

Received-Makale Geliş Tarihi 10.04.2026  
Published-Yayınlanma Tarihi 31.05.2026  
Volume-Cilt (Issue-Sayı), ss/pp 13 (131),933-943

Research Article /Araştırma Makalesi  
10.5281/zenodo.20500660

**Leyla Zakiyeva**

<https://orcid.org/0009-0003-9698-3645>  
İstanbul / TÜRKİYE

**Dr. Öğr. Üyesi Metin Bahtiyar**

<https://orcid.org/0000-0002-0154-9762>  
Okan Üniversitesi, Konservatuvar, Müzik, İstanbul / TÜRKİYE  
<https://ror.org/054d5vq03>

## Müzikal Tiyatro Partisyonlarında Çift Katmanlı Yazım: Nota ve Akor Arasındaki Gerilim Dual-Layered Notation in Musical Theatre Scores: The Tension Between Staff Notation and Chord Symbols

### ÖZET

Bu çalışma, müzikal tiyatro partisyonlarında birlikte kullanılan yazılı nota ve akor sembolleri arasındaki yapısal ve estetik gerilimi incelemektedir. Çalışmanın temel amacı, hibrit notasyon sisteminin icra pratiği üzerindeki etkilerini, *Werktreue* (esere sadakat) ilkesi bağlamında değerlendirmektir. Bu doğrultuda araştırma, tarihsel süreçte eşlik ve notasyon pratiklerinin dönüşümünü ele alarak basso continuo geleneğinden *Lead Sheet*<sup>1</sup> ve *Tune-Dex*<sup>2</sup> sistemlerine uzanan gelişim çizgisini analiz etmektedir.

Literatür taramasına dayalı nitel çözümleme kapsamında, müzikal tiyatrodaki kullanılan piyano-vokal partisyonlarının prova ve performans süreçlerindeki işlevleri incelenmiştir. Bulgular, akor sembollerinin prova süreçlerinde esneklik, hız ve pratiklik sağladığını; ancak performans aşamasında bu esnekliğin önemli ölçüde sınırlandığını göstermektedir. Özellikle yüksek bütçeli ve teknik açıdan entegre Broadway prodüksiyonlarında, icra pratiğinin büyük ölçüde standartlaştırıldığı ve performansın önceden belirlenmiş bir modelin yeniden üretimi olarak işlediği tespit edilmiştir.

Sonuç olarak, hibrit notasyon sisteminin yüzeyde esneklik sunmasına rağmen, müzikal tiyatro pratiğinde bu esnekliğin üretim ölçeğine bağlı olarak değiştiği ve çoğu durumda sınırlı bir icra alanı sunduğu ortaya konulmuştur. Bu durum, *Werktreue* anlayışının müzikal tiyatro bağlamında yalnızca notaya değil, prodüksiyonun tüm unsurlarına yönelen genişletilmiş bir sadakat modeli olarak yeniden tanımlanmasını gerekli kılmaktadır.

**Anahtar Kelimeler:** Müzikal Tiyatro, Müzikal Tiyatro Eşliği, Akor Tabanlı Eşlik, Piyano, *Werktreue*

### ABSTRACT

This study examines the structural and aesthetic tension between notated music and chord symbols used simultaneously in musical theatre scores. The primary aim of the study is to evaluate the impact of hybrid notation systems on performance practice within the framework of the concept of *Werktreue* (fidelity to the work). In this context, the research analyzes the historical transformation of accompaniment and notation practices, tracing a developmental trajectory from the basso continuo tradition to lead sheet and tune-dex systems.

Within the scope of a qualitative analysis based on literature review, the functions of piano-vocal scores used in musical theatre during rehearsal and performance processes are examined. The findings indicate that chord symbols provide flexibility, speed, and practicality during rehearsals; however, this flexibility is significantly constrained in performance contexts. Particularly in high-budget and technically integrated Broadway productions, performance practice is largely standardized, and performances operate as reproductions of a predetermined model.

In conclusion, although hybrid notation systems appear to offer flexibility on the surface, this flexibility varies depending on the scale of production and, in most cases, provides only a limited space for performance interpretation. This situation necessitates a redefinition of the concept of *Werktreue* in the context of musical theatre as an expanded model of fidelity directed not only toward the musical text but toward the entire production system.

**Keywords:** Musical Theatre, Musical Theatre Accompaniment, Chord-Based Accompaniment, Piano, *Werktreue*.

<sup>1</sup> Bir müzik eserinin temel melodisini, sözlerini ve akor sembollerini içeren; ayrıntılı eşlik ve düzenleme bilgilerini içermeyen sadeleştirilmiş nota formatıdır.

<sup>2</sup> Popüler şarkıların melodi ve akor bilgilerini standart kartlar üzerinde kataloglayan bir müzik indeksleme sistemidir.

## 1. GİRİŞ

Bu makale, hibrit bir tür olan müzikal tiyatrodaki kullanılan yazılı nota ile akor sembolleri arasındaki gerilimi incelemektedir. Özellikle piyano eşliklerinde ve *master score*<sup>3</sup> olarak adlandırılan şef partitürlerinde yer alan akor kullanımı, esere sadakat (Werktreue) ilkesi bağlamında ele alınmaktadır. Çalışma, bu iki notasyon katmanı arasında ortaya çıkan yapısal ve estetik gerilimi analiz etmeyi amaçlamaktadır.

On dokuzuncu yüzyılın başında E.T.A. Hoffmann, müzik pratiğine ilişkin önemli bir ilke ortaya koymuştur: besteleme, icra, dinleme, değerlendirme ya da analiz gibi müzikal etkinlikler, müzik dışı ölçütlerden bağımsız olarak eserlerin kendileri tarafından belirlenmelidir. Hoffmann bu iddiayı temellendirmek için “esere sadakat” (Werktreue) kavramını geliştirmiş ve bu kavrama müzik eleştirisi dilinde daha önce sahip olmadığı bir önem kazandırmıştır (Hoffmann, aktaran Goehr, 1989, s. 55).

Goehr’in Hoffmann üzerinden aktardığı bu yaklaşım, müziğin “eser” olarak kavramsallaştırılmasının tarihsel temellerini ortaya koyar. Bu anlayışta müzik, bestecinin nesneleşmiş ve sabit bir ifadesi olarak düşünülür; partiyon ise bu ifadenin temel taşıyıcısı ve otorite kaynağıdır. Dolayısıyla icra, notasyonel sınırlar içinde eserin mümkün olduğunca doğru bir biçimde yeniden üretilmesi olarak konumlanır.

Bununla birlikte, müzikal tiyatro alanını standartlaşma ve McDonaldlaşma kavramları üzerinden ele alan çalışmalar (Lee, 2008), bu türün tekrar üretilebilir, öngörülebilir ve kontrol edilebilir bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir. Her temsilde benzer dramaturjik yapıların, sahnelemelerin ve zamanlamaların korunması beklenirken, icracıya görece esneklik tanıdığı varsayılan akor temelli yaklaşımlar bu bağlamda kuramsal açıdan problematik hale gelmektedir. Nitekim müzikal tiyatrodaki yorumcuya alan açtığı düşünülen bu sistem, eserin sabitliği ile performatif esneklik arasında bir anlam gerilimi üretmekte; dolayısıyla yalnızca pratik bir kolaylık değil, aynı zamanda kuramsal bir problem olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışma, müzikal tiyatro notasyonuna ilişkin mevcut literatürde genellikle ayrı ayrı ele alınan yazılı nota ve akor temelli sistemleri, Werktreue kavramı çerçevesinde birlikte değerlendirerek bu alandaki kuramsal boşluğu doldurmayı hedeflemektedir.

### 1.1. Araştırma Soruları

- (1) Müzikal tiyatro partiyonlarında birlikte kullanılan yazılı nota ve akor sembolleri arasında nasıl bir yapısal ve işlevsel ilişki bulunmaktadır?
- (2) Hibrit notasyon sistemi, prova ve performans süreçlerinde icracıya ne tür esneklikler ve sınırlamalar sunmaktadır?
- (3) Akor temelli eşlik yaklaşımı, Werktreue (esere sadakat) ilkesi ile hangi açılardan çelişmekte ya da örtüşmektedir?
- (4) Düşük bütçeli prodüksiyonlar ile yüksek bütçeli (Broadway/megamüzikal) yapımlar arasında notasyonun kullanımı ve icra pratiği açısından ne tür farklılıklar gözlemlenmektedir?
- (5) Müzikal tiyatro bağlamında “eser” kavramı, yalnızca notasyonla mı sınırlıdır yoksa prodüksiyonun tüm unsurlarını kapsayan genişletilmiş bir yapıya mı işaret etmektedir?

### 1.2. Yöntemsel Çerçeve

Araştırma kapsamında, hibrit notasyon sisteminin farklı tarihsel ve işlevsel örneklerini temsil eden partiyonlar karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Handel’in figured bass uygulamaları tarihsel öncüller bağlamında değerlendirilirken, erken dönem akor sembolleri kullanımına ilişkin örnekler ele alınmıştır. Ayrıca çağdaş müzikal tiyatro pratiğinde yazılı nota ile akor sembollerinin birlikte kullanımını ortaya koymak amacıyla piyano–vokal partiyonları ve müzik direktörlüğü uygulamalarına ilişkin kaynaklar analiz edilmiştir. Partiyon analizleri; prova işlevi, performans pratiği, doğaçlama kapasitesi ve standardizasyon düzeyi açısından değerlendirilmiştir.

<sup>3</sup>, Bir müzik eserinde yer alan tüm vokal ve enstrümantal partilerin eşzamanlı olarak gösterildiği, eserin tam notasyonunu içeren partiyon türüdür.

### 1.3. Bölümlerin Organizasyonu

Bu makale dört ana bölümden oluşmaktadır. Giriş bölümünde çalışmanın amacı, kuramsal çerçevesi ve araştırma soruları ortaya konulmuştur. Ayrıca Werktroue kavramı üzerinden müzikal tiyatrodaki notasyon ve icra ilişkisine dair temel problem alanı tanımlanmıştır.

İkinci bölümde, eşlik ve notasyon pratiklerinin tarihsel gelişimi ele alınmıştır. Bu kapsamda Antik dönemden başlayarak Barok dönemdeki basso continuo geleneği, Klasik ve Romantik dönem eşlik anlayışları ile operet ve erken müzikal tiyatro pratikleri incelenmiş; notasyonun esneklik ve sabitlik arasındaki konumu tarihsel bir perspektifle değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölümde, müzikal tiyatrodaki hibrit notasyon sisteminin kullanımı analiz edilmiştir. Lead sheet ve Tune-Dex gibi sistemlerin ortaya çıkışı ele alınmış; piyano-vokal partiyonlarında yazılı nota ile akor sembollerinin birlikte kullanımı üzerinden ortaya çıkan işlevsel ve estetik gerilim tartışılmıştır. Ayrıca prova ve performans süreçlerinde akor sembollerinin sağladığı esneklik ile bu esnekliğin sınırları örnekler üzerinden değerlendirilmiştir.

Üçüncü bölümün alt başlığı olan Werktroue bağlamında eşlik icrası kısmında ise, müzikal tiyatrodaki esere sadakat kavramı yeniden ele alınmış; özellikle Broadway ve megamüzikal pratiklerinde performansın yüksek düzeyde standartlaşmış bir modelin yeniden üretimi olarak işlediği ortaya konulmuştur.

Sonuç bölümünde ise elde edilen bulgular doğrultusunda hibrit notasyon sisteminin sunduğu esneklik ile performans pratiğinde gözlemlenen standardizasyon arasındaki ilişki değerlendirilmiş ve müzikal tiyatrodaki Werktroue anlayışının genişletilmiş bir çerçevede tanımlanması gerektiği sonucuna ulaşılmıştır.

## 2. EŞLİK VE NOTASYONUN TARİHSEL ARKA PLANI

Yunanlılarda eşlik sanatı oldukça gelişmişti. Melodiler (nomoi), şiir metinlerine uygun olarak bestelenirdi; bu nedenle vokal müzik temel türdü. Solo icracılar ve korolar çeşitli çalgılarla eşlik edilirdi. Hatta konuşan oyuncular bile metinlerini müzik eşliğinde sunardı (Adler, 1965, s. 8).

Barok dönemde ise müzikal notasyon, belirli ölçüde yorum alanı bırakan kısmi ve sembolik bir yapı olarak varlık göstermiştir. Bu dönemde yaygın olarak kullanılan *basso continuo* (sürekli bas) pratiği, bu tür kısmi notasyon sistemlerinin en belirgin örneklerinden biridir. Özellikle Barok müzikte süslemelerin kimi zaman tamamen yazılmadığı ya da yalnızca geleneksel işaretlerle belirtildiği görülmektedir (Rangel-Ribeiro, 2016, s. 2).

Erken dönem müzik notasyonunda işaretlerin anlamı sabit olmayıp icracıya göre değişebilmekte, seslerin süresi ve kesinliği ise çoğu zaman bağlama bağlı olarak belirlenmektedir (Lunn, 1866, s. 262–263).

Bu sistemde besteci, yalnızca bas hattını ve bu hat üzerine yerleştirilen rakamsal göstergeleri (figured bass) yazıya dökerken, armonik yapı büyük ölçüde icracının bilgisi ve stil anlayışı doğrultusunda tamamlanmaktadır.

Eşlik partisi, *basso continuo* sistemi üzerine kuruludur. Sol el bas hattını yürütürken, sağ el çoğunlukla şifreli bas işaretleri (figured bass) doğrultusunda doğaçlama akor çalar. Bas hattı altında yer alan ve armonik aralıkları temsil eden rakamlar piyaniste yol gösterir. Bununla birlikte bu eşlik biçimi dönemin önemli unsurlarından olan süslemeler için geniş olanak sağlar. Piyanist bas partisindeki şifreleri takip ederek oluşturduğu armoniye sağ elde süslemeler ekleyerek destek sağlar. Özellikle şan eşliğinde metnin anlatımını daha fazla dramatize etmek için kullanılan dissonant (uyumsuz) akorlar bu dönemde sıkça görülür. Barok Dönem eşlik pratiğinde doğaçlama becerisi ve şifreli bas okuma hızı, piyanist için en değerli nitelikler olarak kabul edilmiştir (Kuyumcu, 2026, s. 2).

## Sonata V

G.F. Handel



Şekil 1. Handel, *Sonata in G Major* (HWV 363b), ilk dört ölçü (yazar tarafından yeniden notaya alınmıştır).

Handel'in G Majör Flüt Sonatı'nda (HWV 363b, Op. 1 No. 5) basso continuo pratiği açık biçimde görülmektedir. Örnekte yer alan ilk ölçüdeki re notasının üstüne yazılan "4" rakamı, bas notasına göre kurulan dördüncü aralığı ifade eder ve genellikle bir gecikme (suspension) olarak işlev görür. Bu durumda, re bas notasının üzerine dördüncü aralık kurularak geçici bir disonans oluşturulur. Ardından gelen "3" işareti ise bu gecikmenin çözülerek doğal üçlü aralığa inmesini, yani akorun konsonant yapısına dönmesini gösterir (Bknz. Şekil 1). İcracı bu işaretlere bakarak bir çokseslilik meydana getirir. Bu yapı müzikal tiyatrodaki akor lead sheet örneklerinin tarihteki öncülerinden biri olarak gösterilebilir.

Barok ve Klasik dönemlerde orkestral eşlikler çoğunlukla şifreli bas üzerinden icra edildiğinden, klavyen ya da piyano eşliği düzenlemeleri sınırlı ölçüde yazıya geçirilmiştir. Bununla birlikte, opera pratiğinde sahne ile müzik arasındaki doğrudan ilişki nedeniyle, orkestradan önce piyano eşlikli provaların yapılması gerekliliği, bu tür düzenlemelere olan ihtiyacı artırmıştır (Artaç, 2012, s. 231).

1711 yılında çalgı yapımcısı Bartolome Cristofori'nin (1655-1731) "fortepiano"yu icat etmesi ile piyanonun eşlik biçimi de değişmeye başlar. Bu yeni çalgıyla elde edilebilen hafif ve kuvvetli sesler ve çalgıya bağlı (legato) çalma imkânı sağlamasıyla birlikte dönemin bestecileri piyanonun eşlik modelinde değişikliklere gitmişlerdir. W. A. Mozart'ın keman-piyano sonatları, piyanolu trio ve kuartetlerinde piyanonun halen armonik yapıyı sağladığı fakat bununla birlikte müzikal cümlelerle anlatımın etkin bir parçası haline geldiği görülür (Kuyumcu, 2026, s. 3-4).

Romantik dönemde ise piyano yazımı, yeni bir ifade anlayışıyla birlikte duygusal yoğunluğu yüksek bir karakter kazanmış; armoni ve ritim bakımından zenginleşerek icracıya daha geniş bir yorum alanı sunmuştur (Weitzmann, 1893, s. 156).

XVIII–XIX. yüzyıllarda oda müziği ve opera pratiğinde konsertmeister, bestecinin yazdığı partiyi doğru ve eksiksiz icra etmekle yükümlü teknik bir icracı olarak konumlanmış; bu durum, yorum özgürlüğünün sınırlı olduğu ve solist ya da şefe tabi hiyerarşik bir ilişki modelini yansıtmıştır. Bu dönemde eşlikçinin rolü, ritmik istikrarın sağlanması, entonasyon desteği ve ansambl uyumunun korunması gibi işlevlerle sınırlı kalmış; estetik anlayış gereği "görünmez" bir müzisyen olarak solistin arkasında konumlanmıştır. Bununla birlikte, XIX. yüzyıl sonu ve XX. yüzyıl başında müzik estetiği ve bestecilik tekniklerindeki gelişmelerle birlikte eşlik partileri giderek daha fazla yorumlayıcı ve dramatik işlev kazanmaya başlamış; özellikle Schumann ve Liszt gibi bestecilerin eserlerinde eşlik, bağımsız bir müzikal katman haline gelmiştir. Bu dönüşüm, konsertmeisterden yalnızca teknik beceri değil, aynı zamanda gelişmiş yorumlama yetisi ve stil bilgisi talep eden yeni bir performans anlayışını beraberinde getirmiştir (Lu, 2025, s. 251).

Romantik dönemde ortaya çıkan operet, müzikal tiyatronun tarihsel öncüllerinden biri olarak sahne sanatları içinde önemli bir yer edinmiştir. Özellikle Offenbach'ın erken dönem operetlerinde, dönemin sahne koşulları ve ekonomik üretim yapısına bağlı olarak eşliklerin çoğunlukla küçük ölçekli orkestralar için düzenlendiği görülür.

Müzikal tiyatro ise bu dönemde bugünkü bütünleşik formuna henüz ulaşmamış olmakla birlikte, operet aracılığıyla anlatı, müzik ve sahneleme arasındaki ilişkiyi kurmaya başlayan erken bir gelişim evresi içindedir.

20. yüzyıla gelindiğinde, Jerome Kern'in *Show Boat* (1927) eseriyle öncülük ettiği "kitap müzikali" (book musical) anlayışı, müzikal tiyatrodaki dramatik anlatının öne çıkmasını sağlamış ve bu yaklaşım *Oklahoma!* ile entegre bir yapıya kavuşmuştur. *Show Boat*, bu dönüşüm sürecinde sabit bir eser anlayışından uzaklaşmanın önemli bir örneğini sunmaktadır. Nitekim Kenrick'in belirttiği üzere, "Hiçbir prodüksiyon birbirinin aynısı olmamıştır" ve eser, bestecileri tarafından sürekli değişime açık tutulmuştur (Kenrick, 2008, s. 206). Bu durum, prova ve sahneleme süreçlerinde müzikal materyalin esnekliğini zorunlu kılmış; piyanistlerin yalnızca yazılı notayı icra eden müzisyenler olmaktan çıkarak, değişken yapıya uyum sağlayan aktif eşlikçiler olarak konumlanmasına yol açmıştır.

### 2.1. 'Lead Sheet' ve 'Tune-Dex' in Ortaya Çıkışı

1920'lere kadar, klasik lied kompozisyonları ile popüler şarkıların notasyon biçimleri arasında dışsal olarak belirgin bir fark bulunmamaktadır (Teriete, 2020, s. 280). Örnekte görüldüğü gibi Philip Braham'ın *Limehouse Blues* eserinin notaları tıpkı bir lied parçası gibi oldukça belirgin bir eşliğe sahiptir (Bkz. Şekil 2).

The image shows a musical score for 'Limehouse Blues' by Phillip Braham. It is a lead sheet with a vocal line and piano accompaniment. The score is in 2/4 time, key of B-flat major, and features a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: 'Oh! Lime-house kid — Oh! Oh! Oh! Lime-house kid —' and 'Go-ing the way — that the rest of them did —'. The piano accompaniment consists of chords and a bass line with a steady eighth-note pattern.

Şekil 2. Phillip Braham, *Limehouse Blues* (1922), (Teriete, 2020, s. 280).

1942 baharı, George Goodwin'in ilk Tune-Dex kartlarını yayımladığı dönem, dünya savaşı nedeniyle karanlık bir zaman dilimiydi; ancak Goodwin için şanslı bir şekilde, Tune-Dex müzik endüstrisinin normalde çalkantılı olan yapısı içinde kısa süreli bir sakinlik döneminde ortaya çıktı (Kernfeld, 2006, s. 1).

Peki Tune-Dex neydi? Adından da anlaşılacağı gibi, öncelikle bürokratik bir araç, yani bir şarkı indeksiydi. Bilgiler, o dönemde Amerikan kütüphanelerinde yaygın olarak kullanılan 3x5 inçlik kartlara basılıyordu. Bu kartlar, projenin ilk yılında yayımlanan "After You've Gone" adlı şarkı ve dokuzuncu ayda yayımlanan "Ain't We Got Fun" gibi örneklerle temsil edilir (Bkz. Şekil 3). Goodwin'in bu kartları nasıl ürettiği tam olarak bilinmemektedir. Görünüşe göre her kartın ön yüzünde şarkının melodisi özenle kazınmış (engraved) biçimde yer alıyor, sözler hece hece notaların altına yerleştiriliyor ve akor sembolleri ölçü ölçü melodinin üzerine yazılıyordu. Kartın arka yüzünde ise önceden basılmış kategoriler, telif bilgileri ve bir "Uyarı!" bölümü bulunuyordu. Melodi ve basılı bilgiler hazır olduktan sonra, Goodwin'in bir daktilo kullanarak eksik bilgileri tamamladığı anlaşılmaktadır. Böylece Tune-Dex abonelerine, şarkıların ASCAP repertuarına ait olduğu, besteci ve söz yazarlarının kim olduğu ve telif haklarının hangi yayınevine ait olduğu gibi bilgiler sunuluyordu (Kernfeld, 2006, s. 2).

AFTER YOU'VE GONE

Moderato

F Fm C Em C A7

Af-ter you've gone, and left me cry-ing, Af-ter you've gone, There's no de-ry-ing;

D7 G7 C C7

you'll feel blue, You'll feel sad, You'll miss the dearest pal you've ev-er had;

F Fm C A7

There'll come a time, now don't for-get it, There'll come a time, when you'll re-gret it;

Dm A7 Dm Fm Bb7 C E7

Some day, when you grow lone-ly, Your heart will break like mine and

A#m D7 C G7 C

you'll want me on-ly, Af-ter you've gone, Af-ter you've gone a-way.

Copyright 1919 by Broadway Music Corp--Assigned 1931 to Joe Davis, Inc--Assigned 1929 to Triangle Mus. Pub. Co.

Şekil 3. The Front of Tune-Dex Card for the Song 'After You've Gone' (Kernfeld, 2006, s. 3).

Kernfeld, lead sheet notasyonunun kökenini 1920'lerde özellikle ukulele eşlikleri için geliştirilen ve pratik icra ile ticari kullanım (örneğin hızlı çoğaltım ve telif işlemleri) açısından kolaylık sağlayan basitleştirilmiş notasyon sistemlerine dayandırmaktadır. Buna karşılık Teriete (2020, s. 287–288), söz konusu notasyonun ortaya çıkışını daha erken bir döneme, Amerikan vodvil pratiğine kadar geri götürür. Gerçekten de bu erken dönem sahne pratikleri, müzisyen ve oyuncuların sürekli değişen repertuvara hızlı uyum sağlamasını, farklı tonlara anında transpoze edebilmesini ve her temsilde değişebilen orkestrasyon koşullarına esnek biçimde adapte olabilmelerini gerektirmekteydi. Bu bağlamda, ayrıntılı partiyonlar yerine melodik hat ve temel armonik çerçeveyi sunan daha ekonomik notasyon biçimlerinin tercih edilmesi, lead sheet yaklaşımının ortaya çıkışını hazırlayan temel pratik ihtiyaçlar olarak değerlendirilebilir.

### 3. HİBRİT NOTASYONUN MÜZİKAL TİYATRODAKİ KULLANIMI

Müzikal tiyatro eşliklerinde lead sheet ve tune dex'ten farklı olarak hibrit bir notasyon sistemi kullanılmaktadır. Burada hem eşlik notaları ayrıntılı bir biçimde verilir hem de akor sembolleri (Am, Gdim, Eb7 vs.) gibi örnekler kullanılmaktadır. Nitekim sadece lead sheet veya fakebook gibi yazılar müzikal için yeterli materyali sağlamaz. Kasdorf, bu tip notaların müzikal tiyatro seçmelerindeki kullanımı hakkında şunları söylemektedir;

“Daha az profesyonel seçmelerde zaman zaman karşılaşılabilecek iki tür nota biçimi vardır. Bunlardan ilki “Easy Piano” düzenlemeleridir. Bu türde genellikle yalnızca bir bas hattı ve melodi bulunur; oldukça temel bir yapıdadır ve seçme performansına anlamlı bir katkı sağlamaz”.

İkinci tür ise *fake booklar*<sup>4</sup>ve/veya şarkı sözü + akor sayfalarıdır. Bunlar hem deneyimsiz hem de deneyimli piyanistler için en zorlayıcı materyallerdendir; özellikle doğaçlama konusunda rahat olmayanlar için. Bu nedenle çoğu aday, bu tür materyallerin yeterli bir eşlik sağlayamayacağını düşünebilir; çünkü her performansın farklı şekilde şekillenmesi gerekir. Bununla birlikte, profesyonel seçmelerde de bu tür materyallerle karşılaşmak mümkündür (Kasdorf, 2020, s. 37).

Bu yapının ilk örneklerinden biri, John W. Green'in bestelediği “Body and Soul” adlı eser olarak gösterilmektedir (Kernfeld, 2006, s. 3). (Bkz. Şekil 4.)

<sup>4</sup> Şarkıların genellikle lead sheet biçiminde sunulduğu, melodinin ve akor sembollerinin yer aldığı, ancak ayrıntılı eşlik ve düzenleme bilgilerinin bulunmadığı repertuar derlemesidir.

"Three's A Crowd"

# BODY AND SOUL

3

Words by  
EDWARD HEYMAN  
and ROBERT SOUR

Music by  
JOHN W. GREEN

*Molto moderato (slowly)*

VOICE

PIANO

*mf* *poco rit.*

*mp a tempo*

Tune Uke.  
4 3 2 1  
G C E A

\*Dmi. Gdim. Dmi. Gdim. Dmi. Gdim. Dmi. A7

I'm lost in the dark, Where is the spark For my love?—

*p (slowly)*

\* Symbols for Guitar

Copyright MCMXXX by Chappell & Co., Ltd. and Harms Inc.  
Copyrighted in South America for Harms Inc. by Harry Koserin, Rio de Janeiro  
Propiedad Asgurada Para Harms Inc., en Republica Argentina Por Harry Koserin, Buenos Aires  
Propiedad Asgurada Para Harms Inc., en Republica Uruguay Por Harry Koserin, Montevideo  
International Copyright Secured Made in U. S. A.  
S-305-5  
ALL RIGHTS RESERVED INCLUDING PUBLIC PERFORMANCE FOR PROFIT

Şekil 4. The First Page of and Alternative Edition of 'Body and Soul' ((Kernfeld, 2006, s. 3).

Eşliğin enstrümental kısmı akor sembollerini içermezken, vokal partiyonu eklendikten sonra notaya Dm, Gdim gibi işaretler eklenmektedir. Terminolojik olarak tam bir ismi bulunmayan bu stili 'Piano – vocal sheet music with chord symbols' (Akor sembolleri eklenmiş piyano-vokal nota baskısı) olarak kullanıldığını görmek mümkündür.

Buradaki yönlendirme işaretleri eşlikçi açısından oldukça rahatlatıcı olarak görülebilir. Sadece bas hattı ve vokal hattına göre belirtilen akor sembollerini okumak bile deşifre sürecini hızlandırabilir. Akor sembolleri bir tür "müzikal stenografi" görevi görerek müzisyene armonik bir özet sunarken, yazılı notalar eşliğin ritmik ve kontrapuntal dokusunu belirler (Bkz. Şekil 5).

## I ONLY WANT TO SAY (Gethsemane)

Lyrics by  
TIM RICE

Music by  
ANDREW LLOYD WEBBER

**Moderato, not too fast**  
(Jesus:)

I on - ly want to say if there is a way take this cup a way from me for I don't want to taste its poi-son feel it bum me. I have changed I'm not as sure as when we start-ed.

Şekil 5. Lloyd Webber and Tim Rice, Gethsemane, (Kasdorf, 2020, s. 37)

Özellikle oyunun yapım aşamasında (Broadway oyunlarının yapım aşamalarının uzun bir süreç olduğu göz önünde bulundurulduğunda) bu akorların transpoze edilmesi, içinin doldurulması veya tam tersi sadeleştirilmesi gibi süreçlerde önemli bir rol oynar. Ayrıca müzik direktörleri, oyunculara şarkı öğretirken veya koreografi provalarında, yazılı notalara sıkı sıkıya bağlı kalmak yerine akorlar üzerinden daha esnek ve oyuncunun ihtiyacına göre basitleştirilmiş eşlikler yapabilirler. Oyuncuların kendi eşliğini kendi sağlaması, çalışma aşamasında partisini tekrar ederken bu akor sembollerinden faydalanması da mümkün olabilir. Okul oyunları ve yıl sonu gösterileri gibi amatör veya yarı profesyonel prodüksiyonlarda, orkestra yapısı sıklıkla değişkenlik gösterebilir. Bb veya Eb gibi farklı anahtarlarda çalan enstrümanların (saksafon, trompet vb.) piyanist ile aynı şarkıyı uyumlu bir şekilde çalabilmesi için akorlar ortak bir dil işlevi görür. Bunun dışında oyunda zamanlamanın öngörülemediği bölümlerde akorlar hayati önem taşır.

Diyalogların sürdüğü veya teknik bir aksaklığın yaşandığı anlarda tekrarlanan müzik cümlelerinde (vamp<sup>5</sup>), piyanist akorları takip ederek oyuncunun zamanlamasına göre eşliği esnek bir şekilde sürdürebilir. Şarkıcı bir girişi kaçırdığında veya tempoyu değiştirdiğinde, piyanist sadece akorları takip ederek şarkıcının bulunduğu yere hızla atlayabilir. Yazılı notalara bağlı kalmak bu tür anlık sıçramalarda piyanisti yavaşlatabilir. Megamüzikal harici düşük bütçeli oyunlarda yaşanabilecek aksaklıklar performansın sürdürülebilirliği açısından risk oluşturabilir.

Topluluk tiyatrolarında kayıtlı müzik kullanımı beni her zaman tedirgin eder. Genellikle gelişmiş ekipman ve yedek sistemler için yeterli bütçe olmaz. Bu endişelerim *The Full Monty* prodüksiyonunda gerçekleşti. Birinci perdenin başlarında hikâye, bir striptiz kulübüne geçer; bir dansçı sahneye bir müzik çalarla çıkar ve müziği başlatır. Normalde bu noktada ses masasından müzik verilir. Ancak bizim prodüksiyonda CD çalar bozuldu—ses yok! Oyuncu tekrar “play” tuşuna bastı—yine ses yok. Benim için zaman durdu, kulaklarımda nabzımı hissediyorum. Oyuncular ve orkestra bana baktı; fakat bu ihtimali hiç düşünmemiştim. Sanırım alto saksafoncu başçıya bir blues progression başlatmasını söyledi. Klavyede ben, üflemeliler sırayla solo yaparak kirliliği on iki ölçümlük blues doğaçladık ve sahne tamamlandı. O gece kahraman olduk. İşte bu yüzden canlı müzisyenlerle ve tercihen doğaçlama yapabilen müzisyenlerle çalışırız (Marshall, 2016, s. 189).

<sup>5</sup> Belirli bir armonik ve/veya ritmik kalıbın, sahne üzerindeki aksiyonun veya müzikal girişin tamamlanmasını beklemek amacıyla gerektiği kadar tekrarlanması esasına dayanan eşlik bölümüdür.

Bir diğer dikkat çekici örnek ise Gibbs'in *American Psycho* müzikali bağlamında aktardığı anekdotur. "Killing Spree" şarkısının başındaki bir vamp sırasında, başrol oyuncusu Benjamin Walker bir şaka yapmış ve seyircinin gülüşü uzamıştır. Bu beklenmedik tepki üzerine Ableton operatörü "yanlış bir zamanda 'Go' (Devam) komutuna basmış" ve parçanın üç farklı versiyonu aynı anda çalmaya başlamıştır (Gibbs 2019, s.294).

Ancak bu esnekliğin, özellikle megamüzikaller dışındaki düşük bütçeli ve teknik açıdan daha az sabitlenmiş prodüksiyonlara özgü olduğu vurgulanmalıdır; zira büyük ölçekli Broadway yapımlarında bu tür aksaklıkların sistem tarafından minimize edilmesi hedeflenir. Tam notasyon müzikal bir parçanın omurgasıdır. Sadece müzik bağlamında değil aynı zamanda ses masası ve ışık tasarımcıları için de bir yol haritasıdır. Müzikteki ani bir yükselişin veya sessizliğin nerede olduğu bu detaylı yazım sayesinde takip edilebilir. Sadece akor takibi yapmak performansın dramatik bütünlüğü açısından risk oluşturabilir. Şarkılar, müzikal tiyatrodaki karakter gelişimini ve olay örgüsünü destekler. Leitmotifleri, oyunculukla bütünleşmiş müzikal dinamikleri aktarmada bu akor göstergeleri tek başına olduğunda yetersiz kalacaktır. Yalnızca akor sembollerine dayalı bir eşlik pratiği, her icrada farklı sonuçlar doğurma potansiyeli nedeniyle profesyonel bağlamda yetersiz ve tutarsız kabul edilmektedir.

### 3.1. Werktreue Bağlamında Eşlik İcrası

Werktreue anlayışı, müzikal eserin notasyon aracılığıyla sabitlenen bir yapı olarak korunmasını gerektirir. 19. yüzyıl başı Alman müzik estetiği içerisinde şekillenen bu kavram, özellikle E.T.A. Hoffmann'ın (1776–1822) yazılarıyla birlikte belirginlik kazanmıştır. Almanca kökenli olan terim, "Werk" (eser) ve "Treue" (sadakat) sözcüklerinden türemiştir.

Cook'a göre Batı sanat müziği geleneğinde icracı, çoğu zaman eseri soyut alandan somut alana aktaran bir "aracı" olarak konumlandırılmıştır. Bu anlayışta icracının temel görevi, bestecinin eserini dinleyiciye doğru biçimde temsil etmek; dinleyicinin görevi ise eseri doğru anlamaya çalışmaktır. Böylece performans kültürü etrafında "otorite", "görev", "sadakat" ve "doğruluk" gibi ahlaki kavramlar gelişmiştir (Cook, 2013, s. 13).

Besteciye sadakat düşüncesi, onun gerçek niyetlerinin tam olarak bilinmemesi nedeniyle yumuşatılır; böylece bestecinin niyetleri, icracıların müzik hakkındaki kendi yargılarını ifade etmeleri için bir araç hâline gelir. Pratikte ise görevin besteciye mi yoksa esere mi borçlu olduğu çok büyük bir fark yaratmaz. Her iki durumda da iki sonuç ortaya çıkar. İlk sonuç şudur: Anlamın besteci tarafından belirlenmiş ve eserin içine yerleştirilmiş olduğu düşünülür. Eğer 16. yüzyıl yazarı Nicolai Listenius'un dediği gibi bestecinin emeği "kusursuz ve tamamlanmış bir eser" (opus perfectum ed absolutum) üretmişse, icracıya yalnızca bunu sese dönüştürmek kalır. Bu düşünce Eduard Hanslick tarafından açık biçimde ifade edilmiştir: "İracı yalnızca zaten bestede var olan şeyi sunabilir." yüzyıl boyunca "yeniden üretim" (reproduction) kavramı: Schoenberg, Adorno, Schenker gibi besteci ve düşünürlerin temel terimlerinden biri hâline gelmiştir (Cook, 2013, ss. 14–15).

İkinci sonuç ise icracının yaratıcı özneselliğinin geri plana itilmesidir. Bu anlayışta yorumcunun temel görevi kendi kişiliğini görünmez kılarak bestecinin iradesini mümkün olduğunca "şeffaf" biçimde dinleyiciye aktarmaktır. Dolayısıyla ideal icracı, esere bireysel yorum ekleyen kişi değil; bestecinin otoritesini temsil eden bir aracı olarak konumlandırılır. Cook'un aktardığı üzere Hoffmann, "gerçek sanatçının" kendi kişiliğinin araya girmesine izin vermemesi gerektiğini belirtirken, Marcel Dupré ise yorumcunun kişiliği içeri girdiği anda "eserin ihanete uğradığını" savunmaktadır. Bu nedenle Batı sanat müziği geleneğinde performans uzun süre "kendini silme", "sadakat" ve "doğruluk" kavramları etrafında düşünülmüştür (Cook, 2013, ss. 15–16).

Yorumsal otantiklik (interpretive authenticity), müzik eserlerini yalnızca partisyona uygun biçimde çalma anlayışından (score compliance authenticity) farklı bir sadakat biçimidir. Bu anlayış, bestecinin açık ya da örtük talimatlarını mekanik biçimde yeniden üretmekten ziyade, yorumcunun eser hakkında derin bir kavrayışı performans aracılığıyla ortaya koymasını ifade etmektedir (Ibáñez García, baskıda, s. 1).

Broadway müzikal pratiğinde ve özellikle megamüzikal özelinde icra, bireysel yorumdan ziyade standartlaşmış bir modelin yeniden üretimi olarak işlediğinden, akor sembollerine dayalı serbest eşlik anlayışı bu bağlamda geçerliliğini yitirir. *Click track*<sup>6</sup> (metronom kanalı) kullanımı ve ses dengelerinin (volume kontrolü dahil) önceden belirlenmesi, yüksek derecede kontrol edilen ve hassas biçimde koordine

<sup>6</sup> Canlı performanslarda ve kayıtlarda zaman birliğini korumak amacıyla kulaklık üzerinden duyulan metronom veya ritmik referans sinyalıdır.

edilen bir icra ortamı yaratmaktadır. Bu yapı, müzikal tiyatrodaki icracı kontrolünün önemli ölçüde sınırlandırıldığı yüksek derecede koordine bir performans pratiği ortaya çıkarmaktadır.

Son yıllarda Broadway orkestralarında synthesizer, *virtual orchestra* ve *Ableton Live* gibi dijital müzik teknolojilerinin kullanımı giderek yaygınlaşmıştır. Gibbs'e göre bu teknolojiler yalnızca orkestraların ses kapasitesini genişletmekle kalmamakta, aynı zamanda canlı müzisyenlerin Broadway içindeki konumunu da dönüştürmektedir. Özellikle synthesizer'lar orkestrayı olduğundan daha büyük duyurabilmekte; *virtual orchestra* sistemleri ise tek bir müzisyen aracılığıyla çok sayıda enstrümanın sesini yeniden üretebilmektedir (Gibbs, 2019, s. 275–276).

Weiser'a göre, bir performans tamamen önceden kaydedilmiş bir track eşliğinde yalnızca “şarkıya eşlik etmekten” ibaret hale geldiğinde artık bunun müzikal tiyatro olarak değerlendirilmesi mümkün değildir (Gibbs, 2019, s. 282).

Broadway'de ise çoğunlukla önceden programlanmış sample, track ve loop'ları tetiklemek; ayrıca vokal ve enstrümanların gerçek zamanlı dijital işlenmesini sağlamak amacıyla kullanılmaktadır. Bu sistemler çoğu zaman ışık ve dekor otomasyonu ile *timecode* aracılığıyla senkronize çalışmaktadır (Gibbs, 2019, s. 282).

Werktreue perspektifinden bakıldığında Broadway müzikal pratiği, esere sadakat ilkesinin çağdaş ve kurumsallaşmış bir uzantısı olarak değerlendirilebilir. Ancak burada söz konusu olan sadakat, bireysel yorumun ortadan kaldırılması pahasına elde edilen bir sadakattir. Bu yönüyle Broadway, klasik müzikteki Werktreue anlayışıyla benzer, hatta bazı durumlarda daha yüksek düzeyde kontrol gerektiren bir yapı sergileyebilir, zira yalnızca notaya değil, aynı zamanda prodüksiyonun tüm teknik ve dramaturjik parametrelerine sadakat beklenmektedir. Eşlikçinin yapacağı küçük bir genişleme/ritardando gibi nüanslar bile sistem tarafından engellenmektedir. Opera veya klasik operetlerde bile şef inisiyatif alabilir. Bu çerçevede müzikal tiyatro, yüzeyde hibrit ve esnek bir notasyon sistemi kullanıyor gibi görünse de, derin yapıda yüksek derecede standartlaşmış ve kontrol edilen bir performans pratiğine dayanır. *Kinky Boots*, *Hamilton*, *Phantom of the Opera* gibi canlı enstrümanların ve dijital altyapının hibrit çalıştığı oyunlarda eşlikçi yorum hakkına nispeten sahip olsa da bu durum ancak sistem tarafından önceden tanımlanmış sınırlar içinde mümkün olan sınırlı varyasyonları ifade eder.

#### 4. SONUÇ

Bu çalışma, Türkiye'de müzikal tiyatro eşliği, piyano-vokal partiyonları ve hibrit notasyon sistemleri üzerine yapılan sınırlı sayıdaki araştırmalardan biri olmasının yanı sıra, lead sheet ve Tune-Dex gibi akor temelli notasyon sistemlerini müzikal tiyatro bağlamında tarihsel ve kuramsal bir çerçevede inceleyen ilk çalışmalardan biri olarak değerlendirilebilir. Literatürde müzikal tiyatro partiyonlarında yazılı nota ile akor sembollerinin birlikte kullanımını Werktreue kavramı üzerinden ele alan araştırmalara rastlanmamıştır. Bu yönüyle çalışma, müzikal tiyatro eşliği, notasyon tarihi ve performans çalışmaları alanları arasında disiplinlerarası bir köprü kurarak ilgili literatüre kuramsal bir katkı sunmaktadır.

Araştırma bulguları, akor sembollerini içeren piyano-vokal partiyonlarının prova sürecinde farklı işlevsel gereksinimleri eş zamanlı olarak karşılayabildiğini göstermektedir. Bir yandan yazılı piyano dokusu; girişleri, ritmik vurguları, eşlik karakterini ve sahneye bağlı ayrıntıları sabitleyerek eserin dramaturjik bütünlüğünü korurken, öte yandan akor sembollerini eşlikçiye esneklik, hız ve pratiklik sağlayarak prova süreçlerinde işlevsel bir rol üstlenmektedir.

Bununla birlikte, bu esnekliğin performans aşamasında doğrudan akor temelli serbest bir icraya dönüşmesi, Werktreue anlayışıyla bütünüyle örtüşmemektedir. Özellikle yüksek bütçeli ve teknik açıdan entegre müzikal tiyatro prodüksiyonlarında icra pratiği büyük ölçüde standartlaştırılmış bir model olarak işlemekte; tempo, dinamikler, girişler ve sahneye ilişkili müzikal parametreler önceden belirlenmiş bir sistem içerisinde kontrol edilmektedir. Bu bağlamda akor sembollerini, önceden tanımlanmış yapıyı destekleyen ikincil ve yardımcı bir notasyon katmanı olarak işlev görmektedir. Buna karşılık düşük bütçeli prodüksiyonlarda ya da sistemin daha esnek işlediği sınırlı performans alanlarında akor yazımları, eşlikçiye belirli ölçüde hareket alanı ve güvenli bir esneklik sağlayabilmektedir. Elde edilen bulgular, hibrit notasyon sisteminin sunduğu esnekliğin üretim ölçeğine bağlı olarak değiştiğini ve profesyonel bağlamda önemli ölçüde sınırlandırılmış göstermektedir.

Sonuç olarak, müzikal tiyatro pratiği, Werktreue anlayışını yalnızca müzikal metne sadakatle sınırlamayan, prodüksiyonun tüm unsurlarını kapsayan bütüncül bir sadakat modeli üzerinden tanımlanmaktadır. Bu yönüyle hibrit notasyon sistemi, esneklik ve kontrol arasındaki gerilimi görünür kılan bir araç olmakla birlikte, nihai olarak standartlaşmış bir icra pratiğinin hizmetinde işlev görmektedir.

**KAYNAKÇA**

- Adler, K. (1965). *The art of accompanying and coaching*. University of Minnesota Press.
- Altar, C. M. (2010). *Opera tarihi* (Cilt 1). Pan Yayıncılık.
- Artaç, A. (2012). Operaların piyano eşliklerinin yorumlanması. *Uludağ Üniversitesi Fen-Edebiyat Fakültesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(23), 227–242.
- Cook, N. (2013). *Beyond the score: Music as performance*. Oxford University Press.
- Goehr, L. (1989). Being true to the work. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 47(1), 55–67.
- Gibbs, L. E. (2019). *Synthesizers, virtual orchestras, and Ableton Live: Digitally rendered music on Broadway and musicians' union resistance*. *Journal of the Society for American Music*, 13(3), 273–304. <https://doi.org/10.1017/S1752196319000208>
- Ibáñez García, C. (baskıda). *Review of Being true to works of music*, by J. Dodd. *Daimon. Revista Internacional de Filosofía*.
- Kasdorf, T. J. (2020). *A pianist's guide to playing musical theatre auditions* (Doctoral dissertation, University of Wisconsin–Madison). ProQuest Dissertations Publishing.
- Kernfeld, B. D. (2006). *The story of fake books: Bootlegging songs to musicians*. Scarecrow Press.
- Kuyumcu, M. (2026). A pianist's guide to instrumental and vocal accompaniment. *SSD Journal*, 11(54), 1–7. <https://doi.org/10.5281/zenodo.18230191>
- Lee, C. R. S. (2008). *Cameron Mackintosh and the McDonaldization of musical theatre marketing* (Doctoral dissertation, Goldsmiths, University of London). <https://doi.org/10.25602/GOLD.00028566>
- Lu, L. (2025). The evolution of the role of the accompanist in academic musical tradition: From accompanist to creative partner. *Modern Scientist*, (3), 249–254.
- Lunn, H. C. (1866). The history of musical notation. *The Musical Times and Singing Class Circular*, 12(278), 261–263. <https://doi.org/10.2307/3354152>
- Marshall, H. D. (2016). *Strategies for success in musical theatre: A guide for music directors in school, college, and community theatre*. Oxford University Press.
- Rangel-Ribeiro, V. (2016). *Baroque music: A practical guide for the performer*. Dover Publications.
- Teriete, P. (2020). Lead sheet notation vom Vaudeville bis zum iReal Pro. *Zeitschrift der Gesellschaft für Musiktheorie*, 17(2), 277–300.
- Weitzmann, C. F. (1893). *A history of pianoforte-playing and pianoforte literature*. G. Schirmer.