha uzun olması için daha uzun şarkı sözlerine ihtiyaç duyulmuş ve sonuçta hiçbir açıdan klasik şarkı formuna uymayan yeni bir form ortaya çıkmıştır.

20. yüzyılla birlikte başlayan bu fantezi şarkı ve film şarkısı akımı ile pek çok bestekâr klasik şarkı formunu terk ederek bu formda eserler bestelemişlerdir. Bu bestekârların en önemlilerine Sâdeddin Kaynak ve Münir Nureddin Selçuk gibi isimler örnek olarak verilebilir.

20. yüzyılla birlikte günümüze gelindiğinde ise şarkı formunun özellikle fantezi ve film şarkısı akımları sebebiyle klasik yapısını kaybederek daha serbest bir yapı kazandığı ve artık beste formu olma özelliğinin kaybolduğu görülmektedir. Bu nedenle klasik besteleniş şekli kaybolan şarkı formu, otuzdan fazla şekli olan bir yapıya dönüşmüş, şarkılar da kendi arasında fantezi şarkılar, film şarkıları gibi şekillerde ve hatta daha ileri bir boyut kazanarak Akdoğu'nun çalışmasında olduğu gibi çocuk ve gençlik şarkıları, fasıl şarkısı, solo şarkı, piyasa şarkısı ve eğlence şarkısı şeklinde sınıflandırılmıştır. (Bkz. Akdoğu; 1997)

Görüldüğü gibi 16. yüzyıldan itibaren bir beste formu olarak Türk müziği terminolojisi içerisinde yer alan şarkı, 18. yüzyıldan itibaren gelişerek 19. yüzyılda Hacı Arif Bey ile klasik bir yapı kazanmış ve 20. yüzyılın ilk yarısına kadar bu yapısını korumuştur. Ancak 20. yüzyılın ikinci yarısı ile birlikte günümüze baktığımızda, her türlü melodi ve beste formu şarkı olarak tanımlanmıştır. Bunun sebebi de 20. yüzyılda Türk müziği bestekârlarının sadece şarkı formunu kullanması, tek kullanılan form olarak “şarkı” teriminin halk arasında ve basın-yayın organlarında çok sık kullanılması, yeni yetişen jenerasyonun sadece şarkı formunu tanıyıp diğer formlara yabancı kalması, dolayısıyla şarkı teriminin Türk halkı tarafından insan sesi ile söylenen her türlü ezgi, müzik parçası veya melodi olarak algılanması ve anlamlandırılmasıdır. Fasıllarda yalnızca şarkı formunun kullanılması ve ses icracılarının artık sadece popüler şarkılar icra etmesi gibi nedenlerle bütün ses icracıları da “şarkıcı” olarak isimlendirilmiş ve tanımlanmıştır. Diğer dillerde ve dolayısıyla kültürlerde kullanılan terimler de, örneğin İngilizce’de song, Almanca’da lied ve Fransızca’da chanson terimlerinin karşılığı olarak da şarkı kelimesi kullanılmaya başlanmıştır.

Sonuç olarak 20. yüzyılın ikinci yarısında topluma hakim olan popüler müzik kültürünün ve küreselleşmenin de etkisiyle şarkı terimi Türkçede anlam kayması ve genişlemesine uğrayarak dünya üzerindeki bütün müzik eserleri form ayırmaksızın şarkı olarak nitelendirilmiş, bütün ses icracıları şarkıcı olarak tanımlanmış ve Türk müziğinin en çok kullanılan formu olan şarkı, terminolojik açıdan yozlaşmaya uğrayarak bir form olma özelliğini kaybetmiştir. Şarkı

teriminin bahsedilen şekillerde kullanımı sonucunda Türk müziği terminolojisinin yanı sıra kültürü de yozlaşmaya uğramış ve Türk müziği eğitimi, icrası ve araştırmalarında kavram karmaşasına sebep olmuştur. Bahsedilen karmaşanın önlenmesi için ise “Şarkı” terimi özel bir form ismi olarak algılanmalı, bunun için de form kavramı ve Türk müziğinde kullanılan diğer beste formları hakkında daha bilinçli nesiller yetiştirilmelidir.

KAYNAKÇA

Akdoğu, O., (1997). **Türk Müziğinde Türler ve Biçimler**, İzmir.

Aksoy, B., (2003), **Avrupalı Gezginlerin Gözüyle Osmanlılarda Musiki**, İstanbul.

Cevher, M. Hakan. (2003), **Ali Ufkî Hâzâ Mecmûa-i Sâz ü Söz** (Çeviriyazım-İnceleme), İzmir.

Erol, A., (2005), **Popüler Müziği Anlamak**, İstanbul.

Haviland, William A., (2002), **Kültürel Antropoloji** (çev, Hüsamettin İnaç, Seda Çiftçi), İstanbul.

İhsanoğlu, E., R. Şeşen, Gülcan G., M.S. Bekar. (2003) **Osmanlı Musiki Literatürü Tarihi**, IRCICA, İstanbul.

Kahraman, S. A., Dağlı Y., (2004), **Günümüz Türkçesiyle Evliya Çelebi Seyahatnamesi: İstanbul**, İstanbul.

Kaygısız, M., (2000), **Türklerde Müzik**, İstanbul.

Özalp, M. Nazmi, (1986), **Türk Musikisi Tarihi –Derleme-**, Ankara.

_____, (1992), **Türk Musikisi Beste Formları**, Ankara

Tura, Yalçın. (2001), **Kantemiroğlu Kitabı ‘İlmi’l-Musiki ‘ala vechi’l-Hurufat**, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul.