

T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
OPERA SANAT DALI

SANATTA YETERLİK TEZİ

**SES TÜRLERİNİ BELİRLEMEDEKİ
KRİTERLER**

SERKAN OTACIOĞLU
2502070204

TEZ DANIŞMANI
PROF. GÜZİN GÜREL

İSTANBUL, 2012

T.C. İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER
1962 ENSTİTÜSÜ

DOKTORA
TEZ ONAYI

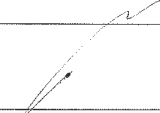




ÖĞRENCİNİN

Adı ve Soyadı : Serkan OTACIOĞLU
Anabilim/Bilim Dalı : Sahne Sanatları
Danışman : Prof.Güzin GÜREL

Numarası : 2502070204
Tez Savunma Tarihi : 04.05.2012
Tez Savunma Saati : 13:00

Tez Başlığı : Ses Türlerini Belirlemedeki Kriterler

TEZ SAVUNMA SINAVI, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği'nin 35. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / ~~OYÇOKLUĞUYLA~~ karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATI (KABUL / RED / DÜZELTM)
PROF.A. Müfit BAYRAŞA		KABUL
Prof.Güzin GÜREL		KABUL
Doç.Şebnem ÜNAL		KABUL
Doç.Zibelhan DAĞDELEN		Kabul
Yrd.Doç.Çiçek KANTER		KABUL

ÖZ

Literatür taramasına dayalı olarak yapılan bu çalışmada, ses türlerine karar vermede kullanılan kriterler, register kavramı ve ses registerleri incelenmiştir. Registerlerin fizyolojik ve akustik olarak açıklanması ışığında ses türleri ile registerlerin ilişkileri sunulmuştur. Ses türleri ve değişik ses türlerine göre register geçişleri verilmiş, register birleştirme ve ayırma yöntemleri ortaya konulmuştur. Ses pedagojisindeki tarihsel yaklaşımlar ve gelişmeler ışığında ses türü sınıflandırmasında kullanılan kriterler incelenmiştir. Ses türü kriterleri olarak ikincil bir kategori oluşturan ve opera dünyasında belirli bir ses kategorisi ile bu ses tarafından canlandırılan rolleri tanımlayan Alman ses türü belirleme sistemi “Stimmfach” incelenmiştir. Bu sistem tarafından tanımlanan tüm kadın ve erkek seslerinin genel ses özellikleri, ses türü kriterleri açısından oynadıkları roller ve ses sınırları listelenmeye çalışılmıştır.

Bu bilgiler doğrultusunda yaşanan ya da yaşanabilecek ses türü belirleme, register geçiş problemleri ve bu problemlerin çözümü için öneriler getirilmeye çalışılmıştır.

ABSTRACT

In this study made depending on literature research, criteria used for deciding the voice types, register concept and voice registers were examined. In light of physiologic and acoustic explanation of registers, the relations of voice types and registers are introduced. Voice types and register transmissions according to voice types are given and register combination and separation methods are suggested. In light of historical approaches and developments in voice pedagogy, the criteria used in voice type classification are examined. German voice type determination system “Stimmfach” which constitutes a secondary category as voice type criteria and defining the roles animated by the voice with a certain voice category in opera world is examined. The common voice properties of all men and women voices defined by this system, the roles they play in means of voice type criteria and voice limits are listed.

In light of this information, voice type determination and register transmission problems that are faced or that may be faced are explained and suggestions are made for the solution of these problems.

ÖNSÖZ

Türkiye’de “ses türlerini belirleme kriterleri” hakkında yapılmış çalışmaların eksikliği, bu konu ile ilgili geniş kapsamlı bir araştırma yapılması gerekliliğinin olduğunu ortaya koymuştur. Bu çalışma bu özelliği ile önem taşımaktadır. Çalışma boyunca yurt dışından birçok literatür taranmış, konu ile ilgili ana başlıklar belirlenerek bu alanda çalışan tüm şarkıcılara ve ses eğitmenlerine bu konu ile ilgili yeni bilgiler sunulmaya özen gösterilmiştir.

Çalışma sekiz ana başlıktan oluşmuştur. Konunun çok kapsamlı olması bölüm ve alt başlıkların detaylandırılmasını gerektirmiştir.

Çok değerli, alanında uzman aynı zamanda danışmanım olan Sayın Prof. Güzin Gürel ile teze başlamadan önce yaptığımız ön çalışmalar sırasında ses türlerinin belirlenmesinde, “register kavramı ve geçişlerinin” incelenmesi ışığında, dünyadaki ses türleri sınıflandırma kriterlerinin açıklanması gerekliliği ortaya çıkmış, bu başlık doğrultusunda Alman ses türü belirleme (Stimmfach) sisteminin ses türleri ve rol dağılımları üzerinde ayrıca detaylı bir şekilde durulmuştur.

Bu çalışma sırasında birçok yerli ve yabancı kaynaktan yararlanılmış, konuyu destekleyici örnek ve şemalar tezin içinde ayrıca sunulmuştur.

Tezin en başından beri destek, engin bilgi, tecrübe ve yardımlarını benden esirgemeyen şan hocam ve danışmanım sayın Prof. Güzin Gürel’e, beni bu günlere getirmekte büyük emekleri olan anne ve babama teşekkürlerimi sunarım.

Ayrıca tezimin son bir yılında hayatıma giren oğlum Bartu’ya bana varlığı ile çalışmamda motivasyon sağladığı, sevgili eşim Doç Dr. Sena Gürşen Otacıoğlu’na da bu dönemde bana olan desteğinden dolayı çok teşekkür ederim.

Serkan Otacıoğlu

İstanbul 2012

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	i
ABSTRACT	ii
ÖNSÖZ	iii
İÇİNDEKİLER.....	iv
TABLolar LİSTESİ.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
KISALTMALAR LİSTESİ.....	viii
TANIMLAR LİSTESİ	ix
1. GİRİŞ	1
2. REGİSTER KAVRAMI VE SES REGİSTERLERİNİ TANIMLAMAK	2
2.1. REGİSTERLERİN FİZYOLOJİK OLARAK AÇIKLANMASI	3
2.1.1 BERNOULLİ ETKİSİ (BERNOULLİ EFFECT).....	9
2.2. REGİSTERLERİN AKUSTİK OLARAK AÇIKLANMASI	14
3. SES REGİSTERLERİ.....	17
3.1. GÖĞÜS REGİSTERİ.....	17
3.2. ORTA REGİSTER.....	18
3.3. KAFA REGİSTERİ.....	18
3.4. FLAGEOLET VEYA ISLIK REGİSTERİ	19
3.5. KALIN BAS REGİSTERİ (STROHBASS REGİSTERİ)	19
3.6. REGİSTER TABLOSU.....	20
3.7. SES ŞİDDETİ VE REGİSTER İLİŞKİSİ	21
3.8. DEĞİŞİK SES TÜRLERİNE GÖRE REGİSTER GEÇİŞLERİ.....	24
4. REGİSTER BİRLEŞTİRME VE AYIRMA YÖNTEMLERİ	25
4.1. REGİSTER GEÇİŞLERİ VE ÜNLÜ HARF İLİŞKİSİ	26
4.2. REGİSTER GEÇİŞLERİ VE KAS KOORDİNASYONU İLİŞKİSİ.....	31
4.3. REGİSTER BİRLEŞTİRME VE FALSETTO İLİŞKİSİ	43
5. SES TÜRÜNÜ SINIFLANDIRMA KRİTERLERİ	51
5.1. SES ARALIĞI (RANGE)	53
5.2. TESSITURA VE GEÇİŞ (PASSAGGIO).....	56
5.3. ÇEVİRME TONU.....	60
5.4. SES RENGİ (TIMBRE) VE BÜYÜKLÜĞÜ	63
5.5. AGİLİTE	67
5.6. FİZİKSEL KRİTERLER.....	68
6. SES TÜRÜ SINIFLANDIRMASINDAKİ YAKLAŞIMLAR	69
7. STIMMFACH (ALMAN SES SİSTEMİ)	79
7.1. STIMMFACH SES TÜRLERİ VE ÖZELLİKLERİ	94
7.1.1. SOPRANO	94
7.1.1.1. Subret (C4 – C6).....	94
7.1.1.2. Koloraturasoprano (C4 – F6) Lirik Koloratura	96
7.1.1.3. Dramatik Koloraturasoprano (C4 – F6) Dramatik Koloratura.....	100
7.1.1.4. Lyrischer (Hoher) Sopran (C4 – C6) Lirik Soprano	104

7.1.1.5. Jugendlicher-Dramatischer Sopran (C4 – C6) Spinto Soprano.....	108
7.1.1.6. Charaktersopran (H3 – C6)	113
7.1.1.7. Dramatischer Sopran (H3 – C6) Dramatik Soprano	114
7.1.1.8. Hochdramatic Sopran (G3 – C6) (Wagner - Strauss Sopranosu)....	117
7.1.2. MEZZOSOPRANO VE ALTO	118
7.1.2.1. Lyrischer Mezzosopran/Spielalt (G3 – H5) Lirik Mezzo	118
7.1.2.2. Dramatischer Mezzosopran (G3 – H5) Dramatik Mezzo I.....	121
7.1.2.3. Dramatischer Alt (G3 – H5) Dramatik Mezzo II	123
7.1.2.4. Tiefer Alt (F3 – A5) Alto	125
7.1.3. TENOR.....	126
7.1.3.1. Spieltenor/Tenorbuffo (C3 – H4)	126
7.1.3.2. Lyrischer Tenor/(Lirik Tenor/Tenor Leggiero) (C3 – C5)	128
7.1.3.3. Charaktertenor (H2 – H4) Bariton Martin	132
7.1.4.4. Jugendlicher Heldentenor (C3 – C5) Spinto Tenor	133
7.1.3.5. Heldentenor (H2 – H4) Wagner tenor	137
7.1.4. BARİTON.....	139
7.1.4.1. Lyrischer (Hoher) Bariton/Spielbariton (H2 – G4) Lirik Bariton...	139
7.1.4.2. Kavalierbariton (A2 - G#4).....	142
7.1.4.3. Charakterbariton (A2 – Ab4) Verdi Baritonu	145
7.1.4.4. Heldenbariton (G2 - F#4)	147
7.1.5. BAS	151
7.1.5.1. Spielbaß/Baßbuffo (E2 – F4) Buffo-bas	151
7.1.5.2. Schwerer spielbaß (C2 – F4).....	153
7.1.5.3. Charakterbaß/Baßbariton (E2 – F4) Bas-bariton.....	155
7.1.5.4. Seriöserbaß/Schwarzerbaß (C2 – F4) Basso Cantabile	157
8. SONUÇ VE ÖNERİLER	161
8.1. REGİSTER PROBLEMLERİNİN ÇÖZÜMÜ İÇİN ÖNERİLER :	164
BİBLİOGRAFYA/KAYNAKÇA.....	168
EKLER.....	181
ÖZGEÇMİŞ.....	182

TABLolar LİSTESİ

Tablo 1: Register tablosu.....	20
Tablo 2: Messa di voce sırasında register ve kas hareketleri ilişkisi.....	22
Tablo 3: Değişik ses türlerine göre register geçişleri.....	24
Tablo 4: Richard Miller'e göre kadın seslerinde geçiş notaları.....	58
Tablo 5: Ses türlerine göre çevirme tonları.....	62
Tablo 6: Değişik ses türlerine göre fiziksel özellikler.....	68
Tablo 7: Kloiber 1973'teki ciddi fächer terim ve tanımlamaları.....	82
Tablo 8: Kloiber 1973'teki komik fächer terim ve tanımlamaları.....	83
Tablo 9: Boldrey'nin listelediği kadın sesleri kategorileri.....	85

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Venturi borusu.....	9
Şekil 2: Bernoulli etkisi 1	10
Şekil 3: Ses tellerinde bernoulli etkisi	11
Şekil 4: Ses teli kesiti	11
Şekil 5: Bernoulli etkisi 2	12
Şekil 6: Ses oluşumunda Bernoulli etkisi	13
Şekil 7: Göğüs registerinde ses tellerinin hareketi.....	17
Şekil 8: Kafa registerinde ses tellerinin hareketi.....	18
Şekil 9: IPA Cardinal vowels (Temel ünlüler).....	29
Şekil 10: Cardinal vowels (Temel ünlüler) örneklemeleri	29
Şekil 11: Stanley'nin registerler diyagramı	33
Şekil. 12: Sesin çevrilmesi sırasındaki kıkırdak hareketleri.....	61

KISALTMALAR LİSTESİ

CT : Musculus Cricothyroideus (Krikotiroid kas)

TA : Musculus Thyroarytaenoideus (Tiroaritenoid kas)

y.y. : Yüzyıl

A.g.e : Adı geçen eser

S : Sayfa

TANIMLAR LİSTESİ

Agilite: Sesteki çeviklik, elastikiyet.

Aritenoid kıkırdaklar: Ses tellerinin bağlı oldukları larenks kıkırdakları

Buffo: Komik

Coloratura: Hızlı arpejler, grupettolar triller gibi süs notalarının yoğun olarak kullanıldığı süslemeli pasajlar

Ensemble: Birlikte, bir çok solistin birlikteliği

Epiglot: Tiroid kıkırdağın iç yüzüne bağlı olan yemek borusu ile nefes borusunu ayıran kıkırdak oluşum.

Fächer: Fach (çoğul)

Falsetto: Kelime anlamı olarak yalancı ses. Erkek sesinin kadın sesi karakteri taşıyan çok hafif formu.

Fioratura: Süsleme

Glissando: Kaydırma

Krikoid kıkırdak: Dış larenks kıkırdağı

Larenks: Gırtlak

M. Cricothyroideus: Krikoid ve tiroid kıkırdağı birbirine bağlayan kas. (krikotiroid kas)

Mediyal: İç yan

Messa di voce: Sesin şiddetinin arttırılıp azaltılması

Morfoloji: Kelime biçimi yapısı

M. Thyroarytaenoideus: Tiroid kıkırdağın iç yüzünden aritenoid kıkırdaklara uzanan kas. Kasın iç kısmı m. vocalis adlandırılır. (Tiroaritenoid kas)

Mukoza: Bazı organların iç kısımlarını kaplayan zar. (Epithelium)

M.vocalis: Ses kası

Passaggio: Register geçişi

Portamento: Bir sestem diğerine aradaki sesler çok kısa ve ani duyurularak sesi taşımak.

Primer: İlk, birincil

Primo passaggio: İlk geçiş

Range: Ses aralığı

Register: a) Ses tellerinin değişik hareketlerine verilen isim
b) Belli bir perde aralığında aynı fonksyon ile aynı kalitede üretilen sesler dizisi.

Registre de flageolet: Islık registeri

Rigidite: Sertlik

Rezonans: a) Bir rezonatörün kendi öz frekansına uygun bir frekansa verdiği tepki.(fizik)¹
b) Ses tellerinde üretilen primer (ilk) tonun rezonatör bölgelerin form ve büyüklük olarak değişikliği ile kuvvetlenmesi. (ses)

Secondo passaggio: İkinci geçiş

Sekonder: İkincil

Tessitura: Şarkıcının fizyolojik yapısına bağlı özel bir üretim kolaylığı özelliğine sahip olarak şarkı söylediği ses aralığı

Teutonic: Germen ırkının tipik görünüş özelliklerini taşıyan, Alman'lara özgü.

Timbre: Ses rengi

Tiroid kıkırdak: larenks kıkırdağı

Toraks: Göğüs kafesi

Voce di petto: Göğüs sesi

Voce di testa: Kafa sesi

Voce media: Orta ses

Vokal: Sesle ilgili

Zona di passaggio: Geçiş bölgesi

¹ Zeren, Ayhan. Müzik Fiziği. Pan Yayıncılık. 1995

1. GİRİŞ

Şarkıcıların ses eğitimi sürecinde ve meslek hayatlarında başarılı olabilmeleri pek çok unsurun yanı sıra ses türlerinin doğru tespiti ile de bağlantılıdır. Bu bağlamda literatürdeki eksiklik sebebi ile hem şarkıcıların kendi araştırmaları hem de eğitmenlerin başvurusu için, ses türünün belirlenmesi ve bu belirlemedeki kriterlerin incelenmesi bu araştırmada temel alınarak amaç edinilmiştir.

Ses türünün belirlenmesindeki kriterler hakkındaki yaklaşımlar ve bu yaklaşımların tarihsel gelişimi incelendiğinde, pek çok usta eğitmen farklı bir kriteri ön plana çıkartmayı tercih etmiştir. Bazen birkaç farklı kriteri birden göz önünde bulundurmaya daha isabetli karar vermek için kabul görmüştür. Bu kriterler aşağıda ayrıntılı olarak incelenmeye ve ağırlıklı olarak yurt dışı kaynaklı literatür ışığında açıklanmaya çalışılmıştır.

Range, tessitura ve passaggi, timbre, agilité, çevirme tonları ve sesin gücü gibi kriterlerin ayrı ayrı her biri ses türü belirlenmesinde kriter olabilecekleri gibi, hepsinin de göz önünde bulundurulduğu bir tespit daha başarılı bir belirlemeyi beraberinde getirebilmektedir. Ancak bütün bunların da karar vermemizde yetersiz kaldığı durumlar olabilmektedir. Bu sebeple tüm anatomik ve fizyolojik kriterleri dikkate alarak ses registerleri ve register geçiş tonlarının bizi daha doğru bir sonuca götürebileceği fikri ağırlık kazanmaktadır.

Bu nedenle, hem register kavramı hem de registerler ve register geçiş tonları hakkında incelemelerle konuya başlayıp tüm diğer kriterlerin araştırılması ve dünyada ki pek çok kriter belirleme yaklaşımının incelenmesi ile sonuca ulaşılmaya çalışılmıştır.

Ayrıca tüm erkek ve kadın seslerinin ses türlerinin özelliklerini inceleyerek şarkıcıların ses türlerine göre meslek hayatları boyunca seslendirebilecekleri opera repertuarındaki önemli roller ve bu rollerin ses özelliklerinin incelenmesi ile referans bir kaynak oluşturabilmek amaçlanmıştır.

2. REGİSTER KAVRAMI VE SES REGİSTERLERİNİ TANIMLAMAK

Registerler kavramını sorgulayan bilim adamları olaya fizyolojik olarak yaklaşmışlardır. Ancak şarkıcılar bu terimi ses renginde değişme ve ses tonunda kırılma olarak algırlar.

Register birleştirme, şarkıcılarda ses renginde ani değişimlerden sakınarak rezonatör bölgede ve ses tellerindeki titreşimde aşamalı bir geçişi yapabilmeyi amaçlamak olarak anlaşılabilir.

Cevanşir ve Gürel'e göre; "Register terimi org yapısından gelmektedir. Yani fizyolojik bir kavram değildir. Register teorisi şu bilinci ortaya atmaktadır. İnsan sesinde register kavramı, rezonans ile ilgili olmayıp yalnızca ses tellerinin değişik hareketlerine verilen isimdir. Ses, yukarıdan aşağıya veya aşağıdan yukarıya çalıştırıldığında, (1,5 oktav içinde) bazı tonlarda zorlukların oluştuğu veya eğitilmiş bir kulağın anlayacağı şekilde ses tınısında değişmelerin ortaya çıktığı izlenir. Duyuş olarak register'i, arka arkaya giden bir grup tonun belirli bir yerden sonra başka bir ses tınısı kazanarak devam etmesi şeklinde açıklayabiliriz. Eğitim görmüş seste tek bir registerden söz edilir. Başka bir deyişle tek tek hiçbir register izole edilmez. Ses tellerinin serbest kenarlarının tüm ses kası ile birlikte titreşmesi ile bütün tonlar eşdeğer bir renk kazanır. Böylece ses tek bir register olarak duyulur."²

"Eğer bu geçiş yerleri dikkate alınmaz veya geçiş tonları gelmeden önce seste bir hazırlık yapılmazsa, aynı fonksiyon ile ses çıkarmak mümkün olmayacaktır."³

Nadoleczny'nin register tanımı, register kavramını anlamaya çalışan tüm şarkıcılara yardımcı olabilir. Ona göre register teriminden anlaşılan; "Ard arda gelen ton dizilerinde, sesi eğitilmiş müzikal bir kulağın farklılığı ayırt edemeyeceği şekilde, aynı renkte çıkarabilmektir. Bu tonların eşit dağılımı belirli bir şekilde armoniklerin değişmemesine bağlıdır. Gırtlığın pozisyonu eğitimsiz bir şarkıcıya göre, iyi eğitilmiş bir şarkıcıda tondan tona geçişte çok daha az değişiklik göstermektedir."⁴

² Cevanşir, Behbut, Gürel, Güzin. Foniatri, İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Yayınları, Sanal matbaacılık, İstanbul 1982,48

³ Cevanşir, Behbut, Gürel, Güzin. Foniatri, İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Yayınları, Sanal matbaacılık, İstanbul 1982,48

⁴ M. Nadoleczny, *Untersuchungen über den Kunstgesang* (1923); quoted in John Large, "Towards an Integrated Physiologic-Acoustic Theory of Vocal Registers," *The NATS Bulletin* 28, no. 3 (February/March 1972): 18.

2.1. REGİSTERLERİN FİZYOLOJİK OLARAK AÇIKLANMASI

Registerlerin isimlerini, sayılarını ve tanımını belirlemek için, 1981 yılında CoMeT (Collegium Medicorum Theatri) tarafından, fizikçiler, bilim adamları ve ses pedagoglarını barındıran bir register komitesi oluşturuldu.⁵ 20. "Care of the Professional Voice" sempozyumunda da, registerlerin var oldukları ve göz ardı edilemeyecekleri bilimsel olarak kabul edildi. Bu sempozyumda CoMeT registerlerin, kafa veya gövdedeki titreşimlerden değil de larenksin hareketi sonucu oluştuğu kararına vardılar. Ayrıca, popüler olan "kafa" ve "göğüs" kelimelerine karşı registerleri aşağıdaki gibi numaralandırdılar:⁶

1. En düşük registerler, muhtemelen sadece konuşurken kullanılan ses. (eski terimler: pulse, vocal fry, creak)
2. Düşük registerler, konuşurken ve şarkı söylerken çoğunlukla kullanılan ses. (eski terimler: modal, chest, heavy)
3. Yüksek registerler, sadece şarkı söylerken kullanılan ses. (eski terimler: falsetto, light, head)
4. Çok yüksek registerler, sadece şarkı söylerken kullanılan ses. (eski terimler: flüt, ıslık, whistle)⁷

Bu günkü bilgiler ışığında bu registerleri yukarıdaki karşılıkları olarak aynı numara sırası ile şu şekilde sıralayabiliriz.

- 1- KALIN BAS REGİSTERİ (STROBASS REGİSTERİ)
- 2- GÖĞÜS REGİSTERİ
- 3- KAFA REGİSTERİ
- 4- ISLIK REGİSTERİ

⁵ Hollien, Harry .“A Review of Vocal Registers,” in *Transcripts of the Twelfth Symposium: Care of the Professional Voice*, pt. 1, *Scientific Papers*, ed. Van L. Lawrence (New York: The Voice Foundation, 1984), 1-6.

⁶ Hollien, “A Review of Vocal Registers,” 3.

⁷ Hollien, “A Review of Vocal Registers,” 5.

Gene bu sempozyumunda bilim adamları, sesin oluştuğu bölgenin (Rezonatör bölge) ve larenksin, registerlerin algılanmasında etkili olabildiğine; ancak registerlerin asıl ana kaynağının larenks olduğu sonucuna vardılar. Register benzeri diğer olguları ise sadece ses rengi veya titreşim olayları olarak adlandırdılar. "Orta" registeri destekleyen sağlam bir kanıt hâlâ bulunamamasına rağmen orta registerin varlığı reddedilmemiştir.

Bilimsel literatürün geniş bir kısmı registerlerden, larenksteki kas düzenlemelerinin dışı vurumu olarak bahseder. Çoğu durumda registerler frekansa bağlıdır, yani her registerin işlevsel olarak etkin olduğu belli bir ses aralığı vardır. Bu yüzden register; bir ses dizisi veya arka arkaya söylenmiş frekans aralıklarıdır. Bir registerin bu şekilde sınıflandırılabilmesi için yapısal, fizyolojik ve akustik açıdan farklı bir birim olarak tanımlanması gerekir.

Harry Hollien 1960'larda bu karakteristik özellikleri kullanarak üç registerin varlığını "pulse", "modal", "loft" olarak belirtmiştir. İlk olarak Hollien tarafından ortaya atılan "loft" ve "modal" kelimeleri daha sonra konuşma biliminin önemli bir parçası haline gelmiştir. Şarkıcılar, bu kelimeler yerine geleneksel olan "kafa" ve "göğüs" kelimelerini tercih ederler. Bazı uzmanlar "modal" ve "loft" olarak anlatılan larenks işlevlerini "göğüs" ve "kafa" ile eş değer tutmaktadır. Bazı uzmanlar ise "modal" kelimesini, tamamiyle uygun bir şarkı söyleme sesinin fizyolojik aralığından bahsederken kullanmaktadır.⁸

Aynı zamanda "Modal" terimi de, üç parçaya bölünmüştür: alt "modal", orta "modal", üst "modal", ki bunlar da "göğüs", "orta" ve "kafa" gibi register terimleriyle paralellik göstermektedir. "loft", komik efektlerde kullanılan "falsetto"ya ve erkek "kafa" register gelişimine benzemektedir. Hollien'in tanımına göre "modal" sınırları erkeklerde D₂-C₅ (71-561 Hz), kadınlarda ise H₂-G₅ (122-798 Hz) arasındadır. "loft" ise çok az daha yüksek frekansları kapsayarak erkeklerde Eb₃-G₅ (156-795 Hz), kadınlarda A₃-A₆ (210-1729 Hz) aralığındadır.⁹

Hollien'in "registerler üst üste binmez" önergesi ise tarihi pedagojik çalışmalara oldukça aykırıdır. Garcia'nın register tablosu, "göğüs" ve "kafa" arasında

⁸ Hollien, Harry. "On Vocal Registers": 125

⁹ Hollien Harry, Brown Oren, and Weiss Rudolf, "Another View of Vocal Mechanics," *Journal of Singing* 56, no. 1 (September/October 1999): 18.

oldukça büyük bir çakışma olayını göstermektedir. Yüksek hızda bir sinematografi kullanarak, "göğüs" ve "kafa" arasında geçiş yapan (çıkıcı gamlar, glissandolar ve güçlendirilen notalarda) bir grup ses eğitimi öğrencisinin gırtlak hareketleri incelenmiştir. Geçiş noktasında, nispeten biraz daha kötü söyleyen öğrencinin ses teli titreşim örneğinde anlık bir düzensizlik tespit edilmiştir. Ses telleri tamamen kapanmamış, zaman zaman titreşim döngüsünde duraklamalar olmuştur. Ancak teknik açıdan daha gelişmiş olan şarkıcılarda, ses tellerinin hareketi tamamen farklıdır. Register geçişleri fizyolojik olarak o kadar ustaca organize edilmiştir ki, bir registerden diğerine geçerken ses tellerinin titreşiminde neredeyse hiç duraklama olmamıştır. Değişik registerlerde ses tellerinin titreşiminde apaçık bir farklılık vardır. "Göğüs" registerinde aritenoidler bütün kütle ve boyutları ile aktifken, "falsetto"da tamamen aksine titreşim sırasında pasiftirler.¹⁰

Janwillem Van den Berg'in larenks üzerine yaptığı deneyler, bugün bizi registerlerin işleyişi hakkında fazlasıyla aydınlatmaktadır. Register fonksiyonları hakkındaki yorumlamaları eksiksiz olmasa da, günümüzde yaygın olarak kullanılmaktadır. Van der Berg'e göre en uç iki ayarlama "göğüs" ve "kafa" dır. Sesin pes tonlarında "göğüs tınısı" baskın iken tiz tonlarında "kafa tınısı" baskındır. "Göğüs"ten ""kafa" ya geçiş aşamalı olarak yaşanırken, bu iki mekanizma birbirine karışır ve sesin orta kısmındaki fonksiyonlarında üst üste binerler. "Göğüs" registerinde, ses tellerinin açılması sırasında ses tellerinin üst kısmı ayrılmadan önce alt kısmı dışarıya doğru hareket eder. Aynı şey kapanma sırasında da meydana gelir. Üst kısım hala açırken, alt kısım içeri doğru hareket etmeye başlar.¹¹

Bütün bu hareketler, "göğüs" registerinin ses telinin kalınlaşmasına ve kapanmasına katkıda bulunduğunu gösterir. Göğüs sesi yüksek frekanslarda "kafa" ya göre daha zengin bir armonik spektrumla sonuçlanır. "Göğüs"registerindeki değişiklikler: Ses telleri altındaki hava basıncına düşüş, hava akışı miktarında artış ve ses tellerinin kısalmasıdır. Ses aralığında devamlı bir çıkış için, "göğüs" registerinin sınırına gelinceye kadar ses telinin altındaki hava basıncında ve hava akışı miktarında kontrol sağlanmalıdır. M. Vocalis'in en kısaldığı bu noktada

¹⁰ Rubin Henry J. and. Hirt Charles C, "The Falsetto: A High Speed Cinematographic Study," *The Laryngoscope* 70,no. 9 (September 1960): 1305-1324.

¹¹ Van den Berg Janwillem, "Register Problems," *Annals of the New York Academy of Sciences* 155, no. 1 (November 1968): 129-134.

(Eb₄/300Hz), ses aralığında daha fazla bir çıkış ancak başka bir fonksiyonla mümkündür.¹²

Ses tellerinin “kafa registeri” ndeki yapılanması “göğüs registeri” ndeki yapılanmasının tersidir. Bu registerde, ses telleri ince ve paralel görünmektedir. Glottis daha uzun bir süre için açık kalır, böylece tiz tonlarda hava akışı, glottal yaklaşma ve ses tellerindeki bağ dokusunun pasif gerginliği üst düzeye ulaşır. Başka bir deyişle Van den Berg M. Vokalis’in (ses telinin) aktif gerginliklerinin “göğüs”ü, ses telinin bağ dokusunun pasif gerginliklerinin (krikotiroid’in aşağıya hareketi ile yani kısalması ile düzenlenen) ise “kafa”yı belirlediğini söylüyor. Bu ayarlamaların arasında, ayrı bir işleyiş olmayan, daha çok “göğüs” ve “kafa”nın bir karışımı olan “orta” ses yatmaktadır. Bu kas dengesi “orta” register ilüzyonunu doğurur.¹³

Şarkıcı, ses kalitesinde fark edilebilecek bir değişiklik olmadan geçiş yaparken inen ve çıkan gamları söylediğinde, yavaş yavaş bir ayarlamadan diğerine değişim yapabilmelidir. Bu demektir ki, M.Vokalis’teki aktif karşı gerginlik ve bağ dokudaki pasif gerginlik, glottis’in yaklaşması ve hava akışının miktarı ile birlikte, düzgünce ve yavaş yavaş dengelenmelidir. Bundan dolayı, tonlar ne saf “kafa” ne de saf “göğüs” olacaktır ve ne de ses kalitesi ara bir karaktere sahip olacaktır.¹⁴

Van den Berg’in öne sürdüğü "registerler farenks değişiklikleri ile değil, yalnızca larenks değişiklikleriyle belirlenir" düşüncesi, Aatto Sonnien'in x-ray çalışmalarıyla onaylanmıştır.¹⁵

Sonnien, "Orta" ses denilen sesin, sadece bir geçiş bölgesi olduğunu ve ayrı bir işleyiş olarak kabul edilmesi gerektiğini belirtmiştir. Ses tellerinin uzunluğu ve registerler arasında yakın bir ilişki olduğunu öne sürmüştür. Uzunluktaki herhangi bir değişiklik, ses tellerindeki gerginlik ve kütle dağılımını direk olarak etkilediği için, kesinlikle registerlerin fizyolojik fonksiyonlarına etkisi olacaktır. Sonninen'in 1961'deki öncü çalışmasında; yarım ton aralıklarla şarkı söyleyen orta yaşlı bir şarkıcının ses teli uzunluğu değişikliklerini röntgen ile ölçmüştür.

¹² Van den Berg, Janwillem “Vocal Ligaments Versus Registers,” in *Contributions of Voice Research to Singing*, ed. John Large (Houston: College-Hill Press, 1980), 146-64.

¹³ Van den Berg, *Register Problems*, 132.

¹⁴ Van den Berg, *Register. Problems*, 132.

¹⁵ Sonninen Aatto. “Paratasis-Gram of the Vocal Folds and the Dimensions of the Voice,” in *Contributions of Voice Research to Singing*, ed. John Large (Houston: College-Hill Press, 1980), 134-145.

Sonuçlar, "göğüs" registerindeki aralıklarda ses teli uzunluğu değişiminde hızlı bir artışı göstermektedir. "Kafa" registerindeki aralıklardaki değişimler ise aşağı yukarı sabittir ve aralık değişimi süresince hızlı değişimler görülmez.¹⁶

Uzun bir süredir bilim insanları, larenks tabanlı bir register sınıflaması üzerinde ısrarcı olmuşlar ve fizyolojik ve algısal kanıt eksikliği nedeniyle, kadınlardaki "orta" ve erkeklerdeki "falsetto" registerlerinin varlığını reddetmişlerdir.¹⁷

Beard'ın 1980 yılındaki algısal çalışması, dört tenor tarafından söylenerek kaydedilen eş tonların, üniversite ses eğitmenlerinin erkek registerlerini ayırt etmeleri hakkındadır.¹⁸

Dinleme testindeki 50 parçanın 12'si tüm registerleri, 32 tanesi 2 registeri, 6 tanesi ise 1 registeri kapsamaktaydı. Jüriler en yüksek puanları, 3 registerin de bulunduğu parçada gösterdiler (%67). İki registerin olduğu parçalarda (%58) ve tek registerin olduğu parçalarda ise (%50) olmak üzere düşük oranda başarı sağladılar. Genel sonuçlar ayrıca dinleyenlerin "kafa" sesini diğer registerlerden ayırmalarında büyük zorluklar yaşadıklarını gösterdi. Ayırt etme sonuçları en yüksek olmak üzere "göğüs" (%60), "falsetto" (%59) ve "kafa" olarak (%54) belirlenmiştir. Ancak %54 "kafa" sesinin %20 si "falsetto"yla ve %26'sı da "göğüs" ile karıştırılmıştı.¹⁹

Carol Schoenhard ve Hollien'in 1982'deki gözlemleri bir kez daha "orta" registerin farklı bir ayarlama olarak algılanmasındaki zorluğu göstermiştir. Sekiz kadın şarkıcı tarafından her register için birer tane –"kafa", "orta" ve "göğüs" registeri içeren tonlar seslendirilmiştir. Şarkıcılardan, ses bilimcilerden ve ses eğitimi olmayan üniversite öğrencilerinden oluşan jürilerin ana görevi, registerleri basit bir şekilde A,B ve C olarak etiketlemektir. Register ölçütleri hakkında bir bilgi verilmemişti böylece dinleyenler sadece tınsal değişikliklere bakarak ayırt etmek zorundaydılar. Sonuçlar "orta" registerin yarısından fazlasında yanlış sınıflandırma

¹⁶ Roentgenogram is the photograph of internal structures made by passing x-rays through the body to produce a shadow image on specially sensitized film." *Encyclopedia Britannica*

¹⁷ Hollien Harry and Schoenhard Carol , "The Riddle of the Middle Register," in *Vocal Fold Physiology: Biomechanics, Acoustics and Phonatory Control*, ed. Ingo Titze and Ronald Scherer (Denver: Denver Center for the Performing Arts, 1983), 256-269.

¹⁸ "Isoparametric" tones is a term coined by John Large referring to tones of the same fundamental frequency, phonemic category, and sound pressure level, but performed in different registers.

¹⁹ Beard Charles "Recognition of Chest, Head and Falsetto Isoparametric Tones," in *Transcripts of the Ninth Symposium: Care of the Professional Voice*, pt. 1, *Physical Factors, Vocal Function and Control*, ed. Van L. Lawrence and Bernd Weinberg (New York: The Voice Foundation, 1981), 116-123.

yapılmış olduğunu göstermekteydi. %19’unda “göğüs”le ve %33’ünde “kafa” ile karıştırılmıştı. “Göğüs”ün ve “kafa”nın ayırt edilme sonuçları “orta” nınkinden oldukça fazlaydı. Sekiz register örneğinden, 4 “göğüs” örneği için puanlar %76-93, diğer 3 “göğüs” örneği için %41-52 arasındaydı. “Kafa” için ise 7 tanesi %55-79 arası doğru olurken bir tanesi %34 aldı. “Göğüs” ve “kafa”nın birlikte olduğu çalışmanın diğer kısmında, üç ayırt etme testine göre sonuçlar daha yüksekti.²⁰

Bilim adamları “orta” registeri araştırmaya devam ederken, ses eğitimcileri ise uzun zamandır registerlerin düzenlenmesinde bu bölgenin işlevsel önemini farkındaydı. Çoğu ses eğitimcisi, erkek “falsetto” sesine başarılı bir giriş yapmak için orta sesteki “göğüs” ve “kafa”da bir dengeleme hareketinden bahsetmektedir. Kadın şarkıcılar için, orta sesteki doğru register dengesini bulmak, “kafa” register tonların çıkışında kolaylık sağlar fikri oldukça yaygındı. William Vennard’a göre; “İdeal olan, göğüs ve kafa sesinin en iyi niteliklerini birleştiren ara vermeden diğerine geçişin mümkün olduğu dinamik bir ayarlamadır. Böyle bir düzenleme genellikle hazır olarak “orta ses”te bulunur ve bu prensip uygulandıkça sesin alanı genişler.”²¹

Ses eğitimi tarihine göre “orta” registerin geniş bir kabul alanı vardır. Garcia, Lamperti, Shakespeare ve Marchesi gibi 19.yy eğitimcileri; kadınlarda 3 ve erkeklerde 2 register betimler. Behnke ve Seiler’in 5 register teorisi bile yalnızca 3 registerin bir alt-sınıflandırmasıdır. 20.yy Amerika’ında, 2 register ve 3 register teorileri ses eğitimcileri arasında en çok desteği alanlardır. Ses eğitimcilerinin çoğu, erkek ve kadın sesinde 3 registerden bahseder.²² Doscher, erkek sesini “göğüs” ve “kafa” olarak ayırırken, kadın sesini “göğüs”, “orta” ve “kafa” olarak ayırır. Bunun dışında erkek “falsetto” ve kadın “ıslık” gibi yan registerlerden de bahseder. Buna karşılık Appleman ve R.Miller, “ıslık” ve “falsetto” dışında erkek ve kadın sesinde 3 register tanımlamışlardır. İkisi de *primo passaggio*’yu erkekler için A3-D4 arasında kadınlar içinse C4-E4 arasında belirtmiştir. *Secondo Passaggio*’yu ise erkekler için D4-F4 ve kadınlar için ise E5-F5 arasında tanımlamıştır.²³

²⁰ Schoenhard Carol and Hollien Harry, “A Perceptual Study of Registration in Female Singers,” *The NATS Bulletin* 39, no. 1 (September/October 1982): 22-26, 28.

²¹ Vennard William “How to Sing High Notes,” in *In Memoriam: Selected Articles from the Writings of William Vennard*, ed. Robert T. Gurnee (Chicago: National Association of Teachers of Singing, 1971), 6.

²² Doscher Barbara M., *The Functional Unity of the Singing Voice* (Metuchen: Scarecrow Press, 1988), 144-151.

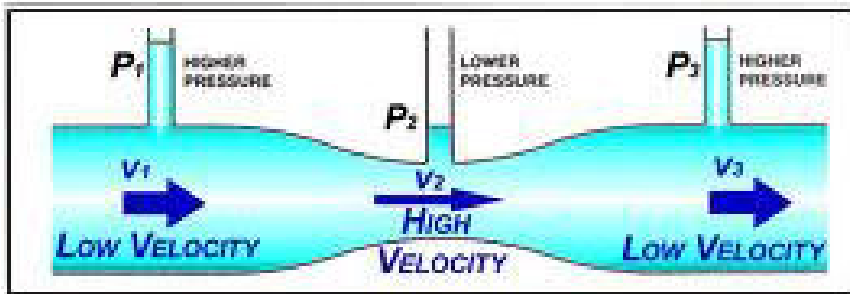
²³ Appelman Ralph Dudley, *The Science of Vocal Pedagogy: Theory and Application* (Bloomington: Indiana University Press, 1967), 92-94.

2.1.1 BERNOULLİ ETKİSİ (BERNOULLİ EFFECT)

Registerlerin fizyolojik olarak açıklamak gerektiğinde ses tellerinin hareketleri ile register oluşumun ilişkisini ve ses tellerinin birleşmesindeki tüm faktörleri incelemek gerekmez. Bu yüzden ses tellerinin birleşmesindeki aerodinamik etkiyi incelemek zorunluluğu doğar. Hollanda asıllı İsviçreli bilim adamı Daniel Bernoulli'nin (1700-1782), ortaya koyduğu, Bernoulli etkisi olarak adlandırılan akışkanlar mekaniğini açıklayan kural, ses tellerinin birleşmesinde aerodinamik faktörleri anlamamız açısından çok önemli bir fiziksel olgudur.

Bernoulli sıvıların akışını incelemiş ve akış süresince sıvıların statik basıncı ile akış hızının ters orantılı olduğunu formüle etmiştir. "Sıvı" kelimesi fizik biliminde her zaman hem gazlar, hem sıvılar ve hem de hava için geçerli olmuştur, Bernoulli etkisi ile hidrodinamik (sıvı) veya aerodinamik (gaz) sistemi gözlenebilir hale gelmiştir.

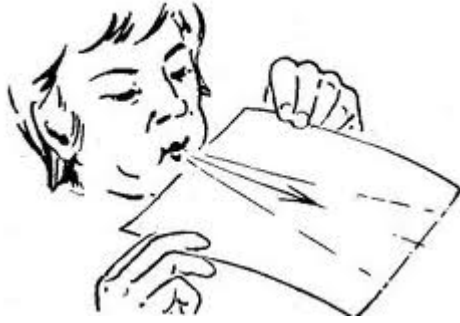
Bu prensibe göre bir sıvının hızı arttıkça o sıvının statik basıncı azalır ya da tersine sıvının hızı azaldıkça o sıvının statik basıncı artar. Venturi borusu örneğinde görüldüğü gibi hava bu borudan geçerken dar kısma geldiğinde hızı artar ve basıncı azalır. Dar kısımdan geniş bölgeye geçtiğinde ise hızı azalır ve basıncı artar. Buna göre havanın hızı ile basıncının çarpımı sabittir.



Şekil 1: Venturi borusu

Buradaki tek güç, sıvının kendi ağırlığı ve basıncıdır. Boru daralırsa sıvı akışı yukarı doğru hızlanır çünkü aynı miktarda sıvı daha küçük alanda dolaşmaktadır. Eğer sıvı basınçla beraber hareket ederse basınç azalır, hız artar.

Bernoulli prensibinin birçok uygulama alanı vardır. Havacılıkta kaldırma kuvvetidir. Atomizer spreylerde gerekli emme gücünü sağlar. Bir dosya kâğıdını ağızımıza tuttuğumuzda kâğıt aşağıya doğru sarkacaktır. Çünkü atmosferik basınç kâğıdın her iki tarafında da normal olduğu için yerçekimi kâğıdı aşağıya doğru çekecektir. Ancak kâğıda üflemeye başladığımız zaman kâğıdın üzerindeki basınç havanın hareketi sebebi ile azalır (havanın hızı artar basıncı azalır) üstteki basınç azalınca kâğıdın altındaki basınç kâğıdı kaldırmaya yeterli hale gelir ve kâğıt yatay (yere paralel) pozisyona gelir.



Şekil 2: Bernoulli etkisi 1

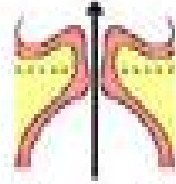
Atomizer spreylerde altta sıvının bulunduğu büyük haznenin ağzı daraldığı için havanın hızı artar ve basıncı düşer. Bu da alttaki haznede bulunan sıvının basınç farkı yüzünden yukarıya doğru çekilmesini sağlamaktadır.

Atomizer sprej örneği aslında nefes borusu ve larenks kesiti gibi paralel bir durumu işaret etmektedir. Çünkü ses tellerinin altı huni şeklindedir ve tam olarak hava akışının daraldığı bölge burası olacaktır.

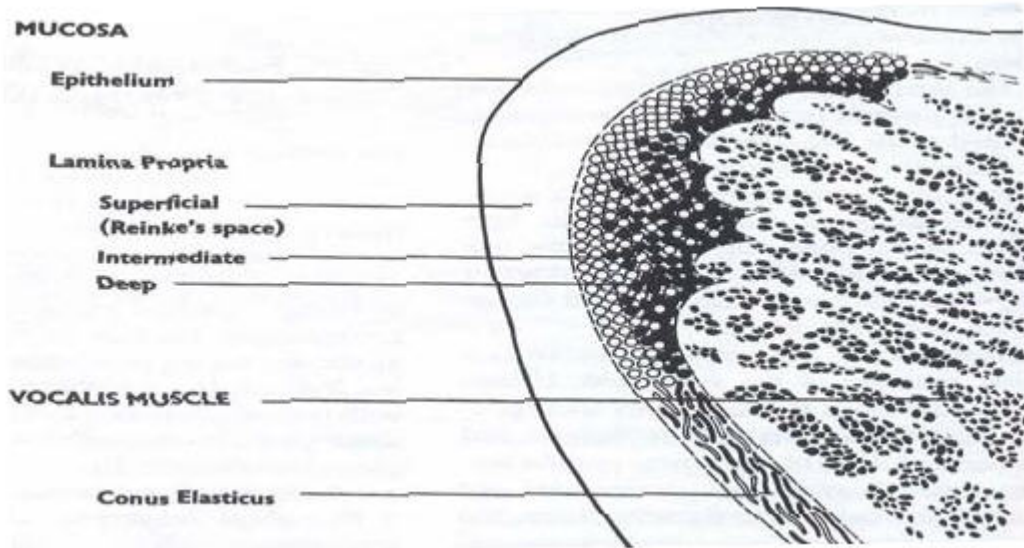
Glottisin açılıp kapanması vocalis kaslarından ayrı olarak üç kas grubu tarafından kontrol edilen aritenoid kıkırdaklar tarafından yapılmaktadır. Aritenoid kıkırdaklar sabit hızda kapanmaktadır. Ancak ses tellerinin bernoulli etkisi yüzünden birbirine çekilme hızları aritenoidlerin birbirine yaklaşma hızlarından çok daha

fazladır. Ses telleri orta hatta yaklaştığında Bernoulli etkisi ses tellerinin alt kısımlarını (Conus elasticus) birbirine çeker ve titreşime geçirir. (Şekil 3 ve 6) .Bu yüzden kıkırdaklar bir araya gelmeden ses telleri çok daha fazla sayıda kapanıp açılmış olmaktadır.

Aerodinamik sıralama şu şekilde olur; nefes akışı önce glottisi çekerek kapatır. Bu durum anlık olarak nefes akışını keser, nefes basıncı glottisi yeniden açar ve hava akışı yeniden başlar.

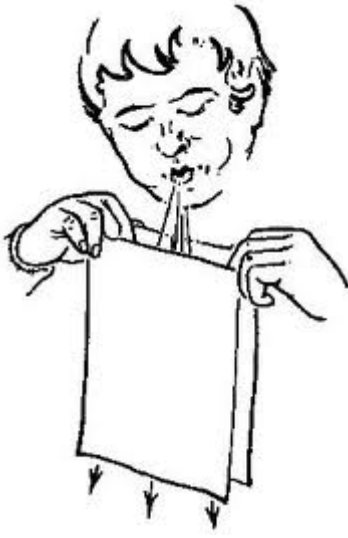


Şekil 3: Ses tellerinde bernoulli etkisi



Şekil 4: Ses teli kesiti

Bu hareketi daha anlaşılır kılmak için iki kâğıdı yere dik ve birbirine paralel tutun. Birbirlerinden ayrılacaklardır. Ancak ikisinin arasına üflediğinizde birbirlerine doğru çekilecekler ve titreşime geçeceklerdir. Onları bir araya getiren Bernoulli etkisidir. Birleşme hava akışını durdurur. Ayrılmalarının ardından yine birbirlerine çekilirler ve bu döngü üflediğiniz sürece devam edecektir.



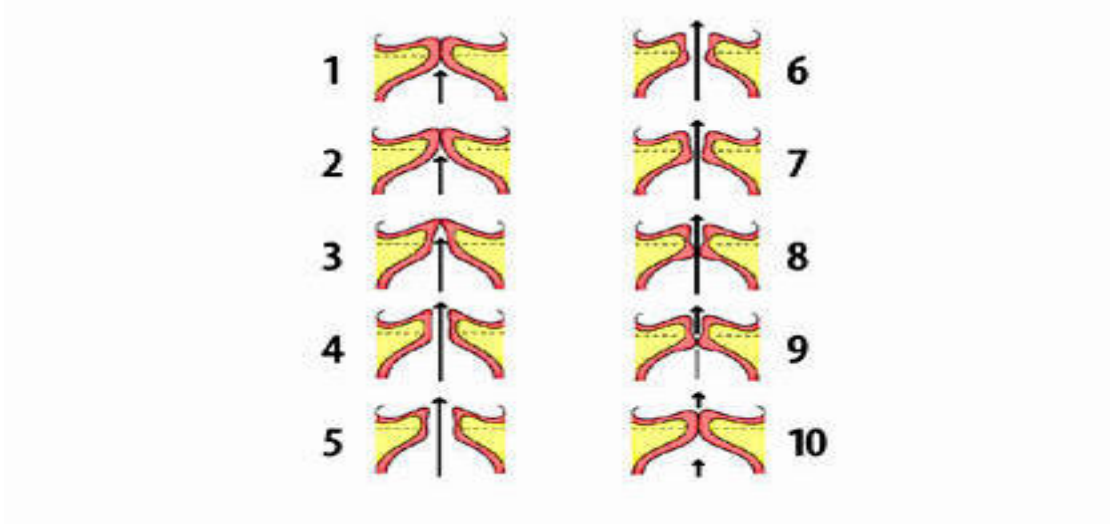
Şekil 5: Bernoulli etkisi 2

Bu sebepten ses, Van den Berg'in teorisinde öne sürdüğü gibi miyoelastik ve aerodinamik bir olaydır.

Van den Berg'e göre miyoelastik ve aerodinamik fonasyon teorisi iki maddeden oluşur:

- 1- Miyoelastik faz ; Ses tellerinin kapanması sırasında ses tellerinin elastikiyetinin yardımı
- 2- Aerodinamik faz;
 - a) Ses tellerinin açılması için sub-glottal hava basıncının gücü
 - b) Ses tellerinin kapanması için Bernoulli etkisi

Tüm bu açıklamalar ışığında ses oluşumu sırasında ki Bernoulli etkisini aşağıdaki şekilde görebiliriz.



Şekil 6: Ses oluşumunda Bernoulli etkisi

1. pozisyonda ses telleri kapalı iken, ses teli hava basıncı ile yukarı doğru hareket eder.
2. ve 3. pozisyonda ses tellerinin altındaki (sub-glottik) hava basıncı ile ses telleri açılmaya başlar.
4. ve 5. pozisyonda ses telleri açıktır ve hava akışı yukarıya doğru devam eder.
6. ve 10. pozisyon arasında glottisin kapanmaya başlaması ile havanın geçtiği bölge daralır ve hava basıncında hızlı bir düşüş, havanın akış hızında ise hızlı bir artış meydana gelir (Bernoulli etkisi). Bu da ses tellerinin yeniden kapanmasına sebep olur.
10. pozisyonda ses tellerinin kapanması hava akışını keser. Sub glottik hava basıncının artması ile ses telleri açılmaya başlar ve titreşim döngüsü yeniden başlar.

2.2. REGİSTERLERİN AKUSTİK OLARAK AÇIKLANMASI

“Large, Oncley ve D. Miller gibi bilim adamları, şarkı söyleme registerlerinin algılanmasındaki akustik ve fizyolojik etkileşimin eşzamanlılığından şüphe duymaktadırlar”.²⁴

Oncley tarafından öne sürülen çift register kavramında, fizyolojik olarak iki ayırt edici ayarlama vardır; “Göğüs” ve “kafa”. Bunun dışında, şarkıcılar tamamen akustik tını değişmelerini denerler.²⁵

John Large’ın ses stüdyosundaki kişisel öğretmenlik deneyimleri sayesinde dört yıl üzeri bir döneme ait gelişim raporları bize erkek “kafa” sesinin nasıl oluşturulacağı hakkında fikirler sağlamaktadır.²⁶ Değişik ünlü harf egzersizlerinin kullanımıyla Large, İtalyan registrasyon modelinin erkek “kafa” sesini eğitmede uygun bir araç olduğunu kanıtlamaya çalışmaktadır. İtalyan registrasyon modelinde, söyleyen kişi tiz sese başarılı bir giriş yapmak için, ünlü harfleri *secondo passaggio*’nun birkaç nota altında değiştirmeye başlar yani, *zona di passaggio/voce media* denilen bölgede. Tınıdaki aşamalı geçişler üç farklı registerin algılanmasına yol açar: *voce di petto, voce media ve voce di testa*.²⁷

Şarkıcıların bu model üzerine yıllar süren eğitimleri sonrasında, primo passaggio ve voce media’nın öncelikle akustik ayarlamalar oldukları ve voce di petto, voce di testa ve secondo passaggio’nun fizyolojik ayarlamalar ile ilgili oldukları sonucuna varmışlardır. Primo passaggio yüksek ölçüde ünlü harfe bağlıdır. [i] ve [u] kapalı ünlüleri ilk değişenler olurken, [e] ve [o] onlardan sonra gelir ve son olarak voce mediaya dönen ise [a] olacaktır. Ayrıca geçiş notası sesin şiddetine bağlıdır. Sesin şiddeti mezzo forteden forteye geçtiğinde yarım ton tizleşebilir veya mezzo forte’den pianoya değişim olduğunda yarım ton pesleşebilir. Voce media,

²⁴ Bach Albert B *Musical Education and Vocal Culture for Vocalists and Teachers of Singing*, 4th ed. (Edinburgh: William Blackwood and Sons, 1884), 104.

²⁵ Wormhoudt Pearl Shinn , *Building the Voice As An Instrument* (Oskaloosa: William Penn College, 1981), 66-67.

²⁶ Large John, “Towards an Integrated Physiologic-Acoustic Theory of Vocal Registers,” *The NATS Bulletin* 28, no. 3 (February/March 1972): 18-25, 30-36.

²⁷ Large John, “How to Teach the Male High Voice Part One: The Tenor,” *Journal of Research in Singing* 9, no. 2 (June 1986): 3-20

muhtemelen sesin oluştuğu bölge ile ses teli arasındaki etkileşim sebebi ile “gögüs” registerinin bir uzantısı olmaktadır.²⁸

Kadın “gögüs” ve “orta” registerleri erkekler ile karşılaştırıldıklarında ses tellerinin fonksiyonu anlamında daha önemli değişiklikler göstermektedirler. Şarkıcı denekler E₄’te söylediklerinde, “gögüs”ten “orta”ya doğru bir fizyolojik ayarlama değişikliği yaparken, daha hafif bir değişiklik de “ortadan” “kafaya” doğru geçişte görülür. Glottisin dalgalanma biçimleri “gögüs”ten “orta”ya geçişte fonksiyon olarak kalın ses tellerinden daha ince ve uzun ses tellerine bir aktarımı destekler. Bununla birlikte kayıtlar erkeklerde “gögüsten” “falsettoya” doğru olan geçişte gözlemlenene benzer şekilde “gögüsten” “ortaya” geçişte ani bir hava akımı oranı artışı görüldüğünü göstermektedir. Akustik olarak “gögüs”ten “orta”ya doğru bir değişiklikte armonik spektrumda da bir artış gözlenmiştir.²⁹

Daha yakın bir zamanda Donald Miller gibi şarkıcı bilim adamları register kavramını tanımlamak için iki yönlü bir yaklaşımı benimsemişlerdir. Miller’ın birçok gözlemi Large’nin register sınıflandırmasında fizyolojinin önemi ile ilgili hipotezini sadece desteklemekle kalmamış aynı zamanda ona eklemelerde de bulunmuştur. Bir şarkıcı olarak registerlerin farklı oluşum seviyelerinde analiz edilmesi gerektiğini bir kez daha vurgulamıştır.³⁰

Fizyolojik seviyede Miller iki ayarlama tanımlamıştır: “gögüs” ve “kafa”. “Gögüste” ses telleri kısa ve kalındır ve kas kullanımı açık bir şekilde görülür. “Kafa” da ise titreşim sadece bağ doku ile sınırlandırılmıştır.³¹

Erkek “kafa registeri” “gögüs” sesinden açık bir şekilde ayrılabilir. Kadın “orta” ve “kafa” registerleri erkek “falsettosuna” daha çok benzemektedirler. Böylece erkek “gögüs sesinden” “falsettosuna” doğru olan mekanik değişiklik bir anlamda ses tellerinin fonksiyonu olarak kadın “gögüs” registerinden “orta” registerine doğru olan değişikliği andırmaktadır.³²

²⁸ Large John , “Male High Voice Mechanisms in Singing,” *Journal of Research in Singing and Applied Vocal Pedagogy* 8, no. 1 (December 1984): 1-10.

²⁹ Large John, Shigenoba Iwata, and Hans von Leden, “The Primary Female Register Transition in Singing,” *Folia Phoniatrica* 22, no. 6 (1970): 385-396.

³⁰ Miller Donald Gray , “Registers in Singing: Empirical and Systematic Studies in the Theory of the Singing Voice” (Ph.D. thesis, University of Groningen, 2000), 40-62.

³¹ Miller, “Registers in Singing,” 43-44, 58.

³² Miller, “Registers in Singing,” 43-44, 58.

Miller ve Schutte'nin bulgularına dayanarak her bir register, erkek "göğüs" ve "kafa" veya kadın "göğüs", "kafa" veya "flageolet"si olması fark etmeksizin, doğal sınırlarının ötesine taşındığında (passaggio) bir register ihlali ile sonuçlanan rezonans ayarlamasına sahiptir³³. Bu taşıma gerçekleştiğinde ses standart kullanımında kabul edilemeyen ve hoş olmayan bir kalitede olacaktır.

F₅ ile H₅ arasındaki aralığı kapsayan kadın "kafa" registeri (698-988 Hz) başka bir tipte bir rezonans ayarlamasını da içermektedir. Sundberg'in ilk raporları sopranoların yüksek perdedeki aralıklardaki (F₀) temel frekanslarını karşılamak için ilk biçimlendiricilerini F1 yükselttiklerini belirtmektedir. Çene açıklığını basit bir şekilde artırma işlemi bile temel frekansı tek başına önemli ölçüde yükseltebilir ve şarkıcıya aynı fizyolojik çabaya karşılık 30 dB ölçüsünde ekstra bir kazanım sağlayabilir. Miller ve Schutte, Sundberg'in çalışmasını 800 HZ (G₅) üzerindeki frekans seviyelerini içerecek şekilde genişletmiştir.³⁴ D.Miller H₅'i(988 Hz) kadın "kafa" registerinin sınırı olarak belirlemiştir. Bu noktadan ötesinde "flageolet/ıslık" vardır. Ses fonksiyonu ile ilgili olarak Miller ve Schutte aynı zamanda "kafa" ve "ıslık" registerleri arasında elektroglografik sinyal anlamında göze çarpan bir farklılık bulmuşlardır. Ses tellerindeki dalgalanma şarkıcı H4-E5-G#5'ten (494 Hz – 659 Hz – 800 Hz) yükselen bir perdede şarkı söylediğinde önemli ölçüde değişme göstermemiştir; ama C#₆'da (1100 Hz) ses telleri arasındaki temas bölgesi azalmıştır.³⁵

³³ Miller, "Registers in Singing," 50-51.

³⁴ Denes Peter B and. Pinson Elliot N, *The Speech Chain: The Physics and Biology of Spoken Language*, 2d ed. [New York: W.H. Freeman and Co., 1993], 143-144).

³⁵ Sataloff Robert Thayer and others, "Objective Measures of Voice Function," *Ear, Nose and Throat Journal* 66 [August 1987]: 308).

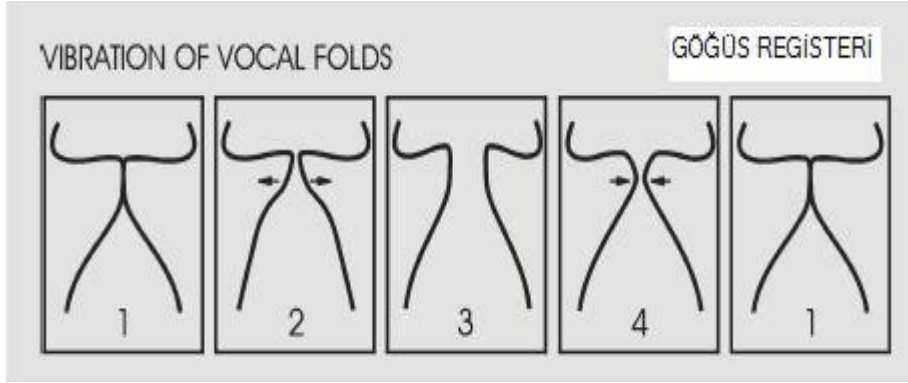
3. SES REGİSTERLERİ

Ses registerleri Göğüs, orta ve kafa olarak adlandırılır. Ayrıca kadınlarda “Islık/flagolet” olarak adlandırılan ve ayrıca bas seslerde görülen bir register vardır.

3.1. GÖĞÜS REGİSTERİ

Glottis her titreşim fazı sırasında kısa süreli açılır, ses telleri birbirlerine genişlediklerinde değerler. Ses üst kısmı ton bakımından zengindir. Vibrasyon daha çok göğüs bölgesinde hissedilir.³⁶ Krikotiroid ve aritenoid kasların ikisi de kasılmıştır ancak aritenoid kaslar daha aktif olduğundan ses tellerinde kısılma ve kalınlaşma meydana gelir ve daha düşük perdede tonlar üretilir. Ses tellerinin büyük kısmı titreşim halindedir.

Göğüs sesi, tamamen ses tellerindeki kas hareketi ile oluşur. Rezonans ile ilişkisi yoktur. Ya da bir başka deyişle tınının göğüste olması ile ilgili değildir.



Şekil 7: Göğüs registerinde ses tellerinin hareketi

³⁶ Cevanşir Behbut, Gürel Güzin. Foniatri, İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Yayınları, Sanal matbaacılık, İstanbul 1982,48

3.2. ORTA REGİSTER

Tam bir temel ton, az ölçüde üst kısmı tonlardan oluşur. Ses tellerinin titreşen bölümü azalır, glottis arka kommissürde kapalı kalır. Ses tellerinde incelme ve uzama olur

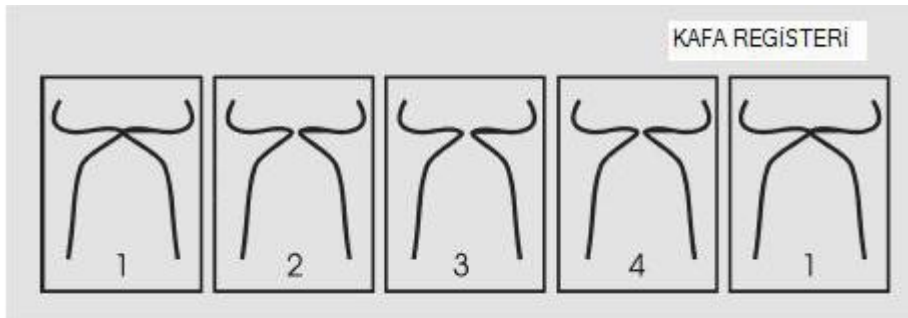
Orta register içinde, göğüs registerini yukarı doğru bir oktav kullanmak mümkündür. Aynı şekilde kafa registerinide aşağıya almakta mümkündür.³⁷

Orta registerin varlığından daha çok konuşmalı roller üstlenen seslerde ve mezzo sopranolarda söz edebiliriz.

3.3. KAFA REGİSTERİ

Vibrasyon hissi daha çok kafada algılanır. Ses tınısı üst kısmı tonlardan yoksundur. Ses tellerinin yalnızca serbest kenarları titreşir. Ses telleri ince ve gergindir.³⁸ Krikotiroid ve aritenoid kasların ikisinde kasılmıştır ancak krikotiroid kasları daha baskındır. Bu da ses tellerinin incelmeye ve uzamasına sebep olur.

Kafa sesi, ses tellerinin serbest kenarlarının titreşimi ile oluşur. Rezonans ile ya da titreşimin kafada algılanması ile ilgisi yoktur.



Şekil 8: Kafa registerinde ses tellerinin hareketi

³⁷ Cevanşir Behbut, Gürel Güzin, Foniatri, İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Yayınları, Sanal matbaacılık, İstanbul 1982,48

³⁸ Cevanşir Behbut, Gürel Güzin, Foniatri, İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Yayınları, Sanal matbaacılık, İstanbul 1982,48

3.4. FLAGEOLET VEYA ISLIK REGİSTERİ

Kadın seslerinde ekstrem ince sese denir ve do3'den sonra oluşur. Koloratur soprano literatüründe kullanılır.³⁹ Aritenoid kaslar tamamen gevşemiştir. Bu yüzden ses tellerinin uzunluğu sadece krikotiroid kasların kasılmasına bağlıdır. Aritenoidler tamamen gevşek olduğu için ses tellerinde kalınlaşma olmaz ve ses tellerinin %70 lik bölümü açık konumdadır.

3.5. KALIN BAS REGİSTERİ (STROHBASS REGİSTERİ)

Erkek bas seslerinde E2 den sonra 70 Hz'den daha pes seslerde oluşan sıra dışı kalın sese denir.

³⁹ Cevanşir Behbut, Gürel Güzin Foniatri ,İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Yayınları, Sanal matbaacılık, İstanbul 1982,48

3.6. REGİSTER TABLOSU

Registerler, registerlerin oluşumunda görev alan kaslar ve ses tellerindeki titreşim bölgelerine göre aşağıda tablolaştırılmıştır.

REGİSTERLER	KULLANILAN KASLAR	TİTREŞİM BÖLGESİ
<u>BAS REGİSTERİ</u> Vocal fry (ing) Strohregister(alm) Pulsregister (alm) Friture(Fr)	Sadece TA	Tüm ses teli (Serbest kenar + Kas)
<u>GÖĞÜS REGİSTERİ</u> Chest(ing) Registre lourde(fr) Bruststimmregister(alm) Registro di petto(it)	Daha çok TA biraz CT	Tüm ses teli (Serbest kenar + Kas)
<u>KAFA REGİSTERİ</u> Head (ing) Registre di tête (fr) Registre léger (fr) Registro di testa (it)	Daha çok CT biraz TA	Sadece serbest kenarlar
<u>ISLIK REGİSTERİ</u> Whistle (ing) Pfeifregister (alm) Registre de flageolet (fr)	Sadece CT	Sadece serbest kenarlar. Ses tellerinin %70 i açıktır
TA : Tiroaritenoid kas CT : Krikotiroid kas		

Tablo 1: Register tablosu

3.7. SES ŞİDDETİ VE REGİSTER İLİŞKİSİ

Registerler ile sesin şiddetinin ilişkilendirildiği bir durumda *Messa di voce* oluşumunu incelemek oldukça açıklayıcı olacaktır. Çünkü sesin şiddeti ile registerler arasındaki ilişkiyi en iyi açıklayan örnek *Messa di voce* olacaktır.

Messa di voce; tutulan bir tonda, sesin pianodan forteye geçişi ve tekrar forteden pianoya geçebilmesidir. Bu ses tellerinin geriliminin artıp eksilmesi ve titreşim amplitüdlerinin değişmesi ile olur. Crescendo sırasında ses telleri incelendiğinde titreşim amplitüplerinde belirgin bir artış görülecektir.

Daha hafif ses şiddeti “üst” registeri(kafa registerini) başlatırken, daha güçlü sesler “alt” registeri (göğüs registerini) ön plana çıkartmaktadır.⁴⁰

William Durham Vennard’a göre iyi uygulanan bir *mesa di voce* fonksiyon olarak ses telini çok iyi çalıştırmaktadır. İyi bir *mesa di voce*’de pianissimo söylerken krikotiroid kas, forte söylerken ise tiroaritenoid kas daha aktiftir. Amaçlanan şey ise bu kasların koordinasyonudur. Pianissimo söylerken çalışma krikotiroid kasta başlıyor ve titreşim serbest kenarda oluşuyor. Bu sayede ses teline daha az iş düşüyor. Crescendo yapıldığı zaman ise tiroaritenoid kas daha çok devreye giriyor, titreşim kasa geçiyor ve krikotiroid’deki güç azalıyor. Bu yüzden de decrescendoyu yapmak, ancak krikotiroid aktivitesini geri getirmek ve ses telini serbest bırakmak ile mümkün olacaktır.⁴¹

Bir başka deyişle tona pianissimo başlandığında gerilim krikotroid kasta başlar. Aritenoid kıkırdaklar sabit hızda kapanmaktadır. Ancak ses tellerinin birbirine çekilme hızları aritenoidlerin birbirine yaklaşma hızlarından çok daha fazladır. Bu yüzden kıkırdaklar bir araya gelmeden ses tellerinin serbest kenarları çok daha fazla sayıda kapanıp açılmış olmaktadır. Bu titreşim tamamen serbest kenarlardadır (kafa registeri=piano).

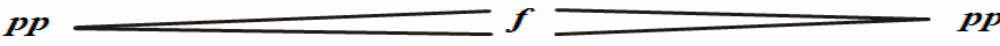
Ancak crescendo ile birlikte titreşim serbest kenarlardan ses kasına aktarılır böylece krikotroid kastaki gerilim azalır. Titreşim ses tellerinin tümünde görülür

⁴⁰ Stanley Douglas, *The Science of Voice* (New York: Carl Fischer, 1929), 61.

⁴¹ Vennard William, *Singing: The Mechanism and the Technic*, revised and enlarged ed. (New York: Carl Fischer, 1967), 73 & 76.

(göğüs registeri=Forte). Decerscendo için, krikotroid kas geriliminin kontrollü bir şekilde arttırılması ve ses tellerindeki gerilimin kastan serbest kenarlara aktarılması gerekecektir (kafa registeri=piano)

Bu bakış açısı doğrultusunda sesin şiddeti ile tetiklediği register, görev alan kaslar ve ses telindeki titreşim bölgeleri dikkate alındığında, *Messa di voce* yapıldığındaki oluşan fizyolojik değişimleri şu şekilde gösterebiliriz:

<i>MESSA DI VOCE</i>		
<i>pp</i> 		
<i>Pianissimo</i>	<i>Forte</i>	<i>Pianissimo</i>
Register	Register	Register
<i>Kafa</i>	<i>Göğüs</i>	<i>Kafa</i>
Aktif kas	Aktif kas	Aktif kas
CT İki kasta aktiftir ancak CT daha baskındır	TA İki kasta aktiftir ancak artan gerilim TA tarafınan karşılanır	CT İki kasta aktiftir ancak CT daha baskındır
Titreşim bölgesi	Titreşim bölgesi	Titreşim bölgesi
Sadece serbest kenarlar	Tüm ses teli (Serbest kenar+Kas)	Sadece serbest kenarlar
TA : Tiroaritenoid kas CT : Krikotiroid kas		

Tablo 2: Messa di voce sırasında register ve kas hareketleri ilişkisi

Özet olarak messa di voce örneğinden de görüldüğü gibi ses şiddetindeki değişimler değişik registerleri tetiklemektedir. Forte göğüs registerini tetiklerken

piano kafa registerini tetiklemektedir. Bu register değişimlerinin getirdiği kas gerlilimleri forte de tiroaritenoid kas ve piano ise krikotiroid kas tarafından karşılanmaktadır. Ayrıca ses tellerindeki titreşim pianoda serbest kenarlarda forte de ise tüm ses telinde olmaktadır.

3.8. DEĞİŞİK SES TÜRLERİNE GÖRE REGİSTER GEÇİŞLERİ

SOPRANO	Göğüs registerinden orta registere geçiş	E4 – G4
	Orta registerden kafa registerine geçiş	D5 – F#5 – G5
	Kafa registerinden ıslık registerine geçiş	C6 – D6
MEZZO-SOPRANO	Göğüs registerinden orta registere geçiş	E \flat 4 – F4
	Orta registerden kafa registerine geçiş	E \flat 5 – F#5
ALTO	Göğüs registerinden orta registere geçiş	H3 – C#4 – D4
	Orta registerden kafa registerine geçiş	H4 – C#5 – D5
TENOR	Göğüs registerinden orta registere geçiş	E3 – G3
	Orta registerden kafa sesine geçiş	D4 – G4
BARİTON	Göğüs registerinden orta registere geçiş	E3 – F3
	Orta registerden kafa sesine geçiş	E \flat 4 – F4
BAS	Orta registerden kafa registerine geçiş	H2 – D3
	Göğüs registerinden orta registerine geçiş	H3 – D4

Tablo 3: Değişik ses türlerine göre register geçişleri

4. REGİSTER BİRLEŞTİRME VE AYIRMA YÖNTEMLERİ

Registerleri birleştirmek için çok fazla yöntem bulunmaktadır ama bugüne kadarki en yaygın teknikler “ünlü harf deęiŐimini” ve “kas güçlendirmesi” dir. Harf deęiŐimine doğru yönelenler, akustik koşulların doğru olması halinde, ses tellerinin en etkin şekilde yanıt vereceğini savunmaktadırlar. Tartışmanın diğer tarafındaki register oluŐturucular ise ses eğitimine fiziksel bir gelişim olarak yaklaŐırlar. Yöntemleri ise fizyolojiyi değerlendirmeye alarak egzersizler ile bir registerden diğerine kademeli bir geçişe izin vermek amacı ile kasların etkinliğini ve gücünü arttırmaktır. Fizyolojik koşullar doğru olduğunda sonuç olarak rezonans dengesinin zaten buna bağlı olarak hemen elde edileceğini belirtirler.⁴²

Sağlıklı Şarkı söyleme için registerleri hem fizyolojik hem de akustik olarak ele almakta yarar görülmektedir. Registerler hem ses telleri hem de rezonatör bölge ile iliŐkilendirildiklerinden ses eğitmenleri register birleştirmeye iki farklı şekilde yaklaŐırlar

1) Ünlü harf değişimleri ile rezonans ayarlaması

2) Kas koordinasyonu ile register ayarlaması

Her iki yöntem de register birleştirmede kullanılmaktadır. Ama standart pedagojik uygulamada çoğu eğitmen birini diğerine göre daha fazla tercih etmektedir. Bu sebeple eğitmenleri iki düşünce ekolü olarak ayırmak mantıklı görünmektedir: Ünlü harfleri deęiŐtirerek rezonansa öncelik verenler ve register oluşumunu kas koordinasyonuna bağlayanlar.

⁴² Joiner James Richard, Battaille Charles Amable: Pioneer in Vocal Science and the Teaching of Singing (Lanham: Scarecrow Press, 1998), 182.

4.1. REGİSTER GEÇİŞLERİ VE ÜNLÜ HARF İLİŞKİSİ

Ünlü harfler ve registerler arasındaki direkt ilişkiye bakıldığında, ünlü harflerin ve sesin akustik olarak kalitesizliğinin, register düzensizliğini işaret ettiği görülmektedir. Doğru kullanılmayan ünlü harfler, registerler arasında bir dengesizlik oluşturur. Başka bir deyişle yanlış vokal kullanımı, tespit edilemeyecek olan ses hatalarının varlığını ortaya çıkarmaktadır. Ünlü harflerin doğru kullanılması için registerler eşit şekilde geliştirilmeli ve tam olarak dengelenmelidir. Perde ve şiddet ile ilgili olan herhangi bir dengesizlik durumu ton kalitesinin ve böylece ünlü harf kalitesinin düşmesine sebep olacaktır.⁴³

Reid'e göre 17. ve 18. yüzyıldaki "saf tonlama" olarak bahsettiği durum, sadece entonasyon doğruluğundan daha fazlasını ifade eden bir durumdur. Aynı zamanda rezonans ve kusursuz ton kalitesi ile de ilgilidir. Doğru ünlü harf seçimi register egzersizlerinin etkinliğini önemli ölçüde arttırabilmektedir.

Reid "göğüs" ve "kafa" sesi ayarlamalarını değiştirmede farklı ünlü harflerin rollerini şu şekilde tanımlamıştır:

1- "Göğüs" registerinin, özellikle [a] ve daha açık ünlü harflere doğal bir eğilimi vardır.

2- [i] ve [u] kapalı ünlüleri "kafa" registerini daha kolay ortaya çıkarmaktadırlar.

3- [a] her iki registerin de güçlü ve zayıf yönlerini ortaya çıkarmaktadır. Register gelişiminin durumunu ölçmek için etkili bir araçtır.

4- [i] registerleri birleştirirken [u] iki registeri birbirinden ayırmaktadır.⁴⁴

Ünlü harfler, registerler ile bağlantılıdır; ancak Reid uygun register ayarlamasında ses şiddetinin öneminin yerini hiçbir şeyin alamayacağını vurgulamıştır.

⁴³ Stanley, *Your Voice*, 157-158.

⁴⁴ L. Reid Cornelius, "Vocal Mechanics," *Journal of Singing* 54, no. 1 (September/October 1997): 15.

Reid “Kafa sesi”ni geliştirirken ses kalitesini tüm ses aralığında sağlamak için egzersizlerde doğal ses şiddeti eğrisini izlemektedir. “Kafa sesi”nin asıl kalitesi ortaya çıktıktan sonra [u] ve [i]’den başka diğer ünlü harfler ile pratik yapılmalıdır. Ancak “Kafa sesi”ni [a] üzerinde çalışmak ünlü harfin “göğüs” registerine olan doğal eğiliminden dolayı bazen problemlili olabilir. Bu durumda Reid’in önerisi, egzersize ilk olarak [i] veya [u] ile başlamak ve daha sonra kademeli olarak egzersizin ortalarına doğru [a]’ya doğru geçmek yönündedir. [a]’yı egzersizde pesleşen notalarda kullanmak daha düşük notalara “kafa sesi”ni rahatça indirmenin en etkili yoludur.⁴⁵

Zamanla ve pratik yapılarak “kafa sesindeki” esneklik, ses aralığı ve sesin gücü anlamında geliştirilir. Başlangıçta kafa sesi aralığı (E4-H4) arasında iken, (G₃-E₅) oktavına kadar genişletilebilir. O zaman “kafa sesi” artık saf olarak düşünülemez çünkü sesin aralığının küçülmesi veya büyümesi ya da uzun cümleleri devam ettirme yeteneği krikotiroid ve aritenoidler arasında koordine edilmiş bir işlemi gerektirmektedir. Reid genelde “göğüs sesinin” geliştirilmesini kadınlar için H₃’te ve erkekler için de C₃’te başlatmıştır. “Göğüs” registerini geliştirici egzersizler forte de en iyi şekilde [a]’da uygulanmaktadır.⁴⁶

Ünlü harfler, Frisell’in pedagojik yaklaşımında registerler ile önemli ölçüde ilişkilidirler. Her bir ünlü harf farklı bir “göğüs” registeri katılım derecesine karşılık gelmektedir. [u] en düşük “göğüs” miktarına sahip olurken [a] en yüksek “göğüs” katılımını göstermektedir. [e] orta noktadadır çünkü “göğüs” ve “kafa” karışımının eşit bir dağılımına sahiptir. Frisell, register egzersizlerini [u],[i],[e],[o],[a] sırasıyla düzenlemesinin sebebini ünlü harfler ile registerlerin ilişkisi olarak göstermiştir.

Berton Coffin, Ralph Appelman, Richard Miller ve Barbara Doscher gibi ünlü harflerin değiştirilmesi yöntemini destekleyenler, öncelikle en uygun vokal yanıtın sağlanmasında uygun akustik ortamın oluşturulmasına güvenmektedirler. Genelde ön ünlülerden arka ünlülere değişim gösteren ünlü harf egzersizlerini ([i],[e],[u],[o],[a] sıralaması) olası en az değişikliklerle şarkıcılara en uygun seviyede ses çıkarmalarında yardım etmek için kullandılar. Farklı ünlü harflerin üretilmesi için en doğru dil konumunu bulmak, pesten tize, pianodan forteye veya bir ünlü sestem diğerine

⁴⁵ Reid, *Voice: Psyche and Soma*, 67.

⁴⁶ Reid, *The Free Voice*, 140.

geçişte düzgün bir ses renginin elde edilmesinde çok önemlidir. Ünlüleri değiştirirken aynı zamanda fonetik kimliklerini korumak artikulatorlerin doğru bir şekilde kontrol edilmesi ile mümkün olacaktır.⁴⁷

Çene en açık şekliyle [ɑ] için açılırken en az [i] ve [u] için açılmaktadır. [ɑ] açıklığının birazını bırakır ve [i] ve [u] da kendilerinkini biraz arttırırsa her bir ses fonetik kimliğini koruyacak ancak temel kalite olarak diğerlerine biraz daha benzeyecek, aynı zamanda çene de daha az iş yapmış olacaktır. Benzer şekilde dil en çok [i] için en ileriye doğru giderken en geriye ise [u] için gitmektedir; [i] söylerken dil biraz daha geriye getirilebilirse ve [u] için biraz daha ileriye götürülebilirse her bir ses fonetik kimliğini koruyacaktır ancak temel kalite olarak diğerine daha yakın olacaktır.⁴⁸

Değişimin ilkesi çok basittir. Ağız açıklığı artan perde ile büyüdükçe ünlü harfler genelde ünlü harf tablosunda bir yanında bulunan ünlü harfe doğru hareket ederler. Ancak bu ilkeleri uygulamada biraz hoşgörülü davranılmalıdır çünkü ünlü harf seçimi tonal renge ve ses türünün belirlenmesine bağlı olarak kişiden kişiye değişiklik gösterebilir.⁴⁹

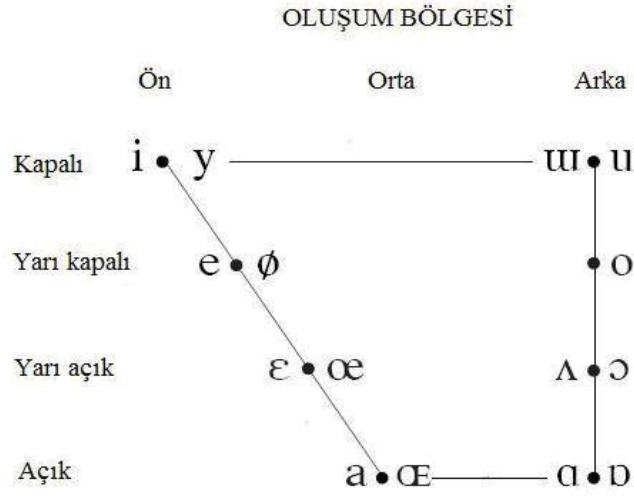
Varsayıldığı gibi, tüm ünlülerin tek bir şekilde ve tüm şarkıcılar için değiştirildiği tek bir perde yoktur. Ses türü ve tüm ilgili geçişler (passaggio), ünlü harflerin değiştirilmesini gerektirse de kişisel morfoloji (kelime biçimi yapısı) de değerlendirmeye alınmalıdır.⁵⁰

⁴⁷ Miller, English, French, German and Italian Techniques of Singing, 141-142.

⁴⁸ McKinney, The Diagnosis and Correction of Vocal Faults, 190.

⁴⁹ McKinney, The Diagnosis and Correction of Vocal Faults, 190.

⁵⁰ Appelman, The Science of Vocal Pedagogy, 233-234.



Şekil 9: IPA Cardinal vowels (Temel ünlüler)

Birincil Temel Ünlüler (Primary Cardinal Vowels)			İkincil Temel Ünlüler (Secondary Cardinal Vowels)	
	Ön	Arka	Ön	Arka
Kapalı	i (kil)	u (uysal)	y (kül)	ɯ (kıl)
Yarı kapalı	e (kel)	o (kol)	ø (köy)	
Yarı açık	ɛ (eğilim)	ɔ (oktav)	œ (göl)	ʌ (bud) tomurcuk American ing.
Açık	a (kal)	ɑ (afiş)	œ (ölçek)	ɒ (bother) sıkıntı British ing.

Şekil 10: Cardinal vowels (Temel ünlüler) örneklemeleri

Doscher, passaggio (geçiş) anlamında erkekler ve kadınlar arasındaki farkları vurgulayarak bir adım daha atar. “Erkekler ve kadınlar konu ünlü harflerin değiştirilmesi olduğunda o kadar da birbirlerine benzer şekilde eğitilmemelidirler”

şeklinde bir görüş bildirmiştir. “[i] ve [e] gibi ünlüleri E₄’teki (330 Hz) ilk register geçişinde bir sorun olmasa da aynı ünlüler E₅’teki (659 Hz) ikinci passaggiada kadınlar için çok büyük bir zorluk arz edecektir. 659 Hz (E₅) üzerindeki frekans seviyelerinde ünlü harfler [a], [ɑ], veya [ʌ] yönünde hareket etmeye eğilim gösterirler.”⁵¹ demiştir.

Yukarıda sözü geçen fikirler vokal değişimler ile rezonans ayarlamasını sağlayarak register geçişlerini renkte değişiklik hissettirmeden yapmak fikri üzerine kurulmuş yaklaşımlardan bazılarıdır.

Oysa register değişimlerinin daha öncede belirttiğimiz gibi ses tellerinin hareketleri ile ilgili olduğunu ve rezonansla ilgili olmadığını düşünürsek aslında vokal değişimi ile register değiştirmeye çalışmak, kas koordinasyonu gerçekleşmeden sadece ses rengini değiştirmekten öteye geçmeyecektir. Bu tam olarak rezonans ile ilgili bir çaba olarak kalacaktır.

Örneğin, tenorlarda “e” ve “i” harfi üst rezonans kullanımı için yararlıdır. Ancak çevirme işlemi kas koordinasyonu olarak gerçekleşmiyorsa kafa registerlerine geçişte sorun olabilecektir.

Ayrıca çevirme tonunda “o” harfi kolaylık sağlasa da bestecinin yazdığı şekilde çevirme tonuna gelen “a” harfini “o” ile değiştirmek (yani ünlünün fonetik kimliğini değiştirmek) sesi çevirmeye yeterli olmayacaktır. Sesi çevirmek için mutlaka fizyolojik olarak gerekli kas koordinasyonu sağlanmalıdır.

Bunun yanında “u” harfi ile piano ses vermek, ses tellerinin serbest kenarlarını birleşmesini ya da başka bir deyişle kafa registerinin oluşmasını sağlayacaktır.

Sonuç olarak önceliğin kas koordinasyonu ile register ayarlamasına, ünlü değiştirme yöntemine göre daha çok ağırlık verilmesi gerekliliği fikri ağırlık kazanmaktadır.

⁵¹ Doscher, The Functional Unity of the Singing Voice, 126.

4.2. REGİSTER GEÇİŞLERİ VE KAS KOORDİNASYONU İLİŞKİSİ

Harf değiştirme yöntemi yirminci yüzyıl pedagojisinde artık pek de kullanılmayan bir uygulamadır. Ancak registerleri egzersiz yoluyla güçlendirme kavramı, öğrencilerin vokal gelişiminin önemli bir bölümü olmaya devam etmektedir.

Eğitmenler registerleri birleştirme için uyguladıkları yöntemler açısından üç gruba bölünmektedirler. Stanley, Wilcox, Reid ve Vennard tarafından temsil edilen ilk grup, her bir registerin onları işlevsel bir bütün olarak birleştirmeden önce izole edilmiş bir şekilde geliştirilmesini savunmaktaydı. Clippinger, Christy, Whitlock ve Frisell'in içinde bulunduğu ikinci eğitim gurubu öncelikle “kafa sesi” oluşturma ilkesini savundu. Genel anlamda orta tonlarda yumuşak bir şekilde şarkı söylemeyi teşvik ettiler ve “göğüs” registerine dair güçlü bir şekilde egzersiz yapılmasından kaçındılar. Brown ve Wall tarafından temsil edilen son grup iki register ayrımı ve ayrıca ünlü harf değişimi tekniklerini de öğretilerinde uygulamaktadır. Bununla birlikte Bas registeri ve ışlık registeri egzersizleri ile sesin uç sınırlarının bulunmasını da önemli görüyorlardı.⁵²

19.yy pedagojisinde kas gelişimi kavramı egzersiz yoluyla register mekanizmasının güçlendirilmesiyle, bir kişinin bir registerden diğerine geçişi doğru bir şekilde koordine etmeyi öğrendiğine inanır. Bu yöntem Garcia ve onun görüşlerini savunanların öğretilerinde örneklendirilmiştir. Garcia “register değiştirme” tekniğini “göğüs” registeri oluşturulduktan hemen sonra registerleri eşitlemek için kullanmıştır.⁵³

Garcia'ya göre, her ses türünün ikinci geçiş bölgesinde bir registerden diğerine geçme konusunda pratik yapılacaktır. Öğrenci bir seferde göğüs registeri ile

⁵² Doscher, *The Functional Unity of the Singing Voice*, 126.

⁵³ Lyle John-Christopher, “Register-Switching as a Pedagogical Device for Register Unification of the Singing Voice: An Historical Analysis” (D.M.A. thesis, University of Oregon, 1995).

diğerinde ise kafa sesi ile başlayarak register geçişlerini denemelidir. Sürekli pratik yapmak geçişteki değişikliği hafifletir ve daha sonra tamamen ortadan kaldırır.⁵⁴

Garcia'nın register eşitleme teknikleri, aynı zamanda onun öğrencileri olan, Stockhausen, Battaille, Lind ve Mackinlay'in öğretilerinde de yerini almıştır. Stockhausen'in register birleştirme teknikleri Garcia'ninkinden bazı farklılıklar göstermektedir. O, vokal çalışmanın başlangıcında *messa di voce*'yi şiddetle önerirken Garcia bunu sadece ileri düzeydeki öğrencilerin çalışmalarının son aşamaları için saklamıştır. Stockhausen aynı zamanda "göğüsten" "kafa" registerine veya bunun tersi yönde aralıklar içeren atlamaları da kullanmıştır. Battaille ise şarkı söylemeyi yüksek seviyede kas koordinasyonu ve duyarlılığı gerektiren fizyolojik bir eylem olarak değerlendirmektedir. Ona göre ses eğitimi kas gelişimi ile ilgili bir durumdur.⁵⁵

Douglas Stanley (1890-1958) ses eğitimine dair alışılmadık uygulamaları ile bilinmektedir. Stanley'nin ses oluşturmaya dair yaklaşımı vokal registerlerin gelişmesinin etrafında şekillendi. Larenkste sadece iki kas grubu olduğunu ve bu yüzden sadece iki registerin olabileceğini ileri sürmektedir. İyi organize edilmiş bir ses krikotiroid ve aritenoid olmak üzere iki kas grubunun çalışması ile elde edilmektedir. Bu kas gruplarının her biri perde ve sesin şiddeti ile yüksek ölçüde ilişkilidir. Krikotiroid daha güçlü sesler ile daha düşük perdeler ile ilişkili olurken, aritenoid daha hafif ve yumuşak ses şiddeti ve daha yüksek perdeler ile ilişkilidir.⁵⁶

Larenkste ses tellerini çıkarılacak ses tonunun üretilmesi için istenen uzunluğa ve gerilime ulaştıracak iki grup kas bulunmaktadır: Aritenoid ve krikotiroid kaslar. Bir pianissimo tonu üretildiğinde her iki kas grubu da verilen perde için uygun dengede ve organize şekilde gerilmelidirler. Aritenoid grubunun gerilimi daha forte tonlar için baskın olurken krikotiroid grubunun gerilimi de daha piano tonlar için baskın olacaktır.

Aritenoid kaslarının aşırı yükleneceği veya deformasyon göstereceği sesin şiddetli olduğu noktada, kaslar gerilimlerini korurken, eklenen gerilim krikotiroid kasları tarafından karşılanır. Gerilim aritenoid kasları tarafından karşılandığı sürece

⁵⁴ Garcia, A Complete Treatise on the Art of Singing, 50-51.

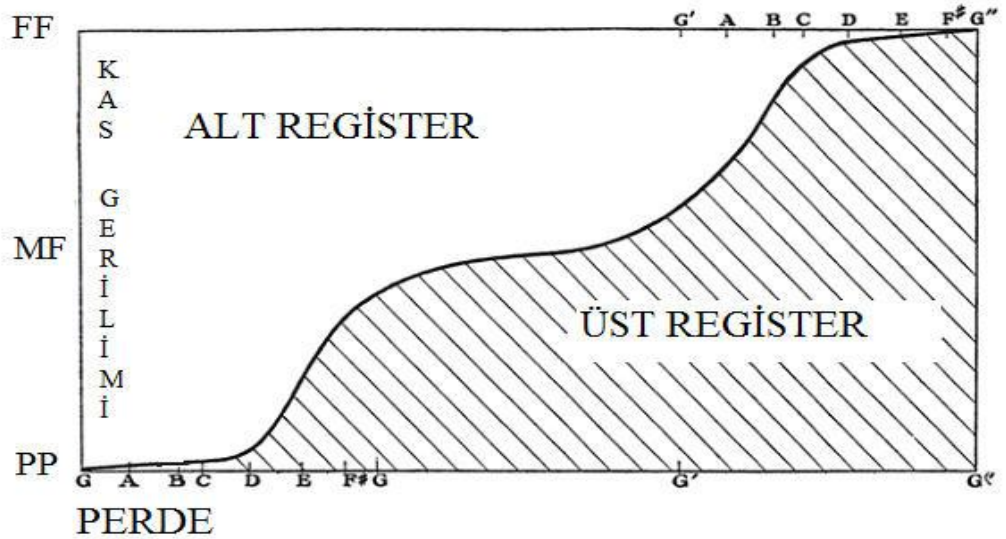
⁵⁵ Stockhausen Julius, *A Method of Singing*, trans. Sophie Löwe (London: Novello & Co., 1884).

⁵⁶ Stanley Douglas, Chadbourne Norma Jean, and E. Thomas A. Chadbourne, *Singer's Manual*, pt. 1, *First Principles* (New York: Chadbourne Conservatory of Vocal Arts, 1950), 12-18.

şarkıcı kafa registerini kullanır. Eklenen gerilim krikotiroid kaslarına geçtiğinde alt register işlev gösterir.⁵⁷

Registerlerde, perde ve sesin şiddeti arasındaki yakın ilişki, en iyi şekilde Stanley'nin şematik sunumunda gösterilmiştir (Şekil 11). Daha pes bir tondan daha tiz bir tona yükselirken üst registerin aktivitesi orta register aralığına gelene kadar aşamalı olarak artış gösterir. Ölçekteki bu noktada üst ve alt registerler arasında eşit şekilde dağıtılmış bir kas aktivitesi bulunmaktadır. Bu bölge üzerinde üst register en yüksek perde aralığına ulaşana kadar daha da fazla küçülmeye devam eder ve farklı şiddet seviyelerinde fark yaratmaz. Daha hafif sesler “üst” registeri(kafa registerini) başlatırken, daha güçlü sesler “alt” registeri (göğüs registerini) ön plana çıkartmaktadır.⁵⁸

Böylece, herhangi bir tonda pianissimo, belirli bir noktaya kadar büyütülen üst registeri (kafa) kullanır. Bu noktada üst register kasları gerilimlerini korurken gerilimde oluşacak artış daha alt register kasları ile sağlanacaktır. Bir başka deyişle forte için göğüs registeri kasları devreye girecektir.



Şekil 11: Stanley'nin Registerler Diyagramı⁵⁹

⁵⁷ Stanley, a.g.e. 112-113.

⁵⁸ Stanley Douglas, *The Science of Voice* (New York: Carl Fischer, 1929), 61.

⁵⁹ Stanley Douglas'nin *The Science of Voice* eserinin revize edilmiş ve çoğaltılmış 5. Baskısından aktarılmıştır (Carl Fischer, Inc., 1958).

Stanley'e göre birçok teknik hataların altında yatan sebep uygunsuz register seçiminden ileri gelmektedir.

Stanley tarafından en çok gündeme getirilmiş olan dört hata şunlardır:

- 1- Sadece göğüs registeri kullanılmaktadır.
- 2- Sadece kafa registeri kullanılmaktadır.
- 3- Her iki register de kullanılmaktadır ancak bu seste duyulabilir bir kırılma ile birlikte gerçekleşmektedir.
- 4- Karışmış registrasyon (register düzensizliği).

Birinci durumda ses karakteristik olarak gırtlaktan gelen tipte, gergin ve ses aralığı kısadır. İkinci durumdaki ses aralığı da kısadır ancak ilk durumdaki kadar ciddi bir şekilde zorlama yoktur. Stanley üçüncü senaryoyu tüm ses hataları arasında en avantajlısı olarak değerlendirmiştir.⁶⁰

“Registerler arasında belirli kırılmalar ile başlayan öğrencinin eğitimi sadece bir register kullanan veya daha da kötüsü, karışmış registrasyon kullandıktan çok daha kolaydır” şeklinde görüşlerini bildirmiştir.

Stanley “karışmış registrasyonu” (register düzensizliği) tüm ses hatalarının en kötüsü olarak değerlendirmektedir. Bu terimi “üst” ve “alt” register kasları arasındaki hatalı bir organizasyonu ifade etmek için kullanmıştır. Krikotiroidden aritenoide doğru kademeli bir değişimin yerine perde veya sesin şiddeti arttıkça gerilim her iki kas kümesine de eşit oranda uygulanmaktadır. Bu da algılanabilir bir kırılma göstermeyen bir ses ile sonuçlanır. Bu durum (karışmış/düzensiz registrasyon) sese istenmeyen bir şekilde zararlı olmaktadır. Bu problemlerin hepsinin çözümü ses registerlerinin izole edilmiş bir şekilde geliştirilmesidir. Bu iki register iyi dengelenmiş bir koordinasyona izin vermeleri için yeterli güce sahip olana kadar ayrı ayrı egzersizlere tabi tutulmalıdır. Bir registeri egzersize tabi tutmak sadece onu güçlendirmekle kalmaz aynı zamanda diğer registerin geliştirilmesini de direkt olarak etkiler.

“Böylece alt registerin güçlendirilmesi ve yukarıya taşınması, registerler arasında herhangi bir organizasyon olmadan önce bile, üst tonlara direkt olarak

⁶⁰ Stanley, *Your Voice: Applied Science of Vocal Art Singing and Speaking* (New York: Pitman Publishing Co., 1945), 87-89.

yardımcı olacaktır ve pes tonların tek başına söylenmesinin, aynı zamanda tüm üst tonların kalite ve gücünü arttırarak, üst registerdeki sesin üstüne birkaç ton eklediği tespit edilmiştir.”⁶¹

Bu sebeple Stanley, ses oluşturma sürecine register ayrımı egzersizleri ile başlamaktadır. Kadın şarkıcıları H₄ veya muhtemelen D₅ e kadar göğüs registerinde forte şekilde egzersizler yaparak en az geliştirilmiş olan registeri - “alt” registeri-geliştirmeye teşvik etmiştir. “alt” register egzersizleri için en uygun ünlü harflerin, “a” [ɑ], “o” [o] ve “a” [ʌ] harfleri olduğunu belirtmiştir. Diğer ünlülerin “alt” register tamamen oluşturulduktan sonra çalışılması gerektiğini söylemiştir. Stanley “alt” registerin ilk önce tek notalar üzerinde ve sonra da çıkıcı üçlüler şeklinde çalışılmasını önermiştir. Bu egzersizler için başlangıç notası genelde kadın sesleri için C₄ ve erkek sesleri için de bunun bir oktav altıdır.

Stanley, erkek şarkıcılarda “falsettoyu” oluşturmak için çok zaman harcamıştır. Bu registerin arındırılması erkekler için F₄ gibi yüksek bir perdede başlatıldığında en etkili halinde olacaktır. “falsetto” geliştirme için önerilen ünlü harf “e” harfidir. Alt register egzersizlerinde olduğu gibi Stanley, saf halde kalması kaydıyla mümkün olduğu kadar en düşük ve en yüksek notları içeren aralıkta “falsettonun” çalışılmasını önermiştir.⁶²

Stanley kadın şarkıcılarda ise kafa sesi çalışmalarına ağırlık vermiştir. Kadın şarkıcılar da majör üçlü arpejlerle register değişimlerinin çalışılmasını önermiştir. Bu egzersiz için tercih edilen ünlü harf “o” harfidir. Bu egzersizlerin ana hedefi artikülatör bölgelerde minimal değişimler ile registerin iyi bir şekilde değiştirilmesini teşvik etmektir.⁶³

Sesi oluşturmanın en önemli aşaması registerleri organize etmektir. Kas koordinasyonu doğru olarak gerçekleştirilmeden önce sesin kırılmasından sakınmak sadece telafi edilemez bir zarar ve hasar getirebilecektir: Çok erken bir zamanda kırılmanın ortadan kaldırılmaya çalışılması sesin doğal gücünün ve özelliğinin de gizlenmesine sebep olabilir. Bunun yerine ses eğitmenleri, krikotiroid ve aritenoidin koordinasyonuna başlamadan önce güç ve dayanıklılık olarak birbirlerine denk

⁶¹ Stanley, *Your Voice*, 92.

⁶² Stanley, *Your Voice*, 194.

⁶³ Stanley Douglas and Maxfield J. P., *The Voice: Its Production and Reproduction* (New York: Pitman Publishing Co., 1933), 139-140.

olduklarından emin olarak öğrenciyi, her bir registerin ayrı ayrı geliştirilmesine odaklandırılmalıdır. Bir kas grubunun fazladan gelişmesi larenksin dengesini yok edecektir. ⁶⁴

Stanley'nin önerdiği ilk register birleştirme egzersizi oktav atlamasıdır. En düşük notaya “göğüs” registerinde tam sesle bir hamle yapılır. Daha sonra, bir oktav yukarıda “kafa” registerine sıçramadan önce ses tamamen kesilmelidir. “kafa sesi” başlangıcında şarkıcı bilinçli bir şekilde “alt” registerin yoğunluğunu “kafa registerleri” yoğunluğu ile eşitler. Bu notayı birkaç saniye tutarak şarkıcı kırılma olmaksızın “alt” register notasına iner. Bu egzersiz yüksek notalara “göğüs” kalitesini ve düşük notalara da “kafa” kalitesini getirmeyi amaçlamaktadır. Aynı egzersiz majör beşliler, majör üçlüler tam tonlar ve yarım tonlar gibi daha küçük aralıklarda da uygulanabilir. Registerleri birleştirmek için en ideal ünlü harfler genelde “a” ve “e” harfleridir. ⁶⁵

Stanley'nin erkekler için olan en önemli register birleştirme egzersizi “tona falsettodan girmektir”. Şarkıcı ilk olarak “falsetto” bir nota söyler ve daha sonra forteye doğru kademeli olarak sesi güçlendirir. Eğitimciden gelecek bir işaretle şarkıcı “falsetto” tonuna “alt” registeri ekler. Bu egzersiz ilk olarak “e” ile çalışılır ve daha sonra “a” gibi diğer ünlü harflerle de çalışılır. Diğer egzersizlerde olduğu gibi “falsettodan girmek” register değişikçe artikulatorlerin gereksiz hareketlerinden kaçınacak şekilde, krikotiroid ve aritenoidin uygun bir şekilde ayarlanmasını gerektirmektedir. *Messa di voce* gibi kademeli değişiklikleri kullanan egzersizler de aynı amaca hizmet etmektedir.

Rezonatör bölgelerin belirli bir ünlü harf için tüm şiddetlerde boyut ve şekil olarak tamamen sabit tutulmaları gerektiğini söylemiştir. Mezzoforte ile pianissimo arasında şiddet değişikliğinin yapılabilmesi için sadece bir yol olduğunu söylemiştir. Bu da rezonatör bölgelerde değişiklik yapmaksızın ses tellerinde titreşimin kademeli bir şekilde kastan mukozaya aktarılması ile olabilir. Bu sesin şiddetini mezzoforte'den pianissimo'ya indirmenin en uygun yöntemidir.

Stanley'e göre doğru bir şekilde şarkı söylemek registerlerin uygun bir şekilde geliştirilmesine bağlı bir durumdur. Kötü nefes kontrolünden, karışık

⁶⁴ Stanley, *Your Voice*, 140.

⁶⁵ Stanley, *Your Voice*, 194-195.

registrasyona kadar tüm teknik problemler aritenoid ve krikotiroid kas gruplarının arasındaki uygunsuz dengeden kaynaklanmaktadır.⁶⁶

John C. Wilcox, vokal registerleri birleştirmek için bir araç olarak rezonans dengelemesi üzerinde yoğunlaşmıştır. Ancak *The Living Voice* adlı eserinde (1935), hem rezonans ayarlamasını hem de kas gelişimini, iyi koordine edilmiş bir sesin ayrılmaz parçaları olarak değerlendirmiştir. Stanley'nin register birleştirme tekniğini register geliştirme için uygulanabilir bir temel olarak onaylamıştır. Wilcox'a göre her iki register de ilk olarak, register koordinasyonu mümkün olmadan önce ayrı ayrı çalıştırılmalıdır.⁶⁷

Wilcox "göğüs" registerinin güçlü bir şekilde egzersize tabi tutulmasının önemli olduğunu çünkü bunun sese güç ve dayanıklılık kattığını öne sürmüştür. Güçsüz "göğüs sesi" ve "ses boşluğu" nu kadın şarkıcılarda yetersiz "alt" register geliştirmesine bağlamıştır.

Alt registerin çalıştırılması herhangi bir sesin tam gücünü, aralığını ve etkinliğini sağlamak için gerekli olan bir durumdur. Bu registeri çalışmamak, soprano ve tenor seslerde orta ve pes tonlarda zayıflığa, kontralto seslerde (özellikle de gençlikten sonraki aşamada) "boş" ve zayıf orta tonlara ve ayrıca sesin doğal gücüne ulaşamamasına neden olur.⁶⁸

Wilcox alt registeri orta aralığa taşımamanın korkulacak bir durum olmadığını belirtmiştir. Ancak kas koordinasyonu yanlış olduğunda, orta seste "göğüs" registerini çalışmak fizyolojik olarak zorlamalar oluşturabilir. Bu yüzden eğitmen kontrolü, işlevsel ve sağlıklı bir seslendirmeyi belirleyecek en güvenilir rehber olacaktır.

Kafa registeri egzersizi yapmak, göğüs registeri egzersizi yapmak kadar önemlidir çünkü koordinasyon sadece her iki registerde güç ve dayanıklılık olarak aynı seviyede gelişmiş olduğu zaman gerçekleşir. Sesi her bir registerin en son sınırlarına kadar çalışarak şarkıcı tüm ses aralığında bir esneklik ve serbestlik kazanır:⁶⁹

⁶⁶ Stanley, *Your Voice*, 160-162.

⁶⁷ Wilcox John C., *The Living Voice: A Study Guide for Song and Speech* (New York: Carl Fischer, 1935), 9.

⁶⁸ Wilcox, *The Living Voice*, 10.

⁶⁹ Reid Cornelius, *The Free Voice: A Guide to Natural Singing* (New York: Coleman-Ross Co., 1965), 59-60.

Bu sebeple şarkıcılar arasındaki, (alt tonlarda nadiren söyleyecekleri için) alt seslerde çalışmanın, ses gelişimine hiçbir fayda sağlamayacağı varsayımı doğru olmayacaktır. Bir sesin, en pes sestən en tiz sese kadar olan ses aralığındaki esnekliği, larenksteki serbestlik ve koordinasyonun iyi olduğunun çok önemli bir belirtisidir. Bununla birlikte şarkı söylemede kullanılacak olan ses aralığından daha geniş bir aralıktaki ses çalışmasının şarkı söylemede fizyolojik kazançları bulunmaktadır.

Wilcox'a göre ses eğitimi "göğüs" registerinin oluşturulması ile başlar. Başlangıç egzersizi olarak Wilcox öğrencilerinden, "göğüs registerini" algılamaları için, konuşma tonunda bir [a] üretmelerini istemiştir. Daha sonra "göğüs" registeri egzersizlerini yapmalarını önermiştir. "Göğüs registeri" kalitesini korumak için bu forte egzersizleri aşağıda bir larenksle söylemenin doğru olacağını söylemiştir. Şarkıcı, mezzo forte olarak pes tonları söylerken ve sonunda yüksek notaya (kafa) geçmeden önce alçak bir larenks konumunu yeniden oluşturmak için derin bir nefes alır. Bu yüksek perdedeki kafa sesinin ardından alçalan bir ton gelir. Wilcox şarkıcılara "kafa sesinin" pes tonlarda saf kalabilmesi için bir descrescendo yapmalarını hatırlatmıştır. Wilcox "kafa" registerinin kullanımını teşvik etmekle birlikte, "kafa registerini" bulmakta zorluk çeken kadın şarkıcılar için pianissimo egzersizini orta perde aralığında çalışmayı önermiştir. Aynı egzersizi erkek "falsettosunun" geliştirilmesi için de kullanmıştır ama [a] kullanmak yerine açık "e"yi [I] erkekler için daha kolay bulmaktadır.⁷⁰

Wilcox, "kafa sesi" egzersizinin başarılı bir şekilde gerçekleştirilmesi için şarkıcılara, aşağıda bir larenksi korumalarını ve inici tonları kuvvetlendirmekten kaçınmalarını hatırlatmıştır. "Kafa sesi" ilk başta boş ve zayıf görünebilir ancak pratik yapmak problemi hafifletecektir. Wilcox başlangıç egzersizlerinin çoğu için [a]'yı tercih etmiştir. [a]'da ustalaşıldığında açık gırtlak ile [a] duyum karakteristiği diğer ünlü harflere taşınması gerektiğini söylemiştir. Wilcox ses eğitimi boyunca doğru nefes alma ile aşağıda bir larenksi oluşturmanın önemini vurgulamıştır. Bunun larenksin koordinasyonunu kolaylaştıracağını söylemiştir.⁷¹

⁷⁰ Reid Cornelius, *Bel Canto: Principles and Practices* (New York: Coleman-Ross Co., 1950), 73.

⁷¹ Wilcox, *The Living Voice*, 19-20.

Cornelius L. Reid, Kuzey Amerika ve Almanya’da geniş ölçüde yayılmış olan ses eğitimi temel prensiplerini oluşturmuştur.

Reid’in sesle ilgili prensiplerinin çoğunluğu orjinal değildir. Zihinsel içerik, istemli kontrol, açık gırtlak rezonansı ve nefes kontrolü aslında Stanley’nin öğretilerinin bir uyarlamasıdır. Krikotiroidiler ve aritenoidleri registerlerin öncelikli biçimlendiricileri olarak tanımlayan teorisi Stanley’nin teorisine uymaktadır.

Aritenoidler register kırılmasına kadar kademeli olarak bir hareket artışı göstermektedir. Kırılma noktasının ötesindeki perde artışında krikotiroid gerilmesinde çok daha büyük bir artış görülmüş ve böylece kırılmanın gerçekleştiği noktanın üzerinde “kafa registerlerine” geçiş gerçekleşmiştir.

Reid’e göre her iki kas grupları da ses tellerini istenen genişlik, uzunluk ve gerilime getirmekte rol oynayacağı için registerlerin her ikisi de işlevlerini tam olarak bırakmazlar. Reid çoğu vokal eksikliğinin uygunsuz register koordinasyonu ile bir şekilde bağlantılı olduğuna inanır. Belirtmiş olduğu en yaygın hatalardan bazıları aşağıdakilerdir:⁷²

1. Her iki registerin ikisini de birbirinden ayıran, duyulabilir bir boşluk ile kullanıldığı ideal olmayan durum.
2. Kafa registerinin tek başına kullanıldığı ve göğüs registerinin dışarıda bırakıldığı bir durum.
3. Göğüs registeri tek başına kullanılırken kafa registerinin dışarıda bırakıldığı bir durum.
4. Her bir register tamamen gelişmeden, saflaştırılmadan ve uygun bir şekilde bağlantıları yapılmadan önce, iki registerin birbirlerine bağlanmış olarak bulunduğu durum.

Reid, ses registerlerinin uygun bir şekilde geliştirilmesinin şarkı söylemedeki teknik problemlerin çözümü olduğu değerlendirmesini yapmıştır. Ona göre, teknik ile ilgili tüm sorunlar, registerler doğru bir şekilde organize edildikleri takdirde kendi kendilerine çözülecektir. Dil, uygun konuma gelecek, çenede bir gerilme olmayacak, ağız ve dudaklar kendilerini normal olarak konumlandırarak, tonlarda duraksama

⁷² Reid Cornelius, *Bel Canto: Principles and Practices* (New York: Coleman-Ross Co., 1950), 73.

olmayacaktır. Ayrıca nefes boşa harcanmayarak sesin kalitesi kendine özgü, saf ve güzel olacaktır.⁷³

Fakat, registerlerin etkili bir şekilde çalıştırılması için ise, larenks kaslarını kontrol edecek bilgi birikimine ihtiyaç duyulmaktadır.

Reid sesin şiddetini register kontrolüne dair öncelikli bir faktör olarak değerlendirmektedir. Şiddetin, registrasyon üzerindeki etkisi en açık şekilde registerlerin üst üste bindiği kırılma alanında görülmektedir. Üst üste binme konumundaki notalar şiddet seviyelerine bağlı olarak “göğüs” veya “kafa” sesiyle söylenebilirler. Daha şiddetli sesler “göğüs” registerini tetiklerken, daha hafif sesler ise “kafa” registerini beraberinde getirmektedir. Bu bulgular eğitmenlere, kırılmanın otomatik olarak kaybolduğu zamana kadar öğrencilerin seslerine bir miktar “göğüs” sesi eklemeleri veya çıkarmaları olanağını tanımaktadır. Bu sayede, uygun perdelerde uygun şiddet modellerinin seçilmesi ile ses “kafa” registerinin veya “göğüs” registerinin hakim olacağı şekilde oluşturulabilir.⁷⁴

Reid’in ses pedagoji anlayışına göre, ses egzersizlerinin iki işlevi vardır. Sadece rezonans dengesini korumak için çok önemli olmakla kalmazlar aynı zamanda register mekanizmaları arasındaki işlevsel ilişkiyi de etkilerler.⁷⁵

Reid ses oluşturma işlemine register ayırma egzersizleri ile başlar. Kadınlarda genelde “göğüs” registerini desteklerken, erkekler de “falsetto” registerini destekleyerek başlamaktadır. Üç unsurun (perde, şiddet ve ünlü harf) doğru bir şekilde kontrol edilmesi ile Reid, her bir registerin potansiyel gücünü tam olarak ortaya çıkaracak egzersizlerin oluşturulabileceğini söylemiştir. Register ayırıcı egzersizler, ilk olarak tek notalarda uygulanır ve daha sonra üçlüler, arpejler ve çift oktav arpejler ile kademeli olarak ilerlerler.⁷⁶

Reid’e göre register ayırımının ilk amacı sesin kırılmasını teşvik etmektir. Sesin kırılmasını ortadan kaldırmaya gerek yoktur, aksine, kırılma daha iyi bir ses eğitimi sağlanması için faydalı olacaktır:

⁷³ Reid, *Voice: Psyche and Soma* (New York: Joseph Patelson Music House, 1975), 28-9.

⁷⁴ Reid, *Free Voice*, 48.

⁷⁵ Reid, *Free Voice*, 48.

⁷⁶ Reid, “Vocal Mechanics”: 16.

“İki registerin koordinasyonu uygulanabilir hale gelene kadar “kırılma” esnek bir şekilde korunmalıdır. Bu şekilde iki registeride eşit şekilde geliştirebiliriz.”⁷⁷

Her iki register de iyi bir şekilde oluşturulduğunda Reid, oktav atlamaları, diyatonik aralıklar, üçlüler ve beşlilerle birlikte arpejler ve çift oktav arpejler gibi daha büyük cümlelerde uygulayan koordinasyon ve register genişletme egzersizlerini tavsiye eder.

Reid’in *messa di voce* için olan hazırlık egzersizlerinden oktav atlaması, şarkıcıları tutarlı bir rezonans ayarlamasını korurken, “göğüs” ve “kafa sesi”ni karıştırmaya zorlar. Register birleştirmesindeki en önemli egzersiz *messa di voce*’dir. Bu egzersizdeki en büyük zorluk kas gerilimi sesin şiddeti ile birlikte değiştiği için sabit bir rezonans ayarlamasını korumaktır. Ancak bu egzersizin tam olarak çalışılması ve öğrenilmesi çok başarılı sonuçlar getirebilmektedir.⁷⁸

Şarkıcı bir diğerine başlamadan bir registeri bırakmak zorunda değildir ve böylece gerekli geçişler sağlıklı bir şekilde yapılabilir. Diğer bir faydalı durum ise kasların serbestliğinin artırılması ile sesin şiddetinin değiştirilmesi, ünlü harf geçişleri veya bir perdeden diğerine aşamalı geçişleri yapabilmek kolaylaşmaktadır.

Reid’e göre larenksin aşırı yükselmesinden kaçınılmalıdır çünkü bu durum ses sisteminin rezonans potansiyelini azaltır ve larenks üzerinde istenmeyen bir baskı oluşturur. Reid, register ayrımı egzersizlerinin, şarkıcılardaki larenks konumlandırmasında kontrol sağladığını savunmaktadır. “Kafa” egzersizlerinin larenksi daraltırken “göğüs sesi” egzersizlerinin larenksi açma şeklinde bir etki yarattığını ve larenksi sabit halde tuttuğunu söyler. Göğüs egzersizlerinin, yükseltilmiş bir larenks veya karışık bir registrasyona dair problemleri hafifletmede etkili bir araç olarak kullanabileceğini işaret etmiştir.⁷⁹

Reid’in pedagojik yaklaşımında, register ayrımı egzersizleri, hem larenks kaslarında güç ve esneklik oluştururken hem de larenksi konumlandırma ile sorumlu olan kasların doğru kullanılmalarını sağlarlar. Reid’e göre, tekniğe dair tüm problemler uygun registerlerin uygun bir şekilde geliştirilmesi ile çözülebilir.⁸⁰

⁷⁷ Reid, *Voice: Psyche and Soma*, 39.

⁷⁸ Bybee Ariel and Ford James E., ed., *The Modern Singing Master: Essays in Honor of Cornelius L. Reid* (Lanham: Scarecrow Press, 2002).

⁷⁹ Reid, *The Free Voice*, 47.

⁸⁰ Reid, *Voice: Psyche and Soma*, 56.

Kaslar iyi koordine edildiğinde oksijen isteği minimal ölçüde olacak kötü koordine edildiklerinde ise dengesizlikleri karşılamak için fazladan enerji (oksijen) kullanılacaktır.

William Durham Vennard, ses gelişiminde Stanley'nin prensiplerini benimsemişti. Güçlü ve hafif olmak üzere iki register ayarlaması belirlemiştir. Her bir registerin ayrı ayrı birer oktav ve birlikte paylaştıkları bir oktav olmak üzere iki oktavlık aralık genişliğine sahip olduğunu savunmuştur. Üst üste binme bölgesine denk gelen notalar her iki şekilde de söylenebilir demiştir.

Register birleştirme “forte” sesi tize taşımak ve “piano” sesi pese taşımaktır. Vennard, perde ve ses şiddetine bağlı olarak (forte ve piano) register koordinasyonunun değiştiği konusunda Stanley, Wilcox ve Reid'in görüşlerine katılmıştır.⁸¹

Vennard'a göre, yüksek perde ve piano şarkı söylemede krikotiroidiler öncelikle aktif olurken düşük perde ve forte şarkı söylemede ses teli öncelikle aktiftir. Vennard iyi bir şekilde uygulanan bir *mesa di voce*'nin larenkste fonksiyon olarak kesinlikle ses telini çalıştırdığını söylemiştir. Pianissimo söylerken ise, krikotiroid kas diğer herhangi bir ses sırasında çalıştığından daha fazla çalışmaktadır. Amaçlanan şey ise bu kasların koordinasyonudur. Pianissimo söylerken çalışma krikotiroid 'de başlıyor ve bu sayede ses teline daha az iş düşüyor. Crescendo yapıldığı zaman ise ses teli daha çok devreye giriyor ve krikotiroid'deki güç azalıyor. Bu yüzden de decrescendoyu yapmak, ancak krikotiroid aktivitesini geri getirmek ve ses telini serbest bırakmak ile mümkün olacaktır.⁸²

Register gelişimi Vennard'ın pedagojik yaklaşımının merkez noktasıdır. Eğitimliğinin büyük bölümünü kadınlar için “göğüs” ve erkekler için “falsetto” registeri geliştirmeye harcamıştır. Her iki register de şarkı söylemede aktif bir şekilde yer almalıdır. İkisinden birinin pasif olması halinde iki register arasında doğru bir dengeyi elde etmek imkânsız olacaktır. Vennard “güçlü” sesi (Göğüs); iddialı bir [a]'yı konuşma sesinde söyleterek veya bazen sesin pes bölümlerinde sirene benzer bir ses üreterek gösterirdi. Vennard “hafif” sesi (falsetto) ise; erkek register gelişimi için hayati önem taşıyan bir unsur olarak değerlendirmiştir. “falsettonun” geniş

⁸¹ Reid, *The Free Voice*, 137.

⁸² Vennard William, *Singing: The Mechanism and the Technic*, revised and enlarged ed. (New York: Carl Fischer, 1967), 73 & 76.

ölçüde çalışılmasının “kafa” sesini, güçlendireceğini ve göğüs sesi ile birlikte doğal olarak işlev göstermede büyük fayda sağlayacağını söylemiştir.

Vennard, registerleri dengelemek anlamında “falsettonun” önemine şöyle bir açıklama getirmiştir:

“Bir şarkıcı falsettoyu çalıştıkça Laregeal kas yapısı daha iyi bir hale gelecek ve “güçlendirilmiş falsetto” oluşacaktır. Ve çok fazla zaman geçmeden “kafa sesi” denilen koordinasyonu bulacaktır. Öğrenci bu koordinasyonu ilk başta tesadüfen elde edecek ancak daha sonra bunu kontrol altına almayı öğrenecektir.”⁸³

Ayrıca Vennard, register birleştirme egzersizlerini, “esneme, dil, piano ve forte” egzersizleri ile desteklemiştir.⁸⁴

Registerleri birleştirmeye dair son ve en önemli araç ise şiddet çeşitlemeleridir. Vennard forte, piano, crescendo, decrescendo ve *mesa di voce* gibi farklı yoğunluk kombinasyonlarını kullanmıştır. Register birleştirme için olan diğer egzersizler ise “göğüsten” “kafaya” giden ve geri gelen portamento egzersizleri veya arpejlerdir.⁸⁵

Stanley iki kas grubunu krikotiroid ve aritenoid olarak adlandırırken Vennard, onlara ses teli ve krikotiroid adını vermiştir. Vennard aynı zamanda [a]’yı diğer tüm ünlülerden daha sık kullanmıştır. Tek istisnai durum “kafa/falsetto” üzerinde çalışırken söz konusu olmuştur; bazen [a] ’nın yerine [u]’yu kullanmıştır⁸⁶

4.3. REGİSTER BİRLEŞTİRME VE FALSETTO İLİŞKİSİ

David Alva Clippinger 19. yy. sonlarında ve 20. yy. başlarında Chicago’da yaşamış olan bir ses eğitimcisi ve koro şefiydi. Clippinger ses eğitiminin; hem zihinsel hem de fiziksel işlemlerin bir birleşimi olduğu yaklaşımını ve ikisinin de birlikte geliştirilmesi gerektiği fikrini ileri sürmekteydi. Sonuçta ona göre, ortaya çıkartılan ses, önceden tasarlanan zihinsel düşünce bütünü yansımasıdır. Fiziksel

⁸³ Vennard, *Singing: The Mechanism and the Technic*, 77.

⁸⁴ Vennard, *Vocal Pedagogy Lectures*, vol. 4 side 1, recorded at Southwestern Baptist Theological Seminary, January 30-February 2, 1968, cassette.

⁸⁵ Reid, *Essays on the Nature of Singing* (Huntsville: Recital Publications, 1992), 106.

⁸⁶ Vennard, *Developing Voices: From the Studio of William Vennard*, 3 mono discs and one booklet, comp. Cesare Longo (New York: Carl Fischer, 1973). CFM 1005.

gelişim zihinsel gelişimle eş zamanlı olarak gerçekleşmektedir. Bununla beraber Clippinger, bir şarkıcının otomatik bir şekilde zihinde meydana gelen bir düşünceye yanıt vermesinin, fiziksel koşulların doğru olarak sağlanması ile gerçekleşebileceğini savunmuştur. Ona göre şarkı söylemedeki en yaygın problemler; geçerliliği ispatlanmamış ses kriterleri, güçsüz kafa sesi, orta tonlardaki zayıflık, seste kırılmalar ve gerilimdir. Genelde daha güçlü olan göğüs sesi tiz tonlara taşınır. Bu sebeple özellikle başlangıç egzersizlerinde “kafa sesi” nin keşfedilmesi, kasların ses oluşumundaki işlevlerinde rahatlaması için önemlidir.⁸⁷

Clippinger, “kafa sesi” nin kullanılmasını teşvik etmek için tüm başlangıç egzersizlerinin yumuşak olarak, orta aralıkta başlatılması gerektiğini öne sürmüştür:

Öğrenciler kafa sesi için gerilim yaratmayan herhangi bir ton ile başlamalı ve bu mantık üzerine kafa sesi kavramını inşa etmelidirler. Bu düşünce sonucunda seslerin çoğunlukla hafif ve yumuşak bir şekilde çalışılması gerektiği ortaya çıkmaktadır. Öğrenci kendisinin son derece rahat olduğu piano egzersizleri sayesinde forte ses üretmenin koşullarını hazırlamış olacaktır. Ancak bu koşullarla, direncin son izleri de ortadan kaybolana kadar forte ses ile çalışılması için uygun bir ortam sağlanamayacaktır. Bu hafif ses artistik açıdan başarı sağlamak için forte ses kadar gerekli bir sestir. Şarkıcı her ikisine de sahip olmalı ama asla gücün kalitesinden ödün vermemelidir.⁸⁸

Bu yorumu ile Clippinger, sağlıklı kafa sesi oluşumunun kavratılmasının ve bu becerinin pekiştirilmesinin öğrencinin göğüs sesinin kalitesini arttıracığını belirtmektedir.

Clippinger’in “kafa sesi” için önerdiği ilk egzersiz, [u] üzerinde beşli inici diziyi kapsayan bir modeldir. Bu egzersiz Eb₅’e herhangi bir sertlik olmadan taşınabildiğinde bir dahaki sefere [o] ile çalışılmalıdır. “Kafa sesi” sesin tüm bölümlerine yayıldıkça “göğüs sesi” ve “kafa sesi” ni karıştırmak için daha büyük dinamik zıtlıklar (forte-piano) ile birlikte daha detaylı müziksel modeller kullanmıştır. Gelişimin bu aşamasında kullanılan ünlü hafifler genelde başlangıçtaki [u]’dan daha açıktır ([a] ve [o]).⁸⁹

⁸⁷ Baker’s Biographical Dictionary of Music and Musicians

⁸⁸ Clippinger David Alva, *The Head Voice and Other Problems: Practical Talks on Singing* (Boston: Oliver Ditson Co., 1917), 7, 10-11.

⁸⁹ Clippinger, *Fundamentals of Voice Training* (Boston: Oliver Ditson Co., 1929), 32-33, 37.

Ünlü harflerin oluşumuna dair prensipler, Clippinger'ın register birleştirme egzersizlerinin birçoğuna dâhil edilmiştir. Çoğu zaman ünlüleri, kapalı bir [o]'dan daha açık bir [a]'ya giden egzersizler olarak kullanmıştır. İlk olarak [o]'da daha sonra [ɔ]'da ve son olarak da [a]'da çalışılmasını önermiştir. En yüksek nota [o] dan başlayarak , [ɔ]ve [a] olarak sırasıyla iniş, kademeli olarak gerçekleştirilir. Register, “kafa” dan “göğüs” registerine doğru geçerken, [o] dan [a]'ya ve [e]'den [a]'ya geçişleri “kafa” registerinde iyi dengelenmiş bir ton elde etmek için kullanmıştır.⁹⁰

Clippinger özellikle erkek ve kadın seslerine dair diğer register problemlerini de ele almıştır. Erkek “falsettosu”nu “göğüs” hâkimiyetinin uç noktada olduğu durumlarda serbestliği getiren bir araç olarak kullanmayı önermiştir. “Falsetto” çalışmak tiz notalarda hissedilen korku ile birlikte, gerilimi de ortadan kaldırır. Ama ses eğitiminde falsettonun çalışılmasının açık bir şekilde önemli olduğu bir yer vardır. Göğüs sesini zorlayan ve daha üstteki tonları sadece çok fazla çaba göstererek söyleyebilen birçok tenor ve bariton vardır. Onların bu şekilde devam etmesine izin vermek problemi asla çözmeyecektir. Böyle bir durumda falsetto'nun değeri ortaya çıkar. Çünkü hiç çaba göstermeden falsetto üretilebilirler. Bu şekilde, kendi yüksek tonlarını üretmeye alışkın bir hale gelir ve bir süre sonra gerçek kafa sesini oluştururlar. Başlangıçta kafa sesini duyulmaktan alıkoyan şey ileri seviyede direncin olmasıdır. Direnç ortadan kalkar kalkmaz kafa sesi duyulur hale gelir. Bu erkeklerde falsetto olarak bilinen çok hafif sesin çalışılması ile elde edilir.⁹¹

Clippinger yaygın olarak kadın şarkıcılarda görülen zayıf “orta” registeri güçlendirmek gerektiğini ifade etmiştir. Kadın şarkıcıların genelde “göğüs sesi” ni *passaggionun* üstüne taşıyabildiklerini belirtmiştir. Bu durumun ses rengine de değişikliğe neden olacağını ve “orta” registeri yerinde yapılandırmak için en iyi prosedürün “kafa sesi” ni “orta” ve “göğüs” registerlerine indirmek olduğunu savunmuştur. Orta registeri güçlendirmek için *messa di voce* egzersizlerini Eb₄-A₄ notalarında, inici egzersizler olarak *decrescendo* ve *portamento* egzersizlerini ise beşli diziler ile önermiştir.⁹²

Van Ambrose Christy, register kontrolünde Stanley'nin krikotiroid-aritenoid fonksiyonu hipotezini benimsemiştir.

⁹⁰ Clippinger, *The Head Voice and Other Problems*, 17.

⁹¹ Clippinger, *The Head Voice and Other Problems*, 26.

⁹² Clippinger, *The Head Voice and Other Problems*, 17.

Ses tellerinin fonksiyonları açısından hem kadın hem de erkek sesi için iki kesin registerin olduğu (Kafa Registeri ve Göğüs registeri) savunmuştur. Christy registerlerin düzgün bir şekilde oluşturulması için iki registerinde çalışılması gerektiğini belirlemiştir. Ancak “göğüs” register gelişimine yaklaşımı Stanley, Wilcox, Reid ve Vennard’ın yaklaşımlarından biraz farklıdır. Pes tonlarda özellikle de ses eğitiminin ilk aşamalarında güçlü bir şekilde çalışmaya karşı çıkmıştır: ⁹³

İlk olarak piano gibi en kolay ses şiddetinde başlanmalıdır. Tonları güçlendirirken, güç düşünmekten daha çok rezonanslı bir tını düşünmek güvenli bir şekilde kademeli bir gelişmeye neden olacaktır.

Christy erkekte “falsetto” çalışmanın “kafa” registeri gelişiminin temeli olarak değerlendirmiştir. “falsettonun” çalışılması aritenoidi güçlendirir ve daha gelişmiş olan “göğüs” registeri kaslarına bir karşı gelişme ve denge sağlar şeklinde açıklamıştır. ⁹⁴

“Kafa sesi” nin en üst ses genişliğine kolayca ulaşmasını mümkün kılacak şekilde aritenoid kaslarının yeterli ölçüde geliştirilmesi için “falsetto” nun çalışılması tek yoldur. Bu yapılmazsa erkek sesleri güçlü göğüs sesi kalitesini sadece belirli bir perdeye taşıyabilir ve bu da ciddi ölçüde sınırlı üst registerler, esnek olmayan, eforlu bir ses olarak sonuçlanır.

Registerleri dengelemenin yanı sıra “falsetto” çalışmak, “kafa” sesinin pianissimodan forteye yükselebilmeye yeteneğini geliştirir. Christy bunu “karışık falsetto” olarak isimlendirmiştir. Karışık falsettoyu, “saf falsetto” nun “kafa sesi” ne yumuşak olarak geçerken oluşan haline bir falsetto türevi olan karışık falsetto diyebiliriz olarak tanımlanmıştır. ⁹⁵

“Kafa” registerinin gelişimi için hazırlık egzersizleri ilk olarak saf “falsettoda” veya “karışık falsettoda” çalışılır. Pes tonlarda zayıf ve güçsüz olsa bile kafa sesi mümkün olan en düşük notalara kadar sürdürülmelidir. “Falsetto” yeterli ölçüde geliştirildikten sonra aynı egzersizler tam seste çalışılacaktır ama öncelikle daha düşük bir tona transpoze edileceklerdir. Geniş atlamaları içeren egzersizler için

⁹³ Christy, *Expressive Singing*, vol. 1, *Basic Principles* (Dubuque: WM. C. Brown Co. Publishers, 1961), 161.

⁹⁴ Christy, *Expressive Singing*, vol. 1, 166.

⁹⁵ Christy, *Expressive Singing*, vol. 1, 162-164.

pes notaları “göğüs sesi” ile, tiz notaları “falsetto” ile söylemenin erkek sesine güç ve dayanıklılık sağlayacağını belirtmiştir.⁹⁶

Christy ayrıca, Stanley’nin register teorisine uygun olarak, larenkte iki kas gurubu olduğunu bu sebeple sadece iki register olabileceği görüşünü birebir almıştır. Her iki kas grubunun eşit şekilde gelişmesi iyi bir sesin ilk koşuludur. Stanley register birleşimi konusunda çok fazla bir açıklama getirmemiştir ama erkek “falsetto” sunun geliştirilmesi ile ilgili olarak bazı açıklamalar sunmuştur.

İnici oktav atlamalı bir egzersizi erkek şarkıcılarına “falsetto” yu göstermek için kullanmıştır. İlk olarak [nu] daha sonra [hi] ve [a] kullanmıştır. [a]’yı en zor ünlü olarak değerlendirmiştir. Bu sebeple bu ünlünün en son denenmesini önermiştir. Şarkıcılara “falsetto” nun sürekli çalışılmasının doğal olarak ses kalitesini arttıracığını hatırlatmış ve şarkıcıları “falsetto” yu çalışma aralarında dinlenmek için kullanabilecekleri konusunda teşvik etmiştir. Registerleri birleştirmeye dair diğer egzersizler oktav dizileri ve arpejlerdir.⁹⁷

Anthony Frisell, erkeklerde “falsettoyu” en zayıf register olarak değerlendirir. Bu şekilde tüm başlangıç egzersizlerinde falsetto çalışılmasının “falsetto” nun keşfedilmesi, saflaştırılması ve desteklenmesi için çok önemlidir. Bu Frisell’in ses gelişimi yaklaşımının temelini oluşturur. Frisell, “Falsettonun” tam olarak gelişmiş sesin temeli olduğunu öne sürmüştür. Frisell’e göre falsetto güzel, güçlü bir şekilde rezonanslı ve yüksek ölçüde kontrol edilen seslerin geliştirilebilmesi için bir başlangıç noktasıdır.⁹⁸

Register kırılmalarını ortadan kaldırma, ünlü harf belirginliği, ses aralığını geliştirme ve nüanslar üzerinde kontrol ile ilgili problemlerin tamamının çözümlerini falsettonun gelişimi ile birlikte olacağını düşünmektedir.

Frisell “falsettoyu” tam olarak gelişmiş bir sese dönüştürmek için üç adımlı bir süreç izler:

1- İnici egzersizler

2- *Messa di voce*

⁹⁶ Christy, *Expressive Singing*, vol. 2, *Correlated Advanced Theory, Technic, Pedagogy, and Repertoire* (Dubuque: WM. C. Brown Co. Publishers, 1961), 80-82.

⁹⁷ Whitlock Weldon, *Bel Canto for the Twentieth Century* (Champaign: Pro Musica Press, 1968), 67.

⁹⁸ Frisell Anthony, *The Tenor Voice* (Boston: Bruce Humphries Publishers, 1964), 22.

3- Çıkıcı egzersizler.⁹⁹

Tüm başlangıç egzersizleri yumuşak bir şekilde ve inici egzersizler şeklinde gerçekleştirilir. Bu etkin bir şekilde “göğüs” registerini askıda tutarken “falsettonun” tüm ses aralığını kontrol etmesine izin verir. “Falsetto” egzersizleri ilk olarak tek notalarda ve daha sonra üçlü, beşli ve sekizli inici aralık modelleri ile çalışılır.

Saf “falsetto” tüm ses aralığında sağlam bir şekilde oluşturulduktan sonra bir sonraki adım “alt” registeri *mesa di voce* ile göstermektir. Daha önceki egzersizler gibi *mesa di voce* de “üst” registerin pes notalardaki kontrolünü korumak amacıyla inici egzersizlerle yaptırılır. Bu egzersizleri yüksek tonlarda başlatmak, şarkıcıların “falsettonun” en saf halini elde etmelerine yardım eder.

Frisell, *mesa di voce*'nin sürekli çalışılmasının “falsettoyu” “mezzo falsetto” adındaki yeni bir ses türü ortaya çıkana kadar güçlendirdiğini savunur. Bu durum ayrı bir registerden ziyade, “falsetto” dan “göğüs” e bağlanan bir geçiştir. Ses şiddetinin üzerinde tam bir kontrol sağlanması sadece “mezzo falsetto”nun elde edilmesi ile mümkündür.¹⁰⁰ demiştir.

Mezzo falsettonun işlevi şarkıcının herhangi bir güç sarfetmeksizin, bir tona yumuşak bir şekilde başlamasına ve ses organının tam gücünü elde edene kadar, sesi yavaşça arttırmasına ve daha sonra aynı nefeste yavaş bir şekilde pianissimoya doğru inmesine izin verir. Bunu elde etmek için şarkıcı tonu falsettoda başlatır ve mezzo falsettoya bir geçişi hissettiği noktada mezzo falsetto şarkıcının, hem kalite hem de işlev olarak iki registeri de birleştirirken hala ses üzerindeki tüm kontrolü korumasına izin verir.¹⁰¹

“Falsetto” oluşturma için son araç ise çıkıcı modeldir. Frisell, ısrarcı bir şekilde register birleştirme üzerinde inici ve çıkıcı modellerin etkisini vurgulamaktadır. İnici modeller otomatik olarak daha büyük bir “kafa” karışımını başlatırken çıkıcı modeller daha büyük bir “göğüs” karışımını teşvik eder. [i]’yi çıkıcı egzersizler için kullanmayı tercih etmiştir çünkü bu çıkıcı modellerin “göğüs”

⁹⁹ Frisell, *A Singer's Notebook: A Personal Guide to Acquiring a Superior Singing Technique* (New York: Elysian Fields Books, 1996), 34.

¹⁰⁰ Frisell, *The Tenor Voice*, 35-44.

¹⁰¹ Frisell, *A Singer's Notebook*, 28 and 37.

eğilimlerini, [i] ünlü harfinin “kafa” eğilimleri ile dengelenmesine yardımcı olacağını savunmuştur.

Frisell’in egzersizlerinin çoğu göğüs registerinin olumsuz etkilerini ortadan kaldırmak ve kafa registerinin işlevsel kullanılabilirliğini pekiştirmeyi sağlamayı amaçlamaktadır.¹⁰²

Frisell’in öğretisinin her bir adımı “göğüs” ve “kafa” registeri arasında doğru bir denge sağlamak için ünlü harf seçimi, egzersiz modeli ve nüans seviyesini değerlendirmeye almaktadır. [u]’yu ve [i]’yi ses eğitiminin daha büyük bir kısmı için kullanmaktadır. Sadece ileri aşamalarda [a]’yı kullanır. Aynı zamanda şarkıcılara “üst”registerin kontrolünü sürekli kılabilmek için ara sıra sadece “falsetto” egzersizine geri dönmeleri gerektiğini söylemiştir.¹⁰³

Oren Lathrop Brown, şarkıcıları, seslerinin tüm potansiyelini keşfetmeleri için teşvik etmiştir. Bunun, tiz veya pes ya da piano veya forte şarkı söylemede kullanılan kasları çalıştırabilmek için etkili olacağını söylemiştir.

Brown, “falsettoyu” öğretilerinde geniş ölçüde kullanmıştır. Şarkıcılara “falsetto”yu keşfetmelerinde yardım etmek için [hu] [hi] veya [hm]’de inici oktav egzersizi ve [u] üzerinde inici bir portamento gelmektedir. “Falsetto” gelişimi için olan diğer egzersizler inici ve çıkıcı egzersizler ve arpejleri içermektedir. “Falsettoyu” olabilecek en pes notalara (A3’e) indirmeyi önermektedir. Bunun için önerileri, larenksi aşağıda tutmak ve geçiş bölgelerinde sesi daha yumuşak kullanmaktır. Brown aşağıda bir larenksin register birleştirme için başlıca ön gereksinimlerinden birisi olduğunu vurgulamaktadır.¹⁰⁴

Caldwell ve Wall erkek şarkıcılara “kafa” registeri oluşturmakta yardım etmek amacıyla geniş ölçüde “falsetto” egzersizleri çalışılmasını savunmuşlardır. [u]’nun “kafa” registeri için en yardımcı ünlü harf olduğunu savunmaktadırlar. “falsettoyu” passaggio öncesindeki notalarda G₃’e kadar indirmeyi önerirler. Caldwell ve Wall’un “falsetto” egzersizleri; inici ve çıkıcı glissandoları, dudak ve dil egzersizlerini ve trilli şarkı söylemeyi içermektedir.¹⁰⁵

¹⁰² Frisell, *A Singer’s Notebook*, 53-54.

¹⁰³ Frisell, *A Singer’s Notebook*, 74

¹⁰⁴ Brown Oren L., *Discover Your Voice: How to Develop Healthy Voice Habits* (San Diego: Singular Publishing Group, 1996), 55-56.

¹⁰⁵ Caldwell Robert and Wall Joan, *Excellence in Singing: Multilevel Learning and Multilevel Teaching*, vol. 3, *Advancing the Technique* (Redmond: Caldwell Publishing Co., 2001), 190-195.

“Islık/Flaggolet” egzersizleri, kadınlar için erkeklerde “falsetto” egzersizleri kadar önemlidir. “Islık/flaggolet” registerinde şarkı söylemek, “kafa” sesine daha rahat bir erişimi sağlayarak “kafa registeri” için bir referans oluşturur. Önermiş oldukları egzersizler “falsetto” egzersizlerine oldukça benzer egzersizlerdir. Glissandolar, mırıldanma egzersizleri, inici egzersizler ve arpejler kullanmışlardır. Bu egzersizler ilk olarak [u] ünlüsü ile daha sonra da [a] ünlüsü ile gerçekleştirilir.¹⁰⁶

Hem erkekler hem kadınlar “göğüs” registerinin egzersizlerini yapmalıdırlar. Bu egzersizler “falsetto” veya “ıslık/flaggolet” egzersizleri ile önemli ölçüde zıtlık göstermektedirler. Kapalı ünlüleri daha yumuşak olarak kullanan “falsetto” ve “ıslık/flaggolet” egzersizleri ile karşılaştırıldığında “göğüs” egzersizleri genelde [a]’yı daha forte seviyelerde kullanmaktadır.

Caldwell ve Wall, şarkı söylemede başarı için her bir registerin potansiyel aralığını tam olarak çalışılmasının gerektiğini savunmaktadırlar.¹⁰⁷

Caldwell ve Wall ayrıca, perde, ses şiddeti ve ses rengi modellerini register birleştirmesinde bir araya getirmektedir. Kademeli olarak pianodan forteye, kapalı [i]’den açık [a]’ya doğru geçişler ile “falsettodan” “göğüse” düzgün bir geçiş sağlamaktadırlar. Passaggioyu başarılı bir şekilde aşmak için şarkıcılara ses tellerine daha az nefes göndermelerini ve sesi passaggioda daha yumuşak kullanmalarını önermiştir. Ancak en önemlisi, aşağıda bir larenks konumunun, registerlerin birleştirilmesi için kesin bir gereklilik olduğunu tekrar tekrar vurgulamış olmalarıdır.

108

¹⁰⁶ Caldwell and Wall, *Excellence in Singing*, vol. 3, 295.

¹⁰⁷ Caldwell and Wall, *Excellence in Singing*, vol. 3, 272.

¹⁰⁸ Caldwell and Wall, *Excellence in Singing*, vol. 3, 280-283.

5. SES TÜRÜNÜ SINIFLANDIRMA KRİTERLERİ

Ses türü sınıflandırmasının, ses tellerinin boyutları ve yapısına, damak formuna ve sesin oluştuğu bölgenin büyüklüğü ile şekline bağlı olacağına ve böylece de büyük oranda ölçülebilir olacağına dair gelişmekte olan bir bilgi olsa da, sınıflandırma halen şarkıcılar ve eğitimciler arasında çelişkili bir durumdur. Belki de ses türü sınıflandırmasını, bir şarkıcının boyunu ve kilosunu ölçtüğümüz gibi ölçebileceğimiz bir gün gelecektir. Ancak genede bu durumun yıllar süreceği bir güvensizliği ve ateşli tartışmaları da beraberinde getireceği kesindir.

Registerleri tartışma ve eğitmenin ikilemi gibi, ses türü sınıflandırmasında da bir fikir birliğinin oluşmasındaki en büyük engel, ses tellerinin ve ses sisteminin fizyolojisinin yerine akustik olarak sesin duyuluşuna dikkat edilmesidir. Registerler için çıkış ve inişte fonksiyon incelendiğinde: akustik olarak algıladığımız sesler pedagojik olarak bir anlaşmanın oluşturulmasını zorlaştırmaktadır. Yıllar boyunca tartışmayı basitleştirme ve belirginleştirmenin bir şekli olarak larenks mekanizmasını gözlemlemek için her zaman daha iyi ekipmanların kullanılabilmesi gerektiği belirtilmiştir. Ancak bilimin entegrasyonu ve öğretim için ses stüdyolarındaki ekipmanlar öncelikle akustik üzerine odaklanmaktadır.

19. yüzyılın ortalarında laringoskopun bulunması ile göğüs sesi ve kafa sesi, erkek seslerinde falsetto ve kadın seslerine ıslık sesi arasındaki ayrımın ses tellerinin titreşme modeline bağlı olduğuna dair deneysel bir bilgi elde edilmiştir. Ses üretiminde ses sisteminin sahip olduğu karmaşık rol, 20. yüzyılın ikinci yarısında anlaşılmıştır. Ancak 20. yüzyılda spektrum analizi sayesinde ses sisteminin rezonanslarının ve ses kaynağının ayrı ayrı sesin armoniklerini nasıl etkilediğini izlemek mümkün olmuştur.

Ses türünü sınıflandırma durumunda, akustik etki ikilemi kendini mevcut akustik ile potansiyel akustiği birbirinden ayırma sorununda gösterir. Bir ses eğiticisi çıkan sesi, sesin oluştuğu bölge tarafından filtrelenmiş ve teknik ile etkilenmiş/yönlendirilmiş olarak “duymalıdır”. Diğer bir deyişle ses eğiticisi ses üretiminin her bir safhasında mevcut olan sesin, öğrencinin gerçek sesi olup

olmadığına karar verebilmeli ve ses kaynağı ile ses telinin üzerindeki bölgenin hangisinde eksiklik olduğunu anlayabilmeli ve geliştirebilmelidir.

Ses türünün sınıflandırmasına dair meydana gelen anlaşmazlıklar, ses türünün sınıflandırma kriterleri ile ortaya çıkmaktadır. Ses türü belirlenmesinde, Range, Tessitura, Agilite ve Timbre ses eğitimcileri tarafından geçmişten bu güne geçerliliğini koruyan en önemli kriterler olarak kabul görmektedir. Bununla beraber bu kriterlerin ses türünün belirlenmesinde oynadığı rol her eğitimci için farklı önem taşımaktadır.

Ses türüne karar vermeyi uzun süre göz ardı etmek ve ileri seviyelerde bile ses türüne karar vermekten kaçınmak şarkıcılarda sorunlara neden olacaktır.

Bir eğitimci öğrenciye belirli bir ses türü için yazılmış bir aralıktaki bir parçayı verdiğinde, öğrenciler ve diğer eğitimciler tarafından yapılan varsayımlar, öğretmenin bu şarkıcının ses sınıflandırması hakkında bir görüşe sahip olduğu yönünde olacaktır. Bununla beraber bir ses eğitimcisi, başlangıç aşamalarındaki öğrencileri ile ilgili olarak ses sınıflandırmasından uzak durabilir ve ayrıca eseri verdikten sonra öğrenciye; “bu senin soprano/mezzo/tenor/bariton olduğu anlamına gelmez” açıklamasını yapabilir ama her durumda verilen herhangi bir eser şarkıcının ses türüne dair varsayımların yapılmasına neden olacaktır.

Herşeyden önce, ses eğitiminin ilk aşamalarında ses türünü belirlemek doğru değildir. Şarkıcı temel teknik yeterliliğe ulaştıktan, vokal özgürlüğe kavuştuktan sonra ses türü daha doğru olarak belirlenebilecektir.

Bazı eğitimciler, profesyonel Alman stimmfach sistemini, lise ve üniversite dönemindeki şarkıcılar üzerinde uygulamayı denemektedirler. Bir kadın şarkıcı sesinde doğru stimmfach kategorizasyonunu belirlemek, öğrencinin ilk olarak yanlış repertuar beklentilerinin olmasından kaçınmasına yardım edebilir. Ancak, burada şarkıcının kadın ya da erkek olması fark etmez, lise ve üniversite çağındaki bir şarkıcı için tam olarak stimmfach’ı bulmaya çalışmak genelde yanlış yönlendirmenin işareti olacaktır. Ayrıca profesyonel performans seviyelerine ulaşan olgunluk ve eğitim elde edildiğinde sağlıklı bir repertuar belirlenmesi daha uygun olacaktır.

Ses türü sınıflandırmasında şu an için kullanılmakta olan bir kriter üzerinde tartışmayı kolaylaştırmak için ses türü sınıflandırması derken ne demek istendiği ve

ses tiplerindeki yaygın terminolojinin ne ifade ettiğini belirlemek gereklidir. Sınıflandırmada birincil ve ikincil gruplandırmalar bulunmaktadır.

Kadın sesi sınıflandırması için birincil kategoriler şu şekildedir: soprano, mezzo-soprano ve kontralto. Bu birincil kategori terimleri en azından iki yüzyıldır kullanılmaktadır ve eğitimciler arasında oldukça genel bir kabul durumu söz konusudur. İlk gruplandırmaların alt kategorileri olarak değerlendirilen ikincil kategoriler geçen yüzyılda gelişmiştir ve bu kadar çok yanlış anlaşılmanın ve tartışmanın sebeplerini oluşturmuşlardır. Bu ikincil gruplandırmaların en yaygınları *lirik* (genelde nispeten daha hafif bir ses rengini simgeleyen), *dramatik* (daha koyu/ağır bir ses rengi) ve *koloraturadır* (mükemmel agilitesi olan). Hem birincil hem de ikincil seviyelerde ses türü sınıflandırmasını belirlemek için kullanılan kriterlerin her birisi (Range ,tessitura ve geçiş, çevirme tonu, timbre ve agilite) ayrı ayrı incelenecektir. Ayrıca, *Subret* ve *karakter* gibi diğer ikincil kategoriler de ses özelliklerinden çok oyuncu seçimi ile ilişkilidirler. Bu kategoriler, 20. yüzyılda ortaya çıkmış olsalar da profesyonel bir şekilde şarkı söylemek isteyen genç şarkıcılar için bir gereklilik haline gelirken, ses eğitmenlerinin ilgilenmesi gereken bir konu haline almıştır.

5.1. SES ARALIĞI (RANGE)

Ses aralığı (range), on dokuzuncu yüzyılda ses sınıflandırılması için en önemli birincil kriter olduysa bunun sebebi günümüzde sekiz ya da on iki ses kategorisi arasında bir ayırım yapma gerekliliğine karşın, kadın ve erkek sesinin on dokuzuncu yüzyılda iki veya üç türü arasında bir ayırım yapmak için kullanılabilecek en uygun araç olduğu içindir.

Bu konudaki sorunu daha da içinden çıkılmaz hale getiren durum, teknik eksikliğinin bir şarkıcının potansiyel ses aralığının farkına varılmasını engellemesidir. Yani şarkıcının oynadığı rolün ses aralığı, onun gerçek ses aralığından daha küçük olabilir. Bir başka deyişle şarkı söylerken kullandığı ses aralığı aslında o kişinin potansiyel ses aralığından aralığından daha küçüktür.

Tarihte çeşitli zamanlarda mezzo-sopranoların aslında sınırlı tiz tonlara sahip sopranolar olduğunun kabul edildiğine dair bazı kanıtlar vardır. Örneğin Fransız şarkıcı okulunda lirik soprano ile mezzo-soprano arasındaki ses rengi farklılığı çok ta önemli değildir. Eğer bir kadın sesi tiz tonlar olarak sınırlı ise mezzo-soprano olarak kabul edilir.

Bir ölçüde Fransız opera repertuarının mezzo-soprano için gereklilikleri, özellikle de yüksek tessituraları, yüksek aralıkları ve fioratura (süslemeli) geçişleri ile on dokuzuncu yüzyıl Fransız pantolon (trouser) rollerinden bahsederken terminoloji anlam yetersizliği gösterebilir. Çünkü bazı rollerde solo ve büyük ensemble'larda diğerlerine göre yukarıdaki partileri söylerken soprano ile düetlerinde alttaki daha pes olan partiyi söylerler.

Ses aralığı (Range), ses türü sınıflandırılması konusunda daha az önem taşıyan bir kriter haline gelmiş olsa da, önem derecesi her eğitimciye göre değişmektedir. Ingo Titze, ses aralığını ses türü sınıflandırılması için en önemli kriter olarak görmüştür. “*Ses sınıflandırması için tek ve en önemli akustik değişken temel frekanstır (F_0). Geniş anlamda, herhangi bir ses üreten aygıtın temel frekansı (F_0) büyüklüğü ile ters orantılıdır.*”¹⁰⁹ Diğer bir deyişle, ses telleri ne kadar uzun olursa üretecekleri frekansta o kadar küçük (düşük) olur. Kas sistemine bağlı olarak ses tellerinin kapanmasının yanında ne kadar esneyebileceğinin de bir maksimum seviyesi vardır. Bu ses tellerinin maximum esneme seviyesi de, yüksek ses aralığının üst sınırlarının belirlenmesini sağlayabilir. Tabii ki bu da bir sesin tüm potansiyeli ve sınıflandırması hakkında bir tanımlamadır. Diğer taraftan bazı ses eğitimcileri de, tek belirleyici özelliğin ses aralığı olmasının sakıncalarından bahsetmiş ve bir şarkıcının ses aralığının kısıtlı olması (tiz tonlarda) halinde onu bir tenor yerine bariton ya da soprano yerine mezzo-soprano olarak belirlemenin pek de bir anlam ifade edemeyeceği üzerinde durmuşlardır. Günümüzde, ses eğitimcileri üzerinde çok büyük etkisi olduğu ileri sürülen Doscher ise, ses aralığını, “*Bir sesi sınıflandırmak için en tehlikeli ve güvenilmez yol*” olarak tanımlamıştır.¹¹⁰

¹⁰⁹ Titze Ingo, *Principles of Voice Production*. Iowa City, Iowa: National Center for Voice Studies, 2000, 185.

¹¹⁰ Doscher, *The Functional Unity of the Singing Voice*, 2nd ed. Metuchen, NJ: The Scarecrow Press, Inc., 1994, 196.

Doscher'in tavsiyeleri genelde daha basittir. "Özellikle ilk aşamalarda genç seslerde ses aralığı bir yo-yo gibi birdenbire ortaya çıkıp kaybolabilir. Örneğin, bir mezzo-sopranonun ses aralığı, henüz tiz tonları sınırlı olan ve kafa sesini kullanmayı öğrenmemiş olan bir soprano için olağan bir durumdur. Kesin olarak belirlenmiş bir ses aralığı her zaman bir vokal olgunluğun ürünüdür ve eğitim sırasında sesleri sınıflandırmak için pek kullanışlı olmaz"¹¹¹

Bazen özellikle mezzo-sopranoların tanımlanması, soprano sesini işaret ediyor gibi algılanmıştır: Yani, "sınırlı tiz tonlara sahip olan kadın şarkıcılar". Çünkü mezzo-soprano için repertuarının çoğunluğu ilk olarak soprano sesi için listelenmiştir. Günümüzde soprano ve mezzo-sopranonun farklı iki geçerli ses tipi olduğunun kabul edilmesine rağmen, bu iki ses türü arasındaki sınırlar halen tartışılmaya devam etmektedir. Mezzo repertuarının, özellikle de aryaların genç bir sopranoya verilmesi yanlış sınıflandırmaya dair bir tartışma çıkmasını tetikleyebilmektedir. Eğer eğitimler öğrencinin ses gelişiminin çok sonralarında da bu aryaları onlara verselerdi, yanlış sınıflandırma eleştirisi haklı görülebilirdi.

Meribeth Bunch, "Perde aralıkları konusunda şarkıcılara soprano, mezzo-soprano ve kontralto gibi sınıflandırmalar yapmanın yaygın bir hata olduğunu" ifade etmiştir.¹¹² Bunch, "Şarkıcıların hepsinin benzer aralıklara sahip olacağını ve yüksek notaların sopranolar için daha uygun olmasına rağmen, diğer seslerin de bu sesleri söyleyebileceğini" ifadesine eklemiştir. Ayrıca ona göre, "*Seslerin sınıflandırılması temel olarak sesin en kaliteli olduğu yerde ve ses aralıkları dahilinde sesin rahatlığının ve derinliğinin nerede olduğuna göre gerçekleştirilir.*"¹¹³

Bunch'ın burada tanımlamak istediği, öncelikli kriter olarak Tessitüradan ses aralığına doğru yapılan bu geçişin, belki de 19. yüzyıldan bu yana ses sınıflandırmasındaki en göze çarpan değişiklik olduğudur. Zira bir sesi, sesin en rahat olduğu ses aralığına göre sınıflandırma fikri, tessitürayı birincil belirleyici olarak kullanmayı savunanların arasında yaygın bir fikirdir.

¹¹¹ Doscher, a.g.e.1994

¹¹² Bunch Meribeth, *Dynamics of the Singing Voice*, 4th ed. (Vienna:Springer Verlag, 1997) 74.

¹¹³ Bunch, a.g.e. 1997

5.2. TESSITURA VE GEÇİŞ (PASSAGGIO)

İtalyanca'da bir bağlantıyı tanımlayan tessitura terimi, bir şarkıcının ses üretirken çaba göstermeye gerek duymadığı durumdaki ses aralığını ve aynı zamanda bir parçanın veya rolün çoğunlukla içinde bulunduğu perde aralığını, ses genişliğini tanımlamakta kullanılmaktadır. Tessitura ve range (ses aralığı) birbirleriyle karıştırılmamalıdır.

Örneğin bir şarkıcının oldukça geniş bir ses aralığına sahip olmasının yanında, aynı şarkıcının tessiturasının daha sınırlı olması mümkündür. Benzer şekilde özellikle tiz notaları içermeyen ama şarkıcının daha yüksek bir tessiturada kalması gereken arylar da vardır. Uygun bir tessitura ile şarkı söylemek şarkıcıların hem ses sağlığı hem de meslek hayatının uzun ömürlülüğü için önemlidir.

Konu tessitura olunca bu alandaki anlaşmazlık, ses kullanımı sırasında toplam ses aralığının değil de, güç harcamadan rahat olarak ses kullanılan bölgelerin tam olarak nasıl bulunacağı konusudur. Bir şarkıcının rahat olarak uzun saatler boyunca şarkı söyleyebildiği frekanslar için özel bir aralığa sahip olduğunu söyleyebiliriz. Bir şarkıcı için tessitürayı oluşturan frekansların tam aralığının ses tipine bağlı olarak tahmin edilebilir bir ses aralığı yani tessitura ile ilişkilendirileceğini söylemek, ses sağlığı açısından doğru olacaktır. Ancak bir şarkıcının eğitiminin ilerleyen aşamalarında sesin belirli aralıklarında şarkı söylemesinin kas kullanımı anlamında daha az güç gerektireceği ve böylece daha az yorgunluğa sebep olacağı da açıktır.

Her bir şarkının/aryanın/rolün belirlenebilir bir tessiturası (çoğunlukla notaların gezindiği aralık) olması sebebiyle, hangi ses tipinin uygun olabileceğini söylemek için değerlendirmelerde bulunmak mümkün olacaktır. Diğer taraftan bir şarkıcının, şarkı söylemesi sırasında gereken tessitürayı belirlemek daha karmaşık bir süreçtir ve eğitimciler arasında anlaşmazlığa sebep olmaktadır.

Doscher tessitürayı, “*Şarkıcının sesi çok rahat olarak kullandığı bir ses aralığı*”¹¹⁴ olarak tanımlamaktadır. Ses aralığının bir bölümünde “özel bir sese sahip

¹¹⁴ Doscher, a.g.e.1994

olmak” kavramı, Tessitura ve ses renginin birleşimini ve bunların ayrı ayrı tartışabilmesine dair daha detaylı inceleme gerektirmektedir. Kolay üretildiğini hissettiğimiz için mi özel bir ses duyarız? Belki de burada tanımlanan ses aslında eğitmenin daha az kas etkileşimli bir üretim için işitsel yorumlamasıdır. Şimdilik tessitürayı, sesteki “özel bir üretim kolaylığı özelliğine sahip” alan olarak değerlendirebiliriz.

Bir şarkıcının en rahat olduğu bu bitişik frekanslar grubu, genelde geçişin veya geçiş notalarının tam olarak nerede bulunduğuyla bağlıdır. Teorik olarak tessitura ve passaggio (geçiş) ses sınıflandırması için ayrı birer kriterdir. Ancak Passaggio üzerinde tessitüradan söz etmeden bir görüş bildirmek mümkün olurken, tessitüranın anlatımında passaggioyu referans göstermeden tanımlamak oldukça zordur.

Bu geçişler söz konusu şarkıcının organlarının fizyolojisi; özellikle de ses tellerinde üretilen temel frekans, ses sistemin doğal akustik eğilimleri ve telaffuzu gereken ünlü harf arasındaki akustik ilişki ile belirlenmektedir.

“Passaggio” (geçiş) terimini tanımlamak gerekirse, genel olarak bir registerden diğerine geçiş olarak tarif edebiliriz. Göğüs registeri – orta register geçişine “primo passaggio” (ilk geçiş), orta register – kafa registeri geçişine ise “secondo passaggio” (ikinci geçiş) denmektedir. Bu geçişlerin gerçekleştiği bölge ise “zona di passaggio” (geçiş bölgesi) terimi ile tanımlanmaktadır.

Passaggio (geçiş) terimini tanımlamak gerekirse temel olarak registerle ve register geçişleri ile ilgili olduğunu söylemek gereklidir. Basitçe bir registerden bir diğerine geçişi anlatmak için kullanılır. Göğüs registerinden orta registere geçişe “primo passaggio” (ilk geçiş), orta register kafa registeri geçişine ise “secondo passaggio” (ikinci geçiş) denilmektedir. Bu geçişlerin gerçekleştiği notaların olduğu bölge ise “zona di passaggio” (geçiş bölgesi) terimi ile tanımlanmaktadır.

John Large’ın deney ve uygulamalarına göre *primo passaggio*, şarkıcıların yaptığı akustik ayarlamalardır. Oysa *secondo passaggio* ise fizyolojik olgulardır.¹¹⁵ Fizyolojik ayarlamalar gerektirir.

¹¹⁵ Large John, “Towards an Integrated Physiologic-Acoustic Theory of Vocal Registers,” *The NATS Bulletin* 28, no. 3 (February/March 1972): 18-25, 30-36.

Bir ölçüde geçiş tessiturayı etkilemektedir, çünkü bu frekanslar genelde geçilmesi zor frekanslardır ve bu sebeple de istenmeyen kas hareketlerinin oluşmasına sebep olacaklardır. Diğer bir deyişle, bir şarkıcı için rahat bir tessitura genelde geçişin içinde ya da çevresinde değildir. Örneğin, mezzo-sopranolar yüksek bir tessitüradan rahatsız olmalarına rağmen, genelde üst geçişin (secondo passaggio) üstünde içinde olduklarından daha rahattırlar. Geçişin altında ise önemli ölçüde daha da rahat oldukları görülmüştür.

Geçiş ses türüne bağlı olarak tahmin edilebilir bölgelerde yer almaktadır. Farklı ünlü harfler için biraz farklı olabilecek olan geçişi belirlemek mümkün olsa da, bu geçiş noktaları genelde bir veya iki yarım tonu çevreleyen notalar olarak düşünülmektedir. Bu geçiş notaları bir ölçüde ünlü harflerin formantları ile ilgili olsalar da aslında register dağılımları ile ilişkilidir. Bu da her ses türünün değişen register dağılımlarına göre ses türünden türüne değişiklik göstermektedir. Tablo 4'te Richard Miller'e göre başlıca kadın sesleri kategorileri için geçiş notalarının yerleri gösterilmektedir.

Ses Tipi	İlk (Alt) Geçiş/Primo passaggio	İkinci(Üst) Geçiş/ Secondo Passaggio
Soprano	E ₄	F ₅
Mezzo-soprano	F ₄	E ₅
Kontralto	G ₄	D ₅

Tablo 4: Richard Miller'e göre kadın seslerinde geçiş notaları ¹¹⁶

Bu ilk ve ikinci geçişlerle birlikte kadın sesinin göğüs - orta ve orta – kafa registeri arasındaki geçişi bazı teknik zorluklar doğuracaktır. Örneğin, orta – kafa geçişinin bir dörtlü kadar altında kas manipülasyonu ve tonlama zorluklarının olduğu açıktır.

Bir şarkıcının geliştirilmiş bir teknik ile tessiturasında küçük değişiklikler ve gelişme olması mümkündür. Bununla birlikte bir eğitmenin hatalı tekniğe rağmen

¹¹⁶ Miller, Richard. *Training Soprano Voices* Oxford University Press, 2000, 25.

gerçek geçişleri bulabileceği yollar vardır ve bu sebeple geçiş özellikle de başlangıç aşamasında doğru bir sınıflandırma için en iyi yollardan birisi olacaktır. Doscher, tessitura ve registerler arasındaki köprülerin dikkatli bir şekilde görüntülenmesinin, genç sesleri sınıflandırmak için en uygun yol olduğunu savunmuştur.

Titze, tessiturayı direkt bir sınıflandırma kriteri olarak değerlendirmemektedir. Ancak ses registerlerine dair tartışmasında, tahmin edilebilir bir şekilde farklılaşabilen geçiş noktalarının olduğunu belirtmektedir:

Registerlere dair yapılan çalışmalarda çözülmemiş olan önemli bir sorun da, register geçişlerindeki değişikliklerin istem dışı olarak belirli temel frekanslarda gerçekleşmekte olduğudur. Şarkıcılar ve eğitimciler, şarkı söyleme sırasında hiçbir değişikliğin istenmemiş olduğu durumlarda dahi, bir dizi içerisinde aşağı ve yukarı glissandolar ile sesteki değişikliği kolaylıkla belirleyebilirler. Burada akla gelecek soru: Register değişiklikleri neden belirli frekanslarda gerçekleşmektedir?

Titze, ses sınıflandırılmasında ikincil faktör olarak kas gücünü göstermiştir. Bir kriter olarak şarkıcının, uzun kas gerilimlerine dayanıklı olmasının onu yüksek tessitürada şarkı söyleyebilen bir şarkıcı yapacağını, uzun kas gerilimine dayanıklı olmayan seslerin ise yüksek notaları söyleyebileceğini ancak her zaman yüksek bir tessitüraya sahip olmasının beklenemeyeceğini belirtmiştir.¹¹⁷

Tessitura ile ilgili iki hipotez vardır. İlk hipotez, trakeanın doğal rezonanslarının bazı belirli frekanslar tarafından tetiklendiği ve bu aralıktaki notaların temel frekansının bu rezonanslarla olan bağlantısının bu duruma sebep olabileceği yönündedir.

İkinci hipotez ise aritenoid kaslarda, bir gevşetme olmadan tutulabilen gerilme miktarı ile ilgilidir. Diğer bir deyişle, fonasyon sırasında frekansa bağlı olarak tiro-artineoid gerilmesinin miktarı ile ilgilidir. Bu yüzden frekans arttıkça fonasyona devam edebilmek için belirli frekanslardan sonra gerilim miktarını değiştirmek gereklidir. Eğitilmiş şarkıcılarda bu gerilim değişikliği, şarkıcı ses dizisinin alt kısmından en üst kısmına çıktıkça, trio-artineoid kasların aşamalı olarak çözülmesi şeklinde gözlemlenmiştir.

¹¹⁷ Titze, *Principles of Voice Production*. Iowa City, Iowa: National Center for Voice Studies, 2000

Bir şarkıcıda, ses perdesinde yükseğe çıktıkça gerçekleşen hem akustik hem de fizyolojik değişiklikler vardır ve bu değişiklikler ses tellerinin ve larenksin esnekliğine, büyüklüğüne ve şekline bağlı olarak az da olsa değişiklik göstermektedir.

Fark edilebilir akustik ve fizyolojik değişiklikler ile belirli bir ses kategorisine göre geçiş yerinin tahmin edilebilir olması gibi bir şarkıcının en rahat hangi bölgede şarkı söyleyebileceği de tahmin edilebilir bir durumdur.

O zaman eğer tessiturayı, bir enstrümanın fizyolojik yapısı tarafından belirlenen özel bir rahatlık bölgesi olarak nitelendiriyorsak, hala bu bölgeyi en iyi nasıl belirleyeceğimiz sorusuna cevap bulmamız gerekmektedir.

McKinney, tessitura için ses aralığından daha fazlasına bakmak gerektiğini söylemektedir. Bu yüzden tessiturayı, “*ses sınıflandırması için çok değişken bir belirleyici*” olarak görmektedir. Özellikle geniş ses aralıkları olan şarkıcılar konusunda “Karar, hangi tessitura daha yorucu ise ona göre verilmelidir. *Sesin uzun ömürlülüğü sesin rahatlığı ile direkt bir ilişki içindedir. İki farklı tessitürada iyi bir şekilde şarkı söylüyorsanız, vokal açıdan nispeten az yorucu olanı seçmek daha akıllıca olacaktır*” demiştir.¹¹⁸

5.3. ÇEVİRME TONU

John large’ın uygulamalarının sonucunda da belirttiği gibi primo passaggio, ve voce media şarkıcıların yaptığı akustik ayarlamalardır. Oysa voce di petto, voce di testa ve secondo passaggio ise fizyolojik ayarlamalar gerektirir.¹¹⁹

Bu yüzden secondo passaggio dediğimiz ikinci geçiş bölgesi belirli fizyolojik ayarlamalar gerektirir. Kafa registerine geçişin gerçekleştiği bu bölgede şarkıcı eğer hazırlık yapmaz ise kafa registeri geçişi gerçekleşmeyecek ve tiz tonların üretilmesi güçleşecektir. İşte bu yapılması gereken hazırlık seste çevirme olarak isimlendirilmiştir. Ayrıca her ses türü için bu geçişler farklı bölgelerde

¹¹⁸ McKinney, *The Diagnosis and Correction of Vocal Faults*. Nashville: Genevox Music Group, 1994,112.

¹¹⁹ Large, “Towards an Integrated Physiologic-Acoustic Theory of Vocal Registers,” *The NATS Bulletin* 28, no. 3 (February/March 1972): 18-25, 30-36.

gerçekleşmektedir. İşte ses türünü belirlemede çevirme tonunun belirleyiciliğinin önemi bu yüzden ağırlık kazanmıştır.

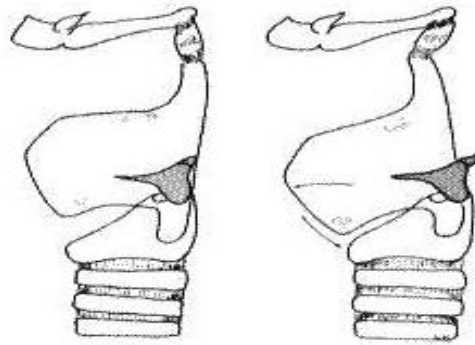
Secondo passaggio'da orta registerden kafa registerine geçişte, sesin çevrilmesi "Ses tellerinin sekonder olarak gerilmesi" ile gerçekleşir.

"Bu gerilimde krikoid kıkırdaklar tiroid kıkırdağı çeker ve m. Cricothyroideus ve m.vocalis isimli kaslar rol oynar. M. Cricothyroideus'un kasılması ile oluşan gerilim ile krikoid kıkırdak tiroid kıkırdağı doğru eğilir. Bu harekete aritenoidler kıkırdaklar da katılır ve ses telleri gerilir. Bu gerilme m.vocalis ve larenks iç kasları tarafından desteklenir.

Sesin çevrilmesi sırasında larenks aşağıya iner ve epiglot dikilir. Süpraglotik rezonatör bölge genişler ve ses yoğunluk kazanır. (Şekil 12)

Sesi çevirmek, register geçişlerini kolaylaştırmak, 2,5 oktav ses kapasitesi isteyen literatürlerde, sesin sağlığını korumak ve sesin tek register olarak tınlaması için kesinlikle gereklidir. Ancak bu durumun abartılı olarak kullanılması sese zarar verebilmektedir."¹²⁰

Uygulamada ise sesi çevirmek için, Larenksi aşağıda tutarak yumuşak damakta gerginlik yaratmadan ve harfin fonetik yapısını değiştirmeden çeneyi aşağıya düşürmek gerekmektedir. Ayrıca sese fazla güç ile başlamamak ses sisteminde manipülasyon yaratmamak için faydalı olacaktır.



Şekil. 12: Sesin çevrilmesi sırasındaki kıkırdak hareketleri

¹²⁰ Cevanşir ve Gürel . Foniatri ,İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Yayınları, Sanal matbaacılık, İstanbul 1982,52

Sesi çevirmenin mekanik olarak nasıl gerçekleştiğini kısaca anlattıktan sonra ses türünü kategorize etmede çevirme tonunun bizim için en önemli kriter olduğunun altını çizmemiz gerekecektir.

Çünkü fiziksel kriterler yetersiz kalabilir. Örneğin fiziksel yapı olarak bize hiç de tenor tipi özelliklerini vermeyen biri olabilir. Yani, kısa boylu, kısa boyunlu, geniş bir göğüs kafesine sahip olmayabilir, hatta tiroid kıkırdağı (adem elması) çok belirgin olabilir. Ayrıca bu ses tam da bir bariton ses kadar koyu bir ses rengine sahip te olabilir. Ses aralığı olarak tam da bir baritonun ses aralığına sahip olabilir. Ancak bu kişi sesi F#4 de çevirmekte ise diğer kriterleri de her zaman göz önünde bulundurmakla birlikte, bu gibi bir durumda karar vermede çevirme tonunu referans almamızda büyük yarar vardır.

Çünkü örneğimizde de görüldüğü gibi nerdeyse bütün (kriterler) göstergeler baritonu işaret etse de aslında bu kişi tenordur. Bu sesi bariton çalıştırmak o sesin gerçek ses aralığına erişmesini engelleyecek, sağlıklı register geçişlerinin gerçekleşmesini önleyecek ve tek bir register olarak tınlamasını engelleyecektir. Sonuçta seste, çeşitli sağlık sorunları yaşanacaktır.

Tüm ses türlerine göre çevirme tonlarının yerleri aşağıda tablolaştırılmıştır:

ÇEVİRME TONLARI	
<i>Soprano</i>	F#5 – G5
<i>Mezzo-soprano</i>	E♭5 – F#5
<i>Alto</i>	H4 – C#5 – D5
<i>Tenor</i>	F#4 – G4
<i>Bariton</i>	E♭4 – F4
<i>Bas</i>	H3 – D4

Tablo 5: Ses türlerine göre çevirme tonları

5.4. SES RENGİ (TIMBRE) VE BÜYÜKLÜĞÜ

Timbre yani Ses rengi ve büyüklüğünü açıklamak gerektiğinde ilk söylenmesi gereken herhalde bilinen en büyük yanılgıyı ortadan kaldırmak olmalıdır. Ses rengi ses türü anlamına gelmemektedir.

“Ses rengi, bir tını içindeki üst kısmı tonların sayı ve şiddetine bağlıdır. Ses rengi rezonatör bölgelerde oluşur.

Ses rengini etkileyen faktörler şunlardır: Organın anatomik yapısı, rezonatör bölgelerin yapısı veya rezonans kavranımında kişisel beğeni artikülasyon şekli.”¹²¹

“*Timbre*” terimiyle “üretilen sesin rengi” tanımının yanında, sesin “büyüklüğü” de kastedilmektedir. Örneğin, dramatik bir ses lirik bir sestem daha büyüktür. Bir sesin “büyüklüğü” amplitüd veya desibel olarak ölçülebilir olmaktan çok bir sesin çeşitli ortamlarda ve diğer enstrümanlar üzerinde duyulabilme yeteneğinin işitsel bir ölçümüdür. Potansiyel ses, amplitüd anlamında hem ses tellerinde yaratılan ses dalgasına, hem de rezonatör bölgelerin ve şarkıcının fizyolojisine bağlıdır. Ancak bir şarkıcının potansiyel rezonansına ulaşabilmesi ses tekniği ile ilgili bir durumdur.

Ses rengi genelde, ikincil sınıflandırma için bir kriter olarak gösterilse de (lirik – dramatik v.b.), bazı pedagoglar ana kategorileri ayırmakta da bu kritere güvenmektedirler (soprano - mezzo). Ancak ikincil bir sınıflandırma için bir kriter olsa bile, ses sisteminin manipülasyonları sesin doğal rengini maskeleyebileceği veya engelleyebileceği için, ses renginin belirlenmesi her zaman rahat ve doğru olmayabilir.

Ses rengi (timbre), bazı ses eğitimcileri tarafından bir sesin sınıflandırılmasında oldukça güvenli bir kriter olarak algılanır. Aslında olgunlaşmamış veya zayıf tekniği olan bir şarkıcının ses sınıflandırılmasını belirlemek için ses renginin kullanımı belirsiz bir işlemdir.

¹²¹ Cevanşir ve Gürel. Foniatri, İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Yayınları, Sanal matbaacılık, İstanbul 1982,52

Öğrencinin potansiyel sesine ve ses türüne karar vermek başlangıç aşamasında sadece akustik bir algıyla güç olacaktır. Yukarıda uyarıda bulunduğumuz gibi ses rengi rezonatör bölgelerin ve ses organının formuna bağlı olduğu için rezonansla ilgilidir. Register geçişleri ile ilgisi yoktur. Bu yüzden ses türü belirlenmesinde yanıltıcı olacaktır.

Birçok insan ses rengi olarak tüm ince, lirik seslerin yüksek sesler olduğunu varsayar. Ama lirik baslar, lirik baritonlar, lirik kontralto ve mezzolar olduğu için bu varsayım doğru değildir. Diğer tehlike ise kendilerini yanlış sınıflandırmış olan ve yanlış bir ses türünü benimsemiş olan öğrencilerdir.

Ancak başlangıç aşamasındaki bir öğrencinin ses rengi (timbre), ses aralığına (range) göre daha elle tutulur bir ölçüt olabilmektedir.

Örneğin, dramatik mezzosoprano ve dramatik soprano arasında Richard Miller'in yaptığı ayırım, özel ses rengi ve karakter özelliklerine sahip bir ses yapısına dayalıdır: Dramatik mezzo soprano genelde dramatik sopranodan daha tiz tonlarda şarkı söyler ancak onun ses rengi trajedi, entrika, kıskançlık, intikam ve kötü niyetin ortaya çıkarılması ile ilişkili bir derinliği ve daha koyu renkleri sunar. Ancak Miller tüm koyu kadın ses renkleri arasında ayırım yaparken, sesin üst geçiş (secondo passaggio) yerinin önemini de not etmektedir.

Örneğin, "Dramatik soprano ve dramatik mezzosoprano arasında hiç ayırım yapmayan eğitimciler de vardır. Onlar mezzosoprano sesi yüksek bir üst ses aralığına sahip dramatik soprano olarak değerlendirirler. Onlar için *Zwischen Fachsängerin* ve dramatik mezzosoprano sadece dramatik sopranonun alt kategorileridir. Aslında bu çok sınırlı bir bakış açısıdır. Çünkü ne farklı ses renklerini ne de kadın sesinin kategorilerini belirleyen register geçiş yerlerini yeterli ölçüde değerlendirmeye almamaktadır." ¹²² Ses renginin öneminden çok register geçiş yerlerinin belirlenmesi uygun ses sınıflandırması için gerekli bir durumdur.

Doscher, sesin başlıca üç özelliğini frekans, büyüklük ve ses rengi olarak sıralamaktadır. "Tüm sesler aynı temel frekans ve büyüklükte olsa bile ses rengi özel olarak bir sesi diğer seslerden veya enstrümanlardan ayıracak karakteristik özelliştir."¹²³ Rezonans "iki titreten ses telinden ortaya çıkan ve ses dalgasının

¹²² Miller. *Training Soprano Voices*. New York: Oxford University Press, 2000,21

¹²³ Doscher, a.g.e.92.

büyümesi ve daha verimli kullanımıyla sonuçlanan bir ilişkidir.”¹²⁴ Ya da bir başka deyişle, kaynakta üretilen sesten çok sesin rezonatör bölgeler tarafından filtrelenmiş halidir.

Ses telleri yapısal olarak büyüklük, şekil ve yoğunluk olarak kişiden kişiye değişiklik gösterirler. Bununla birlikte her bir birey fonasyon sırasında ses sisteminin şeklini ve büyüklüğünü değiştirebilme yeteneğine sahiptir. Bu sebeple ses rengi, ses sisteminin fizyolojik şekli ve büyüklüğü tarafından belirlenen bir seçenekler dizisidir denebilir.

Ancak birçok eğitimci ses tiplerini birbirinden ayırmada ses renginin göreceli olarak kullanışlılığı olduğunu belirtmekle beraber, birincil kategorileri belirlemek için kullanıldığında yetersiz kaldığı ve seslerin genelde yanlış sınıflandırıldığına dair bir uyarıda da bulunmaktadırlar.

Ses rengi gözetilerek bir sınıflandırma yanlış sonuçlar doğurabilmektedir. Ne yazık ki bu şekilde yapılan bir sınıflandırmada en yaygın olarak yanlış sınıflandırılan ses türlerinin, spinto soprano ve dramatik tenor gibi ender rastlanan sesler olduğu görülmektedir.

Bu sebeple spinto soprano ve dramatik tenor gibi ses tiplerinin potansiyelleri hiçbir zaman tam olarak ortaya çıkarılamamakta ve kalıcı ses hasarları ortaya çıkmaktadır.

Oysa ses renginin alt sınıflandırma için bir araç olarak kullanıldığı durumlarda bu durum pek olası değildir. Çünkü bu durumda akla gelen soru, bu daha koyu ses rengine sahip şarkıcının bir mezzo-soprano veya soprano değil hangi tip bir soprano olacağı yönündedir. Bu daha koyu veya daha “büyük” sesler hem ender bulunmaları hem de sınıflandırmayı karmaşıklaştırmaları sebebiyle anlaşmazlıkların çoğunun sebepleri olarak öne çıkarlar.

Aslında dramatik soprano bir sopranodan daha çok mezzo-soprano aralığına benzeyen bir ses aralığına sahiptir. Bu seslerde register geçişi, soprano için beklenen geçiş tonu ile mezzo için beklenen geçiş tonu arasında bulunabilmektedir. Bununla beraber dramatik seslerin çok geç olgunlaştığı da unutulmamalıdır. Diğer bir deyişle genç bir spintonun sınıflandırılma durumunu bu şekilde tartışmak zor olacaktır.

¹²⁴ Doscher, 98.

Ses tellerindeki dokunun, aynı zamanda ses türleri ile ilişkili olabileceği fikrini ileri sürmeden önce daha fazla araştırma yapılması gereklidir. Ses rengindeki farklılıkların sadece rezonatör bölge kaynaklı olmaktan çok, ses telleri ve rezonatör bölgenin bir birleşimi ile olması mümkündür. Diğer bir deyişle tiroaritenoid kas yoğunluğunun dramatik bir seste lirik seste olduğundan daha yoğun olması ve böylece de fonasyon sırasında daha fazla mediyal temas bölgesi oluşması ile değişik ses renkleri oluşuyor olabilir.

Eğer ses rengi ile ilgili başlıca sorun onun birincil veya ikincil sınıflandırmada bir rol oynayıp oynamaması ise, ses renginin rezonatör bölgenin etkileri yüzünden değişebileceği gerçeği ile sorun daha da karmaşık bir hale gelebilir. Bu etkiler ile bir sesin daha koyu veya daha açık üretilmesi de mümkün olacaktır. Bir şarkıcının sesini renklendirmek için bu özelliklerin çok kullanışlı olabileceğine dair hiçbir şüphe yoktur. Ancak şarkı söylemek için ses sistemi en iyi durumunun ne olduğuna dair büyük bir anlaşmazlık söz konusudur. Larenksteki kas faaliyetlerinin şekilleri ve seviyelerine dair yaklaşımlar, eğitimciler arasında farklılıklar gösterebilmektedir.

Örneğin, bazı eğitimciler öğrencilerini abartılı bir rezonans boşluğu ile şarkı söylemeye (*yumuşak damağın kaldırılması ve bastırılmış bir larenks pozisyonunda söyleme, bazen esneme yaklaşımı olarak da adlandırılan pozisyon*) teşvik ederlerken, bazıları da hiçbir zaman yumuşak damağın adının dahi telaffuz edilmemesini bir prensip haline getirmişlerdir. Bazıları ise damak kaldırmak için bir “iç gülümsemeyi” yukarı çıkmış bir larenkse rağmen teşvik etmektedirler. Diğer bir grup eğitimci ise rezonansa öncelikle bir ünlü harf sorunu olarak bakarlar ve ondan her zaman için ünlü harf ile ilişkili olarak bahsederler.

Esneme yaklaşımı daha boğuk bir ses rengini oluşturacaktır. Yukarı çıkarılmış bir larenks ise daha az tınlı, açık renkli ve düz bir sesin oluşmasına sebep olacaktır. Ünlü harf merkezli yaklaşım ise ünlü harfe bağlı bir renk olarak değişiklikler gösterecektir.

Esneme ya da gülümseme yaklaşımı (üst dişleri gösterme) sonunda agilitiyi engelleyip ünlü harfleri bozup, farengeal bir rigiditeye (sertliğe) sebep olabilecektir. Ünlü harf merkezli yaklaşımda ise farenksteki bu sertlik önlenilecek ve harf yapısı

korunduğu için doğru rezonans bulunması daha başarılı olabilecektir. Bu da sonuçta ses aralığının daha büyük olabilmesini ve daha fazla esnekliği getirecektir.

Bu durumda ses rengi; hem fizyolojik sınırlandırmalara hem de ses tonuna dair beğeni ve kas seçimi tarafından kontrol edilen bir durumdur. Daha açık söylemek gerekirse ses rengi organın yapısına, ses sisteminin büyüklüğüne, vokal beğeniye ve rezonatör bölgenin şekline bağlıdır. Aslında ses beğeni dışında sıralananlar enstrümanın büyüklüğü ve şekline bağlı olan maddelerdir. Ses beğeni ya da sesle ilgili idealler, öğrencinin zevki ve eğitmenin felsefelerine bağlı durumlardır.

5.5. AGİLİTE

Belki de tüm bu kriterlerin arasında en az çelişkili durumda olan agilitedir. İtalyanca bir terim olup, çeviklik atıklık anlamına gelir. Birçok eğitimci tüm seslerin kolaylıkla fioratura (süslemeli) geçişi yapabileceklerini ve ayrıca yapmaları gerektiğini kabul etmiştir. Ancak bazı seslere bu geçişleri gerçekleştirmek için çok daha büyük bir yetenek bahşedildiği açık bir gerçektir. Bu bir kas koordinasyonu olarak düşünülebilir ve kas yapısının özellikleri de son derece belirleyicidir. Eğer bir maraton koşucusu ile sprinterin arasındaki kas farklılıklarını anatomik olarak karşılaştırsak, koloratura soprano'nun bağ dokusu, dramatik soprano'nunkilerden daha fazla olduğu ve sonuç olarak yüksek perdelerde ve agilité anlamında daha üstün olduğu görülecektir. Bazı uzmanlara göre aritenoid kasların daha önemli olduğu düşünülse de krikotroid ve krikoaritenoid kasları agilité anlamında her zaman büyük bir rol oynamaktadır.

İkincil bir kriter olarak agilité, bir şarkıcının ne tür bir soprano/mezzo/kontralto olup olmadığının belirlenmesine yardımcı olur. Agilité genelde lirik koloratura soprano veya dramatik koloratura soprano gibi iki soprano kategorisinin ayrımı için kullanılan bir kriterdir.

5.6. FİZİKSEL KRİTERLER

Ses türünün sınıflandırmasında diğer kriterler ve özellikle de çevirme tonu bizim asıl çıkış noktamızdır. Ancak yinede kişilerin çok tipik vücut özellikleride bazen bize fikir verebilmektedir.

Bazı ses türlerinde büyük oranda aynı tip fiziksel özellikler gözlemlenmektedir. Bunlardan bazıları aşağıda tablolaştırılmaya çalışılmıştır.

SOPRANO	Kısa boyun Kısa ve geniş ses telleri Gotik yumuşak damak formu
MEZZO-SOPRANO	Uzun ses telleri Geniş yumuşak damak formu
TENOR	Kısa boyun Belirgin olmayan tiroid kıkırdak Geniş göğüs kafesi, Kısa ve geniş ses telleri Gotik yumuşak damak formu
BARİTON	Geniş yumuşak damak formu En uzun ses telleri (2.7 cm – 3 cm)
BAS	Uzun boyun Dar omuzlar Dar göğüs kafesi Vücudun alt kısmı (bacaklar) kısa Orta boy ses telleri Larenks diğer seslere göre en aşağıda Geniş yumuşak damak formu

Tablo 6: Değişik ses türlerine göre fiziksel özellikler

6. SES TÜRÜ SINIFLANDIRMASINDAKİ YAKLAŞIMLAR

Ses türüne üzerine tartışmalar 18. ve 19. yüzyıllarda açık bir şekilde görüldüyse de, bu konu ile ilgili pek fazla bilimsel yazı yazılmamış ve bu konu enstrüman performansı kadar çok dile getirilmemiştir. Günümüzde vokal pedagoji üzerine olan yayınların yıllar geçtikçe artmasını, hem bilimsel araştırma hem de yayım imkânları anlamında daha gelişmiş şartlara bağlayabiliriz. On dokuzuncu yüzyılda ses türü sınıflandırmasıyla ilgili yayınlarda görülen eksiklik bu durumla yakından ilgilidir. Ancak bu durum aynı zamanda o zamanlarda ses sınıflandırmasının, günümüzdeki kadar önemli olmaması şeklinde de açıklanabilir.

Ses sınıflandırmasının şarkıcıların eğitiminde hiç rol oynamamış ya da çok az rol oynamış olması ihtimaline ek olarak bugün tüm eğitimcilerin üzerinde anlaştıkları üç temel ses türünün (soprano, mezzo-soprano, kontralto/tenor, bariton, bas) o yıllarda eğitimcilerin ve araştırmacıların üzerinde çalışmış oldukları kavramlar olmadığı ihtimalini değerlendirmek de gerekecektir. Örneğin, mezzo-soprano kategorisinin varlığı ile ilgili olarak 18. yüzyıldan önce hiçbir belirtiyeye rastlanmamıştır.

Bu terimlerin kullanımına dair bir örneğe, klasik çağa kadar İngiltere’de çok önemli bir kaynak sayılan Graham Strahle tarafından yazılan *An Early Music Dictionary; Musical Terms from British Sources*,(Erken dönem müzik sözlüğü; İngiliz kaynaklarından müzikal terimler) 1500-1740 (New York: Cambridge University Press, 1995) adındaki sözlükte rastlanmıştır.

1780’de Leipzig’de Almanya’daki vokal tekniğin durumu ile ilgili olarak önemli bir bilimsel inceleme olan “Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange” (Müzikal şarkı söylemenin inceliklerine dair açıklamalar) yayımlanmıştır. Aynı zamanda bir besteci, maestro ve müzisyen olan yazar Johann Adam Hiller (1728-1804), özellikle de Almanya’da dindışı vokal eğitimin eksikliği üzerinde durmuştur. Hiller, Leipzig’te bir okul kurmuş ve bir Alman operasının kurulmasına yönelik adımlar atmıştır. Şarkı söyleme okulu hızlı bir şekilde gelişmiş ve saygınlık kazanmıştır.

Bu bilimsel incelemede sınıflandırmayı direkt olarak ele almamış olsa bile Hiller, her bir kadın sesi türü için zamanın önemli şarkıcılarından birer örnek vermiş ve böylece okuyucuya kadın sesi sınıflandırması kavramlarına dair bilgi sağlamıştır.

Üzerlerine yorum yapmış olduğu şarkıcılar Giovanni Battista Mancini'nin 1774'deki bilimsel incelemesinde tartışılmıştır. *Seventeenth and Eighteenth Century Vocal Style and Technique* adlı incelemesinde Sally Sanford 18.yüzyıldaki Alman okulunu, İtalyan okulunu temel almış olarak tanımlamıştır ve mezzosoprano terimini yayımlarda ilk kullanan kişi olan Quantz'ı referans göstermiştir.

Ancak bu tartışmaya örnek olacak önemli bir bilgi Hiller'in örnek verdiği seslere yönelik tanımında yatmaktadır. Hiller'in detaylarıyla tanımladığı ilk kadın şarkıcı Vittoria Tesi Tramontini'dir (1700-1775).

Tesi, tiz ve pes tonlarda şarkı söylemekte hiç zorlanmadığı için, en azından bu olayda kontralto sınıflandırması, sadece ses aralığına göre değerlendirilmemiştir. Ses aralığı, bu sınıflandırmada ilk faktör olmamışsa ilk faktör ya ses rengi ya da güce/dayanıklılığa dair bir algılama olmuş olmalıdır. Şarkıcı *fioraturayı* atmıştır ki, bu da özel bir agiliteye sahip olmadığını (koloratura ses) göstermektedir. *Güçlü* ve *erkeksi* tanımlayıcı terimleri ya tamamen kontralto olarak tanımlayacağımız (üst registre ulaşmakta hiçbir zorluk çekmeyecek olan oldukça kapasiteli bir ses) veya dramatik olarak tanımlayacağımız (kontralto, mezzo veya soprano) bir ses olduğunun ipuçlarını vermektedir. Oyunculuk yeteneklerinin güçlü olduğu ve pantolon rollerinde çok iyi olduğu gözlemlenmiştir. Birçok şekilde bu tanımlama ilgi çekicidir çünkü cinsel belirsizliği bir pantolon rolünde doğası gereği görmektedir ve bu da onu daha erkeksi bir repertuara yöneltmiştir. Bu çalışma ile pantolon rollerinin en iyi temsilcilerinden birisinin ses aralığı ile *fioraturayı* yapmayan, çok iyi oyuncular olduğunu ve “erkeksi ve güçlü bir sese sahip kontraltolar” olduğunu tahmin etmemize neden olmuştur.

Hiller'in tanımladığı diğer şarkıcı Faustina Bordoni (1697-1781) pedagoglar tarafından basılı yayınlarda, *mezzo-soprano* olarak tanımlanan ilk şarkıcılardan birisi olarak bilinir.¹²⁵ Kendi zamanının en ünlü kadın şarkıcılarından birisi olmuştur. Bu şarkıcının sesinin tanımlamasında Hiller'in kullanmış olduğu sıfatlar ses

¹²⁵ Jander Owen, “*Mezzo-Soprano; Terminology, early usage, voice types,*” Grove Music Online, ed. Laura Macy,

sınıflandırması ile ilişkilendirilmiş, bazı ses rengi beklentilerinin olabileceğini işaret etmiştir. “Çok parlak değil ama etkili” diye tanımladığı Faustina’nın 1727 yılında Londra’da şarkı söylerken (G₅) üstüne çıkmayacak şekilde bir mezzosoprano sesi vardı. Onu, Fioratura geçişleri ve atlamaları veya bir tonda bir notanın arkasından gelen çabuk notalardan oluşmuş süslemeleri çok çabuk ve bir enstrümanla yapılabilecek güzellikte nasıl yapılabileceğini çok iyi biliyordu şeklinde tanımlamıştır.¹²⁶

Tesi’nin bir aralık tarafından engellenmediği öne sürülürken Faustina’nın (G₅) nota çizgisi üzerinde şarkı söyleyemediği açık bir şekilde belirtilmiştir ki bu da ses aralığının mezzo-sopranolar için sınıflandırmanın yapılmasında bir rol oynayabileceğini gösterebilecek önemli bir bilgidir. Faustina fioratura geçişlerinde çok iyi performans göstermişti ve bugün yaşıyor olsa muhtemelen bir koloratura sese sahip olduğu düşünülürdü. Sınırlandırılmış belli bir ses aralığına dair herhangi bir açıklama yoktur ve bu sebeple onun hangi tip bir koloratura olduğunu anlamanın da yolu yoktur.

Hiller’in detayları ile tanımladığı diğer bir kadın sesi ise bugün bir lirik sopranodan umacağımız (C₄’ten C₆’ya) “hoş ve parlak bir soprano” sesine sahip Francesca Cuzzoni (1696-1778) olmuştur.¹²⁷ Hiller’in bu sese dair sunduğu tek ek bilgi iyi bir ses rengine sahip bir ses olduğu ve sesinin olduğudur. Ne yazık ki hangi aralıkta söylediğini anlamak için gereken bilgi bu bilimsel araştırmada yeterince yoktur. Mezzo-soprano tizlerde, bir sopranonun ses aralığından daha düşük bir aralığa sahip olmadığı için, tiz tonlarda sınırlı sese sahip bir soprano gibi düşünülebilir. Her biri farklı bir sınıflandırma terimi ile sadece üç kadın sesini tanımlamış olması, Hiller’in bu üçünü ana ses tipleri olarak değerlendirdiğine işaret etmektedir.

Hiller registeri Mancini’nin belgelerine göre tartışmıştır ve Mancini’nin kadın seslerinin sınırları hakkında yanıldığını şöyle savunmuştur;

Onların seslerinin çoğunluğu göğüs ya da kafa sesleridir; Göğüs sesi pes tonlara daha fazla inmektedir ve kafa sesi ise üst tonlara daha fazla ulaşmaktadır. Bu

¹²⁶ Hiller, Johann Adam. *Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange*. Leipzig: Johann Friedrich Junius, 1780. Reprint, Leipzig: Edition Peters, 1976. 1780/196,XXXIII

¹²⁷ A.g.e Hiller 1780/1976, XXIV

sebeple tiz tonlara ulaşan kadın şarkıcılarla karşılaşmak ender bir durum değildir. Bunun diğerlerinde kıskançlık uyandıran bir avantaj olduğunu söylemek istemiyorum ancak özellikle de bu şarkıcılar göğüs sesi boyunca daha düşük tonları ya tembelliklerinden ya da bununla ilgili bilgileri olmadıklarından güçlendirmez ve genişletmezler.¹²⁸

Bu paragrafta Hiller'in Francesca Cuzzoni'nin ses aralığının, oldukça üstüne çıkabilen seslerin var olduğunu bildiği açıktır ama Hiller aynı zamanda burada söz konusu seslere sahip şarkıcıların aralıklarının alt sınırlarının zayıf olmaları veya hiç olmamaları durumuna da dikkat çekmiştir. Bu seslerin pes tonlardaki eksikliğini eğitim eksikliği ile açıklamıştır. Aslında Hiller daha geniş ses aralıklarını fizyolojik belirleyicilerden ziyade eğitimle ilişkilendirmiş gibi görünmektedir. “Bir kişinin ses aralığı genişletilebilir. Ancak bu bir günde ve bir seferde değil aşamalı olarak gerçekleştirilecek bir durumdur. İlk başlarda şarkıcılar, 8 veya 10 ton olsa bile tonların kolaylıkla, parlak ve temiz bir şekilde üretilebildiği sadece küçük ses aralıklarında şarkılar söylerler; her hafta veya her ay üst ve alt bölümlere birer ton eklenir ve aralığın altı ayda 18 ile 20 ton arasında bir güç kazandığından emin olunur”¹²⁹ demiştir.

Hiller ses aralığını belirtmediği kontralto ile ses aralığını tanımladığı soprano konusunda bir fikir vermemekle beraber Tesi'nin “*erkeksi ve güçlü*” ve Cuzzoni'nin “*parlak ve hafif*”, tanımları ile bize ses rengi ve büyüklüğünü (timbre) işaret etmektedir.

Hiller mezzosopranonun bir soprano olarak değerlendirilip değerlendirmediğine dair soruya açık bir cevap vermemiştir. Johann Friedrich Agricola, kadın sesini soprano veya alto olarak değerlendirmeye almıştır ve mezzosopranoyu sopranonun bir alt kategorisi olarak değerlendirmiştir.¹³⁰ Agricola'ya göre farklı ses tiplerini aralık açısından incelediğimizde. Temel tipler **soprano, alto, tenor, bastır** ve en yaygın orta ses türü sınıflandırmaları ise: **düşük soprano**(mezzo-soprano) ve **düşük tenordur** (bariton).¹³¹ Agricola sınıflandırmasını farklı ses tiplerinin (temel olarak trakeanın büyüklüğüne bakılarak değerlendirme

¹²⁸ A.g.e. Hiller 1780/1976, 7

¹²⁹ A.g.e. Hiller 1780/1976,8

¹³⁰ Agricola, Johann Friedrich. *Introduction to the Art of Singing*, translated by Julianne C.Baird. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.

¹³¹ Baird/Agricola 1995, 71

yapılan) fizyolojik farklılıklar üzerine bilim adamları tarafından verilmiş olan kanıtlardan alıntılama ile yapmıştır.

Bugünün repertuarı anlamında bu bilgiyi bir araya getirmek için Cherubino rolü incelenecek en uygun rol olacaktır. Mozart ve prototip pantolon rollerinden bir tanesi olan Cherubino rolü aynı zamanda başlangıç noktası olarak da işlev görmektedir. Çünkü mevcut pantolon rollerinin çoğunluğu (kastrato için değil de kadın şarkıcılar için yazılmış olan) Cherubino'nun yapısında olmak üzere Cherubino'dan sonra yazılmış rollerdir.

Cherubino orijinal metinde bir soprano olarak yazılmıştır ama bugünlerde genelde mezzo soprano tarafından söylenmektedir. Cherubino rolü eğitilmiş bir kadın şarkıcı için herhangi bir zorluk içermemektedir. Aryaların tessiturası özellikle de *Non su piu* bir şekilde düşük kadın sesi tipleri için tiz gelmektedir. Ancak Cherubino rolü bunun kendisini kontralto ve dramatik mezzosoprano için erişilmez yapmasını gerektirmeyecek ölçüde kısa bir roldür. Aryalar toplamda sadece bir buçuk oktavı kapsamaktadır. Orkestrasyon hafiftir (genelde yaylı çalgılar) ve aryaların şekli sıfır ya da sıfıra yakın fioratura (süsleme) gerektirmektedir. Mozart'taki tüm kadın rollerinin tessiturası üst geçişte olma eğilimindedir ve Cherubino bu anlamda hiç de farklı değildir.

Boldrey, Mozart rollerini, şarkıcılardan hemen hemen her şeyi söylemelerinin istendiği zamanlara ait olarak görmektedir.¹³² Bunu tarihsel oyuncu seçimi gelenekleri bağlamında değerlendirirken aynı zamanda ses rengi ile ilgili bir durum olarak düşünmek kolaydır.

Cherubino'nun müziği biraz daha parlak olsa da Susanna "*Venite, inginocchiatevi*", D₄-G₅ ve Cherubino "*Non so piu cosa son*", Eb₄ - G₅ isimli aryalarının aslında aynı aralıkta olduğu görülebilir. Susanna operanın diğer bölümlerinde daha yüksek perdede söylemektedir ama onun müziği her açıdan daha iddialıdır daha tiz, daha pes ve daha sık şarkı söylediği yerler ve bazı *fioratura* geçişleri de vardır. *Voi, che sapete*'deki birkaç pes notanın ses aralığında en düşük seviyelerde olmasına rağmen Cherubino rolünü soprano için uygunsuz kılan hiçbir

¹³² Boldrey, Richard. *Guide to Operatic Roles & Arias*. Dallas, TX: Pst. Inc., 1994. 6-7

şey yoktur. Ancak bu notalar melodiden ziyade Cherubino'nun ateşli ruhunu ve tutkuya dair derinliklerini göstermek için aşağılara inen notalardır ve genelde ses renginde istemli bir şekilde yapılmış önemli bir değişiklik ile birlikte söylenirler.

Cherubino ve Strauss rollerinin dışında bugünün lirik mezzosoprano repertuarlarını oluşturan ve kadın şarkıcılar için yazılan pantolon rollerinin birçoğu on dokuzuncu yüzyıl Fransa'sına aittir. Bu roller genelde bir mezzosoprano için oldukça yüksektirler ve biraz *fioratura* (süsleme) çalışması gerektirebilirler. Bu rollerin birçoğu ilk olarak soprano tarafından söylenmiştir ve geçtiğimiz yüzyıldaki birçok noktada çeşitli repertuarı benimsemiş soprano'lara ait olmuşlardır.

En önemli 19.yy ses eğitmeni ve araştırmacılarının en önemlilerinden biri olan Manuel Garcia kendi ses sınıflandırması ve register anlayışına dair detaylı bir kayıt içeren *Le Traite complet de l'art du chant* (Şarkı söyleme sanatı üzerine bilimsel incelemeler) isimli önemli bir belge bırakmıştır.

Özellikle Garcia'nın laringoskopi icat etmesinden sonra yapılan çalışmaların ses eğitimine büyük katkıları olmuştur. Garcia tüm registerlerdeki ünlü harflerin bağlantılarına dair sistematik bir gelişme geleneği olan *bel canto*'yu o dönem mevcut olan en son bilimsel bilgi ile ilişkilendirir.

Garcia'nın incelemesinde sesle ilgili incelemeler genelde egzersizlerin not edilmesi şeklindedir. Garcia bu egzersizlerin amaçlarının neler olduğu ve hangi sorunların çözülmesi için kullanıldığını ve bu sorunların neden oluştuğu üzerine bilimsel söylemleri ilk kullananlardan birisi olmuştur.

Garcia'nın incelmesinde bulunan registerler ve register geçiş noktaları üzerine tartışma onun ses sınıflandırması anlayışının anlaşılmasına yardım edebilir. Garcia registeri, her bir register için farklı bir mekanik üretim gerekli olduğu için diğer registerlerden bu özellik anlamında farklılaşan “ardıl ve homojen” perdeler olarak değerlendirmiştir. Garcia'nın ses çalışmasının en önde gelen amaçlarından birisi, farklı ses eğitimi ekollerindeki ayrılıkları ortadan kaldırmak için registerlerin geliştirilmesidir.

Kadın sesi için Garcia en düşük registerin göğüs registeri (*Voce di petto*) olduğunu ve bunun erkek ve çocuk seslerinde olduğu gibi kadın sesi için de temel bir bölüm olduğunu yazmıştır. Garcia'ya göre, “sıradan” kadın sesinde göğüs registeri

G₃-G₄ arasında ve ilk geçişi kapsayan bir ses aralığına sahip olacaktır. Bazı seslerde göğüs registeri bundan daha tize veya daha pese genişleyebilirler (Eb₃ –C₅). Garcia, bazı kontraltoların bu registerin üzerinde şarkı söyleyemediğini ve ikinci geçişin onların sensinin üst sınırı olduğunu yazmıştır. Bugün üst geçişi sınır noktası olan bir kadın sesi için hiçbir kategori yoktur. Buna benzer bir şekilde göğüs registerinin tek başına klasik eğitimdeki herhangi bir kadın sesinin tüm aralığı için yeterli veya hoş olabileceğine dair bir inanç da yoktur. Genelde tüm kadın sesleri için gerekli olanın “karışık”(Mix ses) ses olduğu kabul edilir. Bu tip bir sesin kullanılması da “kontraltolara” üst registerlerini bulma imkanı sağlar.

Garcia, ses renginin oluşumunda iki ana sebep öne sürmektedir:

“İlk olarak her bir bireyin ses sağlığı veya hasta olmasıyla ilgili şartlar; ikinci olarak, ağızdan veya burundan olması fark etmez, sesin rezonatör bölgelerden geçerken alacağı şekle bağlı olan hareketli şartlar; aynı bölgelerin kapasitesi ve uyumluluğu, farenks gerilim derecesi.”¹³³ Farenksin geriliminin ve sertliğinin, şarkıcının ses renginin oluşumunda büyük etkisi olduğunu ve yanlış bir ses türü izlenimi verebileceğini söylemiştir. Garcia bu kasların farklı bir ses türünün izlenimi verecek şekilde etkinleştirilebileceğini de savunuyordu.

Garcia’nın tartışmasının en ilgi çekici yanı belki de ses renginin terminolojisini *berrak* veya *koyu* olarak sınırlandırmasıdır. Berrak tonlar oldukça parlak olarak tanımlanırken koyu tonlar daha yuvarlak olarak tarif edilmiştir. Her iki renge göğüs registerinde etkili olduğu belirtilmiştir ve belirli tonların renkte bir değişim ile (aslında biz bunu bugün ünlü harf modifikasyonu olarak adlandırıyoruz) daha başarılı olduğunu fark etmiştir. Kafa registerinde her iki renge göğüs registerine göre daha etkisiz olduğunu yazmıştır (kafa registeri onun görüşüne göre daha zayıf bir registerdi).

Ses rengi ve büyüklüğü, tessitura ve geçiş odaklanmış olan ses sınıflandırmasının tersine Garcia’nın aslında ses aralığını ilk olarak değerlendirmeye aldığı açıktır ve Garcia’nın ses sınıflandırması için ses aralığından başka bir kriter kullandığına dair bir kanıt yoktur.

¹³³ A.g.e. Garcia, 1847/1985, 8

Farklı kadın sesleri için Garcia şöyle yazmıştır: kontralto sesi en özgün register olan göğüs sesinde erkeksi ve enerjiktir.¹³⁴ Garcia ayrıca özellikle Fransa’da göğüs registerinin önemli ölçüde ya fark edilmediğini ya da ihmal edildiğini de yazmıştır. Garcia bu ses türünün (kontralto) başka bir ses türü gibi çalıştırılmasının beklenmesinin hasar verici olamayacaksa bile etkisiz olacağını belirtmiştir. Tessitura ile ilgili olarak ise Garcia kontraltodan göğüs sesini uzun bir zaman zarfı boyunca devam ettirmesi istenirse üst registerin yorulduğunu belirtmiştir.¹³⁵

Garcia’ya göre mezzosoprano üç registerde de oldukça eşit şekilde şarkı söyleyebilen bir sestir. Ancak soprano ve mezzosoprano arasındaki farklar Garcia’ya göre sestten çok ses aralığındaki küçük farklılığa ek olarak, soprano düşük registerde zayıf ve en üst registerde de güçlü olurken mezzosopranonun registerler boyunca eşit bir şekilde şarkı söyleyebilmesi gerçeğine bağlıdır. Sopranonun sesi her şeyden önce yüksek registerdeki kolaylığında ön plana çıkmaktadır. Ancak bu parlak sesler alt registerde zayıftırlar. Garcia’nın ayrımları bugün lirik mezzosoprano ve lirik koloratura soprano arasındaki ayrıma benzemektedir. Örneğin dramatik soprano, soprano tanımına uymaz çünkü alt register zayıf değildir. Benzer şekilde yüksek tessitürayı koruması sebebiyle yorulan dramatik soprano onun kontralto tanımına uymaktadır. Diğer bir deyişle günümüz ses türü sınıflandırması ve ikincil ses sınıflandırması Garcia’nınki ile uyuşmamaktadır.

Siebel rolü birçok yönden Cherubino rolüne benzemektedir. Siebel aryaları aralık ve tessitura olarak bir diğerine göre farklılık gösterir. Siebel’in ilk aryası Cherubino’nunkine benzer bir aralık ve tessitüraya sahiptir ama ikinci arya aralık ve tessitura anlamında Cherubino’nun tüm operada söylediği çizgiden daha düşüktür.

Aslında bu ikinci arya herhangi bir mezzosoprano ve kontralto için rahat olabilecektir. Diğer taraftan Siebel’in ilk aryadan sonra söyleyeceği recitatif oldukça yüksek perdededir ve karakter neredeyse iki oktava kadar şarkı söyleme aralığına ulaşır. Garcia’nın bilimsel incelemesinde irdelenen bilgiye dayanarak konuşacak olursak, Siebel rolü sadece bir sopranoya uygun olacaktır. İki aryanın da şarkıcının mezzosoprano için Garcia’nın tanımlanmış olduğu sınırlardan dışarıya çıkmasını gerektirmeyecek olmasına rağmen çiçek aryasından sonra gelen recitatifte birden

¹³⁴ Garcia 1847/1985, 20

¹³⁵ Garcia 1847/1985,21

fazla H₄ vardır. Siebel'in aryalarındaki müzik Cherubino'nunkinden daha pes bir dokuda orkestraya uyarlanmasına rağmen orkestrasyon Cherubino'ya göre daha hafif kalır ve bu sebeple bu bölüm lirik bir ses tipi için daha uygun olacaktır.

Gounod'un Romeo ve Juliet adlı eserindeki Stephano karakteri diğer bir tipik 19.yy Fransız pantolon rolü örneğidir. Sadece operanın ortasında büyüleyici bir aryayı söylemek için sahne alır ve bu da rolün neredeyse tamamının oluşturmaktadır. Stephano'nun yer aldığı toplu şarkı söyleme kısmında ise karakter birinci soprano partilerini söylemektedir. Ancak arya toplu şarkı söylenen kısma göre hem aralık hem de tessitura olarak daha yüksektir.

Son bölümdeki vokal süslemesinin dışında aryanın şekli basittir ve çok fazla agilite gerektirmez. Rolün ses aralığı ve tessiturası, düşük registre hiç gerek duymaması ile özellikle Garcia'nın soprano sesi tanımına uygundur. Ancak rolün kısalığı sayesinde seslerin riske atmadan diğer ses tipine sahip şarkıcıların da onu canlandırabilmesini mümkün kılmasına rağmen bu rolün tessitura ve ses aralığı onu soprano için uygun bir durum haline getirmiştir. Ses aralığının en üst kısmı mezzo sınırlarını aştığı için Garcia'nın mezzo-soprano sesine dair tanımına göre mezzo-soprano ve asıl gücü en düşük registerlerde olan kontralto bu rol için oldukça uygunsuz olacaktır. O zaman Garcia'ya göre soprano sesi bugünün lirik mezzosoprano repertuarının başlıca öğelerinden olan Stephano rolünün canlandırılması için tek uygun ses olarak görünmektedir.

Bugün ses sınıflandırması tarihte olduğu noktalardan daha farklı bir durumdadır. Kadın sesi şu anda üç birincil ana kategoriye (soprano, mezzosoprano ve kontralto) ayrılıyor olarak düşünülse de geçmişte belirli bir ses tipine sahip olduğu söylenen bir şarkıcının bugünün tanımlamalarıyla aynı tür sese sahip olacağını söylemek hata olur. Örneğin ses aralığı Garcia için en önemli kriter gibi görünmektedir. Oysa ses rengi ayırım için karakteristik bir özellikten çok şarkı söyleme seçeneklerinden bir tanesi olarak görülmektedir. Tarihsel rol dağılımları hakkında bir tartışma da, rol 200 yıl önce yazılmış ise ve mezzo-sopranoda olduğu gibi terimin bugünkü kullanımına karşın o günlerde nasıl kullanıldığına dair ortada herhangi bir fikir yok ise, bir rolün mezzosoprano için yazılmış olduğunu söylemenin anlamsız olacağıdır.

Ses türü sınıflandırması için her bir rolün tarihsel bağlamını ayrı ayrı irdelemeye gerek yoktur ancak kategorilerin ve terminolojinin sürekli değiştiğini görmek için yeterli bilgiye sahip olmak gereklidir. Tarihsel bağlam bilimsel açıdan gerekçelendirilebilir olan ve bir zevk ya da gelenek meselesi olarak kendisini gösterebilir. Örneğin mevcut ses sınıflandırmasındaki ikincil sınıflandırma miktarı ses bilimi ve pedagojideki gelişmelerden çok, 19.yüzyılın ortalarında operadaki ses gereksinimlerinde ki aşırı çeşitlilik ile ilgili bir durumdur.

Opera evlerinin hepsinin Handel, Wagner, Mozart, Strauss ve Verdi'yi aynı sezon için programladıkları 20. yüzyılda ise kadın ve erkek seslerinin üç kategorisinin özel rollerin canlandırmada şarkıcıların ses sınıflandırması için yetersiz olduğu ortaya çıkmıştır. Bu sebeple operadaki rollerin ek olarak alt kategorilere ayrılmasına dair bir ihtiyaç hem Alman ses sisteminin (Stimmfach) gelişimini hem de böyle bir ikincil ses türü sınıflandırması ve karakter özelliklerine olan ilgiyi teşvik etmiştir.

7. STIMMFACH (ALMAN SES SİSTEMİ)

Alman ses sistemi ile ilgili bir tartışmaya terimlerin detaylı bir şekilde tanımlanması ile başlanmalıdır. Aslında sistemin kendisi de spesifik tanımları (aralık, ses rengi, uygun roller vs.) olan bir ifadeler grubudur (dramatik soprano, lirik tenor vs.). Verilecek olan tanımlamaların ve rol dağılımının karşılaştırılması zamanla değişen veya bölgeden bölgeye farklılaşan kavramlar gurubu olarak Stimmfach'ı anlatacaktır. Lirik mezzo-soprano mevcut repertuarın farklılaşan talepleri ve buna bağlı olarak birçok rolün daha önceden diğer ses tipleri için uygun olması yüzünden bu karşılaştırma çalışması için odak noktası olacaktır. İncelenecek olan spesifik roller öncelikle ses/yarışma repertuarı olarak popülerlikleri veya opera dünyasındaki önemlerine göre seçilmiştir. Listelenen rollerden bazıları özellikle de Händel operalarında olanlar Avrupa'da daha çok oynanmıştır. Ancak bugünün opera şarkıcılarının çoğu tüm dünyada sahne aldıkları için bu roller en popüler mezzo-sopranolarının biyografilerinde görülmektedir. Kastratolar tarafından canlandırılan pantolon rollerinin birçoğu bugünlerde kontratenorlar tarafından canlandırılmasına rağmen mezzo-sopranoların bu roller için seçimi bazı opera evlerinde hala devam etmektedir ve bu sebeple bu rollerin en popüler olanları değerlendirmeye alınmıştır.

İncelenmesi gereken ilk terim *Fach*'tır. *Fach*, Almanca'da akademik anlamda "Branş" tır. *Fach* terminolojisi özel bir alan içindir. Diğer bir deyişle *fach*, bir kategoriyi simgeler, sınırlandırmalar koyar veya sınırları belirtir. Opera dünyasında *fach*; belirli bir ses kategorisini ve bu ses tarafından canlandırılan rolleri tanımlar. Sonuç olarak biz, operatik anlamda *fach*'ı "Repertuar" olarak algılayabiliriz. *Fach* sistemi Almanya'da 20. yüzyılın başlarında şarkıcıları korumak için çok sayıda birliğin ortaya çıktığı sıralarda oluşturulmuştur. Repertuarda orkestrasyon, aralık ve tessitura anlamında çok fazla çeşitlilik ortaya çıkmış ve bu sebeple belirli bir şarkıcı için uygunsuz olan repertuar miktarı artmıştır. Şarkıcılardan seslerinin uzun ömürlüğüne zarar verecek rolleri söylemesinin istenmeyeceği bir sistem oluşturmak için benzer vokal talepleri olan rol grupları ile listeler oluşturulmuştur. Her bir grup belirli bir repertuarı bünyesinde bulundurmaktadır ve şarkıcılar bu repertuar gruplarına göre sözleşmeler imzalamaya başlamışlardır.

Opera evleri bu yüzden onlardan bu özel kategori dâhilindeki herhangi bir rolü söylemelerini istemişlerdir. Ancak şarkıcılarından sözleşmelerinde bu repertuar dışında canlandırabilecekleri rolleri ayrıca yazmaları istenmiştir. Bu şekilde şarkıcılar sözleşme imzalandıktan sonra yapılacak bir rol dağılımında istenmeyen durumların oluşmasının önüne geçilmesi amaçlanmıştır. Listeler hem oyuncu seçimi uygulamalarını hem de bireysel ses yeteneklerini yansıtmıştır.

Açıklığa kavuşturulması gereken diğer terimler daha spesifik olan ve söz konusu sisteme bağlı olarak farklılık gösterebilecek olan terimlerdir. Bu sebeple tanımları ayrı ayrı listelemek gereklidir. Ses sınıflandırması üzerine hiçbir evrensel sınıflandırma olmadığı gibi aynı zamanda stimmfach üzerinde de herhangi bir görüş birliği yoktur. Burada kullanılan tanımlamalar en yaygın olarak kullanılmaları sebebi ile seçilmişlerdir.

Genel tanımlar üzerinde bir görüş birliği vardır. Dört ana ses kategorisine dair anlayışımız (soprano, kontralto, tenor ve bas) tarihteki farklı noktalarda hakim olmuşsa da altı kategorili model (soprano, mezzo-soprano kontralto, tenor, bariton ve bas) daha sonraki zamanlardaki pedagoglar için daha popüler olmuşlardır ve bilimsel gelişmeler de bu ayrımları gerekçelendirmiştir. Bu altı kategorili model kadın ve erkek şarkıcılar için yüksek, orta ve düşük kategorilere izin vermektedir. Bugünün önde gelen pedagogları arasında geniş ölçüde yayılmış olan fikir, üç kategorili bir kadın sesinin değerlendirilmesini onaylamaktadır. O zaman en düşükten en yükseğe kadın sesleri kategorileri *kontralto*, *mezzo-soprano* ve *sopranodur*. Her bir kategorinin içerisinde daha açık olandan daha koyu olan ses rengine kadar uzanan *lik* ile *dramatik* arasında alt sınıflandırmalar veya yüksek agilitayı gösteren *koloratura* alt başlığı ışığında Şekil 13'te pesten tize ve koyudan parlağa (açık) kriterlerini izleyerek stimmfach isimlendirmelerinin çeşitli seviyelerini göstermektedir:



Şekil 13: Kadın seslerinde Stimmfach isimlendirmeleri

Soprano sesi daha yaygın olduğu ve onun için daha fazla rol mevcut olduğu için bu ses türünde daha ileri seviyede bölünmeler olabilir. Aslında, stimmfach tanımlamaları geçiş notalarının yeri gibi teknik ayrıntılar ile ilgili olmayacağından ikincil ses türü sınıflandırması için stimmfach öncelikli olarak rol dağılımı ile ilgilenirken birincil ses türü sınıflandırması özel bir enstrümanın fizyolojik yapısını tanımlamayı hedefler.

Stimmfach için en önemli kılavuz Rudolf Kloiber'in *Handbuch der Oper* isimli eseridir. Rudolf Kloiber'in stimmfach kılavuzu 1951'de yayımlanmasından sonra Almanlar tarafından sıkça kullanılırken, Avrupalı opera evleri tarafından daha küçük ölçüde kullanılmıştır.

Bu klavuz yıllar boyunca Almanya ve Avrupa'da önde gelen bir kılavuz olmuştur ve oyuncu seçimi ile repertuardaki değişiklikleri yansıtarak yeni basımlarını yayımlanmaya devam etmektedir. Her bir ses türünden beklenen vokal özelliklerine dair tanımlarla birlikte bir ses türleri listesi de verilmiştir.

Kloiber'in rolleri ayırdığı ilk kriter ses türlerini tanımladığı bölümde de açıkladığı üzere karakterin ciddi veya komik olmasına bağlıdır. Ciddi kategoriler için tanımları ses aralığı, agilite, ses rengi, hacim ve etkileme yeteneğidir.

CİDDİ FÄCHER	
Lirik (yüksek) soprano	C ₄ -C ₆ Aralığı Güzel bir bütün olarak yumuşak ses.
Genç dramatik soprano	C ₄ -C ₆ Aralığı Yüksek notalarda dramatik etki yaratabilecek daha büyük bir lirik soprano sesi
Dramatik koloratura soprano	C ₄ -F ₆ Aralığı Çok yüksek tonlara sahip agiliteli bir ses; dramatik bir delici nitelik
Dramatik soprano	H ₃ -C ₆ Aralığı Büyük hacimli metalik bir ses; büyük ölçüde delici nitelik
Yüksek dramatik soprano	G ₃ -C ₆ Aralığı İyi gelişmiş orta ve düşük registerlerle geniş, ağır ve genişleyebilir ses
Dramatik mezzosoprano	G ₃ -H ₅ veya C ₆ Aralığı Daha sonraları yüksek dramatik sopranoya dönüşen agiliteli, koyu renkli metalik “zwischenfach” ses; yüksek notalarda iyi performans.
Dramatik kontralto	G ₃ -H ₅ Aralığı Yüksek ve düşük aralıklarda yetkin metalik, agiliteli ve dramatik sivri ses
Düşük kontralto	F ₃ -A ₅ Aralığı Büyük derinliği olan yoğun ses

Tablo 7: Kloiber 1973'teki ciddi fächer terim ve tanımlamaları

Komik roller tanımlarında bu kriterlerin bazılarını içermektedirler ama aynı zamanda oyunculuk yetenekleri ve görünüşten de bahsetmektedirler.

KOMİK FÄCHER	
Lirik koloratura soprano	C ₄ -F ₆ Aralığı Yüksek agilitesi olan, yumuşak ve büyük bir ses aralığı
Subret	C ₄ -C ₆ Aralığı Hafif, esnek, sevimli bir ses ve yetenekli aktris
Karakter soprano	H ₃ -C ₆ Aralığı Zwischenfach sesi, karakterler rolleri için oyunculuk yeteneği
Spielalt (lirik mezzosoprano)	G ₃ -H ₅ Aralığı Karakterizasyon için uygun esnek ses; yetenekli aktris

Tablo 8: Kloiber 1973'teki komik fächer terim ve tanımlamaları

Koloraturanın alt sınıflandırmasını fächer başlıkları altına almamış olsa da düşük kontralto hariç sistemdeki tüm soprano olmayan seslerden agiliteye sahip olmaları beklenmektedir. Bunun sebepleri genelde düşük ses tiplerinin yüksek ses tiplerinden daha az yaygın olması ve bu sebeple uygulamada daha az kategoriye bölünmesidir.

Kloiber'in dramatik mezzo-sopranolar için listeleri, bu sesin aslında genelde olgunlaştıkça dramatik bir sese dönüşen bir "ara" tanımlama olduğunu belirtmektedir. Diğer bir deyişle, sonunda hiçbiri mezzosoprano olmayacaktır *Zwischenfach* terimi burada ve başka yerlerde ortaya çıkar ve her zaman bir açıklık getirilmesi gerekir. Ancak Kloiber bu terimi "dramatik" bir ses türü veya bir "lirik"

ile bir “Helden” fach arasındaki bir aralığı spesifik bir şekilde belirtmek için kullanmıştır. *Zwischenfach* kategorisinin açık bir şekilde dramatik kategori olduğunu açıklamıştır ve fach listelemesine genç dramatik soprano, dramatik soprano ve yüksek dramatik soprano kategorilerini de dahil etmiştir.

Kloiber’in ilk fächer listesi 1973 ile 2004 baskıları arasında farklılık göstermez. Ancak spesifik ses tiplerinin dağılımı ve ilgili konular kılavuzun daha güncel oyuncu seçimi alışkanlıklarını ve koloratura mezzo-sopranonun, lirik mezzo-sopranonun (*Spielalt*’ın ayrı bir kategorisi olarak) ve lirik kontraltın yeni kategorilerini yansıması amacıyla değişiklik göstermektedir.

Fach tanımları ve rol dağılımları için yakın zamandaki başlıca Amerikan kaynağı Richard Boldrey’nin *Guide to Operatic Roles & Arias* adlı eseri olmuştur. Boldrey, Kloiber’den çok daha fazla alt bölüm sunmaktadır ama şarkıcıları kendilerini sadece bir kategoriye ait olarak değerlendirmemeleri yönünde uyarmaktadır.

Sesler ve roller her zaman için bir kategoriye tam olarak uymayabilirler. Bu yüzden bazı pedagoglar ve şarkıcılar tarafından ses kategorileri hala tartışılmaktadır.

Fach listelerinin şarkıcıları “çizgiyi geçmekten” ve seslerinin söyleyebildiği şarkıları söylemekten alıkoyduğunu savunur. Ama fach listelemelerinin amacı şarkıcıları sınırlandırmak değildir. Birçok şarkıcı iki ve hatta üç yan kategoriye kolayca uymaktadır. Ancak bazende bu durumun tersine, bir sese uygun repertuara doğru kılavuzluk etmek ve onu başka yönlere gitmeye karşı korumak gerekmektedir.¹³⁶

Aslında Boldrey, ses sınıflandırması ve rollerin belirlenmesi için daha fazla değerlendirme kriteri listelemektedir. Örneğin sınıflandırma için registrasyon ve geçişi tessitüradan ayrı ve bağımsız kategoriler olarak ve esnekliği de agiliteden bağımsız bir kategori olarak değerlendirmiştir. Esneklik hakkındaki tanımı özellikle de birçok rengi ve dinamiği kullanma ve onları kolaylıkla çeşitlendirebilme yeteneğini tanımladığı için ilgi çekicidir. Başka bir deyişle Boldrey için, sanatçılık olarak değerlendirilebilecek olan unsurlar bir sınıflandırma kriteridir. Rollerin

¹³⁶ Boldrey, “Guide to Operatic Roles & Arias”. Dallas, TX: Pst. Inc., 1994.

kategorilere ayrılması hakkında tanımı anlamında ise, Boldrey temel tessitura ve orkestrasyonun ötesinde pek çok kriteri değerlendirmeye almıştır. Boldrey'in kılavuzu şarkıcıların bir kategoriden daha fazla kategoride şarkı söyleyebileceklerini belirtmektedir. Oysa yönetmenlerin kendilerini sesleri hakkında şüphe eden şarkıcılar olarak görmelerinden korktukları için şarkıcılar kendilerini birden fazla kategoriye ait görmekten çekinirler.

Boldrey'nin listesi her bir kategoriden sonra şu kriterleri içermektedir: "Aralık, registerler, ses rengi, ağırlık/hacim, vokal zorluklar ve oyunculuk zorlukları."¹³⁷

KADIN SESLERİ
Subret
Tam lirik koloratura soprano
Hafif lirik koloratura soprano
Hafif lirik soprano
Tam lirik soprano
Hafif dramatik koloratura soprano
Hafif dramatik (spinto) soprano
Tam dramatik koloratura soprano
Tam dramatik soprano
Yüksek dramatik soprano
Hafif lirik mezzosoprano
Tam lirik mezzosoprano
Dramatik mezzosoprano
Lirik kontralto
Dramatik kontralto

Tablo 9: Boldrey'nin listelediği kadın sesleri kategorileri

¹³⁷ Boldrey 17-18

Kloiber'in klavuzunda sunulmamış olan birçok alt kategorinin olduğu ilk bakışta görülebilir. Aslında dört tip lirik soprano ve beş tip dramatik soprano vardır. Bir şarkıcıyı sadece bir özel kategori ile sınırlandırmanın gerekli olmadığı hakkındaki uyarısı sayesinde bu alt bölümler anlamlı bir hal alır. Bu tip bir alt bölümlere ayırma, rolleri orkestrasyon gerekliliklerine ve tessituraya göre gruplandırmak isteyecektir. Böyle iyi araştırılmış bir rol gruplaması aslında bir şarkıcıya sesi için en uygun repertuarı bulmasında ve uygunsuz rollerden kaçınmasında yardımcı olacaktır. Vücut tipi, oyunculuk yetenekleri, ses rengi/karakteri gibi konularla ilgili olan oyuncu seçimi alışkanlıkları da başka bir sorudur.

Tessitura ve orkestrasyon istekleri değişmediği zamanlarda bile oyunculuk seçimleri için tercihler değişebilir. Teorik olarak *Stimmfach* belirli bir şarkıcı için uygun bir repertuarlar listesi ve böylece bir kişinin başarılı olabileceği ve kendisi için en uzun ömürlü ve sağlıklı sese sahip olacağı roller listesini içermektedir. Boldrey birçok ses türünü birçok rol için listelemektedir ve en uygunları için de tavsiyelerini yazmaktadır. Bu ona oyunculuk seçimi tercihleri hakkında bilgi vermek ve aynı zamanda en uygun ses türünü pedagojik olarak motive etme olanağını sağlar.

Boldrey'nin kategoriler için yazılı tanımlamaları, listelerin tersine daha geniş ölçüdeki kavramların ve terminolojisinin tarihini izlemektedir. Örneğin pantolon rolleri tanımında Boldrey şöyle yazmıştır:

“Pantolon rolleri daha hafif ses tipleri ile ilişkilendirilmiştir. Çünkü pantolon rollerinin çoğu genç karakterler için yazılmıştır. Bu sebeple birçok pantolon rolü dramatik soprano hariç tüm kadın sesi kategorilerindeki hafif lirik soprano tarafından veya hafif lirik mezzo-sopranolar tarafından söylenmiştir.”¹³⁸

Son zamanlardaki oyuncu seçimlerinin dramatik soprano ses tipini pantolon rolleri için uygun olarak değerlendirmemiş olmasına rağmen, yoğun bir orkestrasyon ile sunulan roller genelde dramatik soprano tarafından canlandırılmıştır. Aslında bugün bile Alman opera evlerinin ses özelliklerinden önce “uygun” vücut tipindeki ve oyunculuk yeteneğindeki kadın şarkıcıları tercih ettikleri bilinmektedir.

¹³⁸ Boldrey, 21.

Hafif lirik mezzo-soprano ve tam lirik mezzo-soprano arasındaki farklılık genelde ses renginin farklılığı olsa da lirik mezzo-soprano için *stimmfach*, ses renginin ötesinde rollerin karakter tipi, agilitesi, *tessitura* vs gibi özelliklere göre bölünmesine izin vermektedir. Soprano seslerinde koloratura soprano'nun dört farklı tipinde olduğu gibi çok fazla bölünmesine rağmen Boldrey, koloratura mezzo-soprano kategorisini öne sürmemiştir. Lirik mezzo-soprano pantolon rollerinin çoğunluğuna hakim olmuşsa da, bu gibi roller için ya agilite olarak eksik ya da uygun vücut tipi veya oyunculuk/hareket yeteneğine sahip olmayan bazı lirik mezzo-sopranolar da olacaktır.

Boldrey hem vokal özellikler hem de rol uygunluğuna göre hafif ve tam kategoriler arasındaki farklılıkları şöyle açıklar: “Hafif lirik mezzo-soprano, soprano karşılıkları gibi, genelde ince ve parlak, koloratura geçişlerinde esnek ve çabuk bir şekilde geçiş yapabilme yeteneği olan bir sese sahip olurlar. Bir gençlik ve coşkunluk sesidir.”¹³⁹ Tam lirik mezzo-sopranoyu ise “esnek bir sesi olsa da olmasa da bir doluluğu ve sıcaklığı vardır.”¹⁴⁰ Hafif lirik mezzo-soprano için Boldrey, bazı kadın rollerinin (Mercedes, Marcellina, Rosina) olduğunu ama “operadaki en güzel pantolon rollerinden bazılarının Siebel, Urbain, Hansel ve Cherubino gibi hafif lirik mezzo-sopranolar için yazıldığını” belirtmiştir. Oysa Siebel ve özellikle Urbain için rolün herhangi bir tipte bir mezzo-soprano sesine uygun olduğunu belirten hiçbir durum yoktur.

Diğer taraftan tam lirik mezzo, Charlotte (*Werther*) ve Dulcinea (*Don Quichotte*) gibi kadın kahramanları için 19. yüzyılın başlarındaki ve ortalarındaki Fransız bestecilerin tercihi olmuştur. Boldrey ayrıca orkestrasyon ve *tessitura* gereklilikleri olarak hafif lirik mezzosopranodan çok farklılık göstermesede, Sesto'yu (*La clemenza di Tito*) tam lirik mezzosoprano için bir pantolon rolü olarak tanımlamaktadır.

Boldrey'nin dramatik mezzo-soprano için tanımı herhangi bir vokal karakteristik içermemekle beraber daha çok karakter tipi ile ilgilidir:

Dramatik mezzo-soprano birçok operada “ağır” kadın sesidir. Annedir, cadıdır, dul zengin kadındır ve hatta bazen kraliçedir. Verdi ve Wagner'in yanında

¹³⁹ Boldrey, 25.

¹⁴⁰ Boldrey, 25

Doğu Avrupa ve Rusya'daki bestecilerin de favori sesidir. Aynı zamanda Amerika ve Avrupa'da yazılmış olan birçok 20.yy operasında da görülmektedir.¹⁴¹

Boldrey için rol kategorizasyonu tessitura ve orkestrasyon gerekliliklerinden daha çok kriterler ilgili bir durumdur. Bu kriterler değerlendirme için önemlidir ancak oyuncu seçimi tercihlerinde önemi büyüktür. Boldrey tarafından verilen bir hafif ses örneği olan Despina (Cosi fan Tutte) en önemli özellik olarak oyunculuk yeteneği gerektiren bir roldür. Korolarda en pes kadın sesi bölümlerini söyler ve aslında bazen bir mezzo-soprano oyuncu olarak seçilir. Ancak rol genellikle bir soprano tarafından söylenir ve aryalarının tessiturası soprano bir oyuncunun seçimini tamamen doğrular. Kafaları karıştıran durum ise Despina'ya neden korolardaki en pes notaların verildiğidir. Biraz araştırınca korodaki bu sorunu çözmek için birçok yönetmenin Dorabella'yı en pes ve Despina'yı en tiz partilerde kullanabilmek için kadın seslerinin yerlerini değiştirdiğini görürüz. Aynı tip bir “problem çözümünün” daha küçük ölçekli bir örneği de en tiz notanın en yüksek ses tipine verilmesi amacıyla kart üçlüsünde Carmen Mercedes ve Frasquita'nın yaygın bir şekilde yer değiştirilmesidir.

Bir pedagogun *Stimmfach* ile ilgili aklında tutması gereken en önemli özelliklerinden birisi de her zaman için bir özel zaman periyoduna ait oyuncu seçimi tercihlerini yansıttığıdır. Bir rolün özel bir fach'a ait olması için, değerlendirmesindeki pedagojik sebepler çok ağırlıklı olabilir ama bu pedagojik değerlendirmeler günün eğilimlerine göre şekillenebilir ve genelde de durum böyledir. Birçok fach'ta değişiklikler izlenebiliyor olsa da kategoriler arasındaki rollerin değişmesi anlamında değerlendirilebilecek mevcut en ilgi çekici fach'lardan birisi lirik mezzo-sopranodur. Bunun sebebi yukarıda da belirtildiği gibi kategorinin son birkaç on yıldan önceki zamanlarda henüz ortaya çıkmamış olmasıdır.

Zaman içinde değişen eğilimlerle birlikte repertuar belirlemede hafif koloratura sopranodan dramatik soprano ve mezzo-sopranodan kontraltoya kadar mutlaka kadın sesine ait her türlü fikir uygun görülmüştür. Aynı zamanda pantolon rollerini erkekler tarafından (özellikle de kastrato için bestelenen rollerdeki gibi kontratenorlar tarafından değil ama tenorlar veya baritonlar tarafından)

¹⁴¹ Boldrey, 26

oyunmasının sağlanması için açık bir eğilim de olmuştur. Aslında bu rollerin bazıları, tenorlar ve baritonlara uygun hale getirilmek için çok yaygın bir şekilde değişimlere tabi tutularak oynanmıştır.

Bu rollerin neden diğer bir fach için değerlendirildiğini veya neden lirik mezzo-soprano için uygun olarak görüldüğünü anlamak için vokal gerekliliklere ve rollerin ekstra vokal özelliklerine ait kısa bir değerlendirme yapılması gereklidir.

Büyük bir rol için tessituranın belirlenmesi özellikle de bu rol Rossini kadın kahramanları veya Strauss'un pantolon rollerindeki gibi büyük bir aralığı kapsıyorsa ince bir çalışma gerektiren bir iştir. Dramatik amaçlar için önemli derecede farklı bir tessitura kullanan arylar veya arya dizileri de vardır. Benzer şekilde Mozart rollerinin birçoğunun aryalardan çok resitatifler için farklı tessitura bölgeleri vardır.

Besteciler arasında orkestra büyüklüğü ve seçilen enstrümanlar farklılık gösterdiğinde, orkestrasyonun ne ölçüde karşılaştırılabileceği tartışılabilir bir durumdur. Örneğin Strauss rolleri hafif bir şekilde orkestraya uyarlanmış olsalar bile şarkıcıdan, bir Handel veya Mozart rolünden, daha fazla orkestra üstünde duyulurluk isteyebilir. Bununla birlikte ilgili orkestrasyon gereklilikleri belirli rollerin oyunculuk seçimlerinin neden belli bir şekilde gelişmiş ve değişmiş olduklarını belirlemede bize yardım edebilir.

Çünkü belki de özellikle ağır orkestrasyonları ile bilinen (Wagner, Verdi vs. gibi) bestecilerin yazdıkları roller haricindeki operalarda önemli ölçüde ses türü farklılıkları görmek alışılmış bir durum haline gelmiştir.

Çok genel tessitura istekleri anlamında Cesare, Orlando ve Rinaldo rolleri düşük bir kadın sesi (kontralto) için en uygun olacak olanlar olurken, Idamante, Komponist, Octavian, Serse ve Sextus ise yüksek kadın sesi (soprano) için en uygun olanlar olacaktır. Komponist ve Octavian için olan orkestrasyon gereklilikleri daha dramatik bir ses tipi gerektirirken diğer roller uygun bir şekilde değişen zevklere bağlı olarak herhangi bir ses rengi kategorisi tarafından canlandırılabilirler. Annio (tito), Dorabella ve Ruggiero rollerinin hepsi yukarıdaki tessitura gruplandırmasının orta aralık kısmına düşmektedir ve bu sebeple de en çok da orta seviyedeki kadın sesleri için (mezzo-sopranolar) uygun olacaklardır.

Listelemeler, tessitura bilgisi ile değerlendirilince neden ilk başta yapılan göre değişiklikler olmuştur sorusuna, en güzel cevap birincil bir gruplandırma kriteri

olarak ses gerekliliklerinden karakter tipine doğru gelişmekte olan bir değişimin olduğudur.

Ancak Mozart zamanındaki gibi karakter özelliği olarak bir şarkıcının ya ciddi ya da komik rollerde uzmanlaştığı rollerin çoğunluğunun özelliği onların pantolon rolleri olmasıdır. Mevcut tercihler ince, uzun belki de oldukça zayıf şarkıcıların bu roller için seçilmesi yönündedir. Çünkü Cherubino, Siebel ve Hansel'e dair beklentiler mükemmel bir fiziksel agilite ve sahnede bir erkek çocuk gibi ikna edici bir şekilde hareket etmeyi gerektirmektedir.

Sonuç olarak ses türü sınıflandırması (birincil) ve Stimmfach (ikincil), ses türü sınıflandırması için iki ayrı ve bağımsız sistemdir ve bu ikisinin çatışması bir şarkıcının gelecekteki kariyerini olumsuz bir şekilde etkileyebilir. Stimmfach (Alman ses sistemi), aslında ses türüne bağlı olan bir uygun repertuar listesi olarak anlaşılmalıdır. Stimmfach'ın ses türüne göre çok kesin bir şekilde roller önerdiği varsayımı şarkıcıyı/eğitmeni yanlış repertuara yönlendirebilir. Repertuarda değişikliklere sebep olan güncel gelişmeler ve yeni düzenleme kriterlerini anlamak için stimmfach sistemi sürekli olarak yeniden incelenmelidir.

Bir fach'a ait bugünkü görüşler hem özel rolleri hem de özel şarkıcıları içeriyor gibi görünmektedir. Pazarlama için özenle hazırlanmış videolar, kayıtlar ve internet ile dinleyiciler ve şarkıcılar rol hakkında bu zamana kadar var olmayan erişim imkanlarına sahip olmaktadır. Böyle bir erişimin getirileri daha kesin ve sınırlandırıcı bir şekilde belirlenen bir özel rol veya ses türü beklentisini de içermektedir. Diğer bir deyişle lirik mezzo-sopranoların durumunda hem mevcut stimmfach rollerine hem de bu roller için önde gelen şarkıcılara bakmak mümkündür. İrdelenen rollerin çoğunluğu için en popüler şarkıcıların birçoğu, kadın veya erkek rollerini, trajedileri veya komedileri oynayabilen mükemmel aktrisler olarak bilinirler; uzun boyludur; fiziksel ve ses anlamında agiliteye sahiptirler. Tessitura, aralık ve orkestrasyon istekleri olarak birbirinden farklı birçok farklı rol de oynamışlardır. Bu tip şarkıcılar ekstra ses, fizik ve oyunculuk beklentilerinin doğmasını sağlamışlardır.

Eğer bu ekstra beklentiler aslında stimmfach listelemesini etkiliyorsa, şarkıcılar ve eğitmenler repertuar seçiminde bu durumu göz önünde bulundurmalıdırlar. Şarkıcılar ve eğitmenler için bir numaralı öncelik şarkıcının

sesinin uzun ömürlü ve sağlıklı kalmasıdır. Bununla birlikte, kariyerin ilk zamanlarında bir fächer'e ait aryaların kendisinden beklendiğini anlayacağı için bir şarkıcının mevcut ses sınıflandırmasına karşılık gelmesi gerekmeyen fächer'deki rollerde değerlendirilmesine de açık olması gerekmektedir.

Örneğin lirik mezzo-sopranonun parçası olarak değerlendirilen birçok pantolon rolü lirik soprano için kariyerinin başlarında daha uygun olabilir. Bu yüzden boy, fiziksel agilite ve güçlü oyunculuk yeteneklerine sahip genç bir lirik soprano kendisini başlangıçta bir lirik mezzo-soprano olarak lanse etmeyi düşünebilir. Tabii ki şarkıcı bu yolu izleyerek bu fächer'den ayrılma sorunu gibi sorunlara dair bir risk almış olur. Oyuncu seçimi için yönetmenler, özgeçmişli lirik mezzo-soprano repertuarından oluşuyorken lirik soprano rolüne şarkıcıyı seçmeyi düşünmeyebilirler. Bunun gibi erken verilecek bir kararın uzun vadede sorun yaratacak sonuçları da olabilecektir.

Bir rol için verilen fächer aslında ses gereklilikleri ile çok az ilgili bir durumdur. Ses türü sınıflandırması ve Stimmfach bu sebeple, bir şarkıcının meslek hayatında doğru bir şekilde lanse edilmesini düşünürken sesinin sağlığını da korumayı amaçlayacak ayrı ayrı değerlendirmeler gerektirmektedir.

Geniş bir anlamda stimmfach sisteminde mevcut sınırlandırmalar şarkıcının doğru kategoriye yerleşmesi ve ustalaşması ile gevşemeye başlarlar. Ancak kariyerin başlangıcında yönetmenin beklentilerine dikkat etmek gözden kaçırılmaması gereken bir noktadır. Böyle beklentiler o kadar önemlidir ki onları göz ardı etmek bir şarkıcının seçmelere girememesini veya oyunculuk seçimi için değerlendirilmemesini sağlayabilir. Çeşitli fächer'lerden repertuarın karıştırılması, roller şarkıcı için uygun olsun ya da olmasın, birçok kişi tarafından eğitim ve hazırlanmada bir eksiklik olarak algılanmaktadır. O zaman repertuarı ilk aşamalarda seçmek, vokal endişeler ile şarkıcıyı dinleyecek olan yönetmenin olası beklentilerine bağlı kalmak arasında hassas bir denge gerektirmektedir. Bu da kariyerin başlangıcı için uygun repertuarın seçimini büyük ölçüde sınırlandırmakta ve şarkıcıyı lanse edebilmek için gerekli olacak "muhteşem beşli" aryalarını bulmanın önemini vurgulamaktadır. Bu paketdeki dört aryadan en az üçü şarkıcı kendisini hangi fach için hazırlarsa hazırlasın, popülariteleri ile tahmin edilebilir

olurken genç şarkıcının en azından göreceli olarak belirsiz bir arıayı da dahil etmesi için izin verilmekte olduğudur. Daha az canlandırılan operalar için daha az katılıklıta fach beklentileri vardır.

Belki de bir pedagoğun stımmfach (Alman ses sistemi) hakkında farkına varması gereken en önemli şey sosyokültürel beklenti ve zevklere karşılık vermek için sürekli bir değişim içinde olduğudur.

Örneğin bir kahraman rolüne dair beklenti değişebilir ancak vokal beklentileri aynı kalacaktır. Böyle bir durumda lirik tenordan dramatik tenora doğru bir değişiklik beklemektedir. Tessitura lirik tenor için uygansa bu değişiklik dramatik tenorların rahatsızlık verecek şekilde yüksek olan bir tessiturada uzun süreler boyunca şarkı söylemek zorunda kalacakları anlamına gelmektedir.

Sistemin doğru olarak kullanılmasının en kesin yolu stımmfach ve ses türü sınıflandırmasını iki farklı kategorizasyon yolu olarak tanımlamaktan geçer. Ses sınıflandırması fizyolojik bir durum veya enstrüman tipi olarak anlaşılırsa ve stımmfach vokal veya karakter özelliklerini paylaşan bir roller gruplandırması olarak anlaşılırsa aslında şarkıcıların bir fach'tan daha fazlasında şarkı söylemeleri mümkün olacaktır. Diğer bir deyişle "Bu şarkıcı hem lirik hem de lirik koloratur rollerini (iki fächer) canlandırmakta uzmanlaşmış bir sopranodur (bir ses türü)" demek mümkün olacaktır.

Ses bilimindeki ilerlemeler ses türleri arasındaki fizyolojik farklılıklara dair kanıtlar sunarken stımmfach önemli bir literatür eksikliğine bağlı olarak daha güvensiz bir durumda bulunmaktadır.

Başarılı bir eğitimin gerçekleştirilmesi için eğitmene çok fazla güvenilmelidir. Şarkıcının eğitmene güvenmesi sadece onu şarkıcıyı doğru yönde yönlendirmesinde iyi yapmaz, aynı zamanda şarkıcının sesinin sağlığı ve uzun ömürlülüğü için de bu güven gereklidir. Aslında oyuncu seçimi için yönetmen, şarkıcının geleceği hakkında endişelenebilir ama yönetmenin ilk endişesinin dinlemekte olduğu şarkıcının sesinin uzun ömürlülüğü veya sağlığı olması beklenemez. Ayrıca oyuncu seçimi için yönetmenlerden vokal pedagoğlar kadar anatomi veya fizyoloji bilmelerini de bekleyemeyiz. Sonunda, sorumluluk yine ses

eğitmenine ait olacaktır. Bu yüzden eğitmen öğrencisinin ses türünü (birincil sınıflandırma) doğru tesbit ederken aynı zamanda doğru repertuar seçimi ve stimmung (ikincil sınıflandırma) kategorileri için de eğitmelidir. Stimmung ve ses türü birçoklarına bugün eşanlımlı gibi gelse de, aslında temel farklılıklar içermektedir. Bu yüzden ses eğitiminin gelişmesi için pedagogların bu konu üzerinde tartışması gereklidir.

7.1.STIMMFACH SES TÜRLERİ VE ÖZELLİKLERİ

Almanlar, her bir şarkıcıyı ses genişliğine, sesinin büyüklüğüne, rengine, karakterine ve bunun yanında fiziksel özelliklere göre sınıflandırır. Bu özellikleri değerlendirdikten sonra o ses için bir “Fach” belirlenir. Stimmfach Sistemi, bir ensemble hazırlığından önce repertuara göre her bir şarkıcı için uygun rol ve şarkıları seçebilmek ve rol dağılımını rahatça oluşturabilmek için geliştirilmiştir.

7.1.1. SOPRANO

7.1.1.1. Subret (C4 – C6)

Subret sesi iyi bir koloraturasının ve genişletilmiş bir üst registerinin olup olmamasına bağlı olarak daha detaylı “Subret” ve “Koloratura Subret” şekilde kategorilere ayrılır. Sesin gücü yaş ilerledikçe büyüyecek olsa bile bir Subret, her zaman için bir Subret olarak kalacaktır. Fiziksel boyutu ve sahnedeki hareket kabiliyeti 45-50 yaşlarındaki bir Subretin “genç kız kardeş” rolünü oynamayı sürdürebilmesini sağlayacaktır. Subret sesi şöyle tanımlayabiliriz; Sıcak ve yumuşak bir ses, narin bir fiziksel görünüm, mükemmel bir aktris. Subret, Broadway genç kız rolünün, opera anlamında dengidir. Bu kategorideki bir şarkıcının Alman diline mükemmel bir şekilde hakim olması önemlidir çünkü bu ses için olan rollerin birçoğu Alman operaları veya operetlerde mevcuttur. Rollerini geniş diyaloglar ve recitatifler içermektedir. Sesin orta tonlarda oldukça rafine olması çok önemlidir çünkü şarkı söyleme eyleminin büyük kısmı orta seslerde gerçekleşmektedir. Sesi esnek olmalıdır ama çok tiz notalara çıkmasına gerek yoktur. Genç bir kuzen gibi görünmeli, kişiliği canlı olmalı ama sesinin de korolarda duyulabilecek kadar gücü olmalıdır. Subret için olan tipik roller arasında Fidelio’daki Marzelline, Cosi fan tutte’deki Despina ve Don Giovanni’deki Zerlina bulunur. Ayrıca sesinin yüksek notalara çıkabilmesi ve yeterince esnek olması kaydıyla, Koloratura soprano

dahilinde listelenmiş olan La Boheme’de ki Musetta ve Saraydan kız kaçırmadaki Blondchen gibi rolleride deniyebilir.

Başlıca rolleri ve aryaları:

Adele	Die Fledermaus	J. Strauss
<i>Mein Herr Marquis, ein Mann wie Sie</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	D4 – G5	<i>RANGE:</i> D4 – D6
Adina	L'Elisir d'Amore	G. Donizetti
<i>Prendi, per me sei libero</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	F4 – A6	<i>RANGE:</i> C4 – C6
Ännchen	Der Freischütz	C.M.v. Weber
<i>Kommt ein schlanker Bursch gegangen</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	G4 – G5	<i>RANGE:</i> C4 – H6
Despina	Così fan tutte	W.A. Mozart
<i>In uomini, in soldati</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	F4 – F5	<i>RANGE:</i> C4 – A6
<i>Una donna a quindici anni</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	D4 – G5	<i>RANGE:</i> D4 – H6
Lauretta	Gianni Schicchi	G. Puccini
<i>O mio babbino caro</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	F4 – G#/Ab5	<i>RANGE:</i> D#/Eb4 – G#/Ab5
Marzelline	Fidelio	L.V. Beethoven
<i>O wär' ich schon mit dir vereint</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	G4 – G5	<i>RANGE:</i> G4 – A6

Musetta	La Boheme	G. Puccini
<i>Quando m'en vo'</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – E5	<i>RANGE:</i> E4 – H6
Susanna	Le nozze di Figaro	W.A.Mozart
<i>Giunse alfin il momento...Deh vieni, non tardar</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D4 – F5	<i>RANGE:</i> A4 – A6
<i>Venite, inginocchiatevi</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – G5	<i>RANGE:</i> D4 – G5
Zerlina	Don Giovanni	W.A.Mozart
<i>Batti,batti</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F4 – F5	<i>RANGE:</i> C4 – A#/Hb6
<i>Vedrai carino</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – F5	<i>RANGE:</i> G4 – G5
Blondchen	Die Entführung aus dem Serail	W.A. Mozart
<i>Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln</i>		
<i>TESSITURA:</i>	A4 – F#/Gb5	<i>RANGE:</i> E4 – E6
<i>Welche Wonne, welche Lust</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – G5	<i>RANGE:</i> D4 – D6

7.1.1.2. Koloraturasoprano (C4 – F6) Lirik Koloratura

Çok geniş bir ses aralığına sahip ve üst tonlarda oldukça agiliteli, esnek ve parlak bir sestir. Bu fach ile Alman “Subret” arasındaki en büyük fark tiz notalarda daha rahat şarkı söyleme yeteneği, hızlı koloratura geçişleri ve daha parlak bir sese sahip olmasıdır. Karakterizasyon yeteneği olarak, dil ile ilgili rahatlığı ve rol yapma yeteneği Alman subreti ile aynıdır. Bu fach için tipik roller Ariadne auf Naxos’daki

Zerbinetta, Die Entführung aus dem Serail'deki Blondchen, Don Pasquale'deki Norina ve Les contes d'Hoffmann'daki Olympia'dır.

Başlıca rolleri ve aryaları:

Adele	Die Fledermaus	J. Strauss
<i>Mein Herr Marquis, ein Mann wie Sie</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D4 – G5	<i>RANGE:</i> D4 – D6
Adina	L'Elisir d'Amore	G. Donizetti
<i>Prendi, per me sei libero</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F4 – A6	<i>RANGE:</i> C4 – C6
Ännchen	Der Freischütz	C.M.v. Weber
<i>Kommt ein schlanker Bursch gegangen</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – G5	<i>RANGE:</i> C4 – H6
Blondchen	Die Entführung aus dem Serail	W.A. Mozart
<i>Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln</i>		
<i>TESSITURA:</i>	A4 – F#/Gb5	<i>RANGE:</i> E4 – E6
<i>Welche Wonne, welche Lust</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – G5	<i>RANGE:</i> D4 – D6
Musetta	La Boheme	G. Puccini
<i>Quando m'en vo'</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – E5	<i>RANGE:</i> E4 – H6
Nannetta	Falstaff	G. Verdi
<i>Sul fil d'un soffio etesio</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – F5	<i>RANGE:</i> D#/Eb4 – A6

Elvira	I Puritani		V. Bellini
<i>Qui la voce... Vien, diletto</i>			
<i>TESSITURA:</i>	G#/Ab4 – G#/Ab5	<i>RANGE:</i>	D#/Eb4 – C#/Db6
Gilda	Rigoletto		G. Verdi
<i>Caro nome</i>			
<i>TESSITURA:</i>	F#/Gb4 – A6	<i>RANGE:</i>	H4 – C#/Db6
Juliette	Roméo et Juliette		C. Gounod
<i>Je veux vivre dans le rêve</i>			
<i>TESSITURA:</i>	E4 – A6	<i>RANGE:</i>	C4 – D6
Lakmé	Lakmé		L. Delibes
<i>Ou va la jeune Hindoue?</i>			
<i>TESSITURA:</i>	H5 – H6	<i>RANGE:</i>	E4 – E6
Lauretta	Gianni Schicchi		G. Puccini
<i>O mio babbino caro</i>			
<i>TESSITURA:</i>	F4 – G#/Ab5	<i>RANGE:</i>	D#/Eb4 – G#/Ab5
Marie	La Fille du Régiment		G. Donzetti
<i>Chacun le sait</i>			
<i>TESSITURA:</i>	G4 – F5	<i>RANGE:</i>	F4 – C6
Norina	Don Pasquale		G. Donizetti
<i>Quel guardo, il cavaliere... So anch'io la virtù magica</i>			
<i>TESSITURA:</i>	F4 – A6	<i>RANGE:</i>	D4 – C#/Db6

Olympia	Les Contes d'Hoffmann	J. Offenbach
<i>Les oiseaux dans la charmille</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G#/Ab4 – A#/Hb6	<i>RANGE:</i> D#/Eb4 – D#/Eb6
Susanna	Le nozze di Figaro	W.A.Mozart
<i>Giunse alfin il momento...Deh vieni, non tardar</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D4 – F5	<i>RANGE:</i> A4 – A6
<i>Venite, inginocchiatevi</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – G5	<i>RANGE:</i> D4 – G5
Oscar	Un Ballo in Maschera	G. Verdi
<i>Volta la terrea</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F4 – G5	<i>RANGE:</i> D4 – D6
<i>Saper vorreste,</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – G5	<i>RANGE:</i> D4 – H6
Rosina	Il Barbiere di Siviglia	G. Rossini
<i>Una voce poco fa</i>		
<i>TESSITURA:</i>	A4 – E5	<i>RANGE:</i> A4 – C6
Nedda	I Pagliacci	R. Leoncavallo
<i>Stridono lassù</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – G#/Ab5	<i>RANGE:</i> C#/Db4 – A6
<i>Qual fiamma avea nel guardo</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – F#/Gb5	<i>RANGE:</i> D4 – A6
Manon Lescaut	Manon	J. Massenet
<i>Adieu, Notre petite table</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – F5	<i>RANGE:</i> D4 – F5

Antonia Les Contes d'Hoffmann J. Offenbach
Elle a fui, la tourtelle
TESSÍTURA: G4 - F#/Gb5 *RANGE:* D4 – A6

7.1.1.3. Dramatik Koloraturasoprano (C4 – F6) Dramatik Koloratura

Üst tonlardaki geniş ses aralığı ve tüm tonlarda eşit bir ses rengi ile dramatik çıkışlar yapabilen dolu ama esnek bir sestir. Bu çok özel ve anlaşılması kolay olmayan bir fachtır. Koloratura geçişlerini söyleme yeteneği, Koloratura subrette olduğu gibi, önemlidir ama ses dramatik çıkışlar yapabilme yeteneğinin yanında bir Lirik Soprano kadar güzel ses aralığına sahip olmalıdır. Tipik roller arasında *Così fan tutte*'deki Firodiligi, *La Traviata* Violetta ve *Die Entführung aus dem Serail*'deki Kostanza bulunmaktadır. *Die Zauberflöte*'deki Königin der Nacht rolü bir uzmanlık rolüdür ve bu fach'taki tüm şarkıcılar tarafından oynanması gereken bir rol değildir. Bu sestem aynı zamanda koloratura sesi için daha ağır müzikleri de içeren İtalyan rollerini oynanması da istenir. Betimlenen karakter tipi genelde lirik soprano veya subret tarafından sunulandan daha yüksek bir figürdür. Dramatik Koloratura fach'ının şarkıcısının sesi ve fiziksel özellikleri izin verirse, gerçek Lirik Soprano Fach'ına kariyerinin daha sonraki aşamalarında geçmesi mümkündür.

Başlıca rolleri ve aryaları:

Cleopatra Giulio Cesare G.F. Händel
Piangerò la sorte mia
TESSÍTURA: G4 – G5 *RANGE:* E4 – A6

Kostanze Die Entführung aus dem Serail W.A.Mozart

Ach ich liebte, war so glücklich

TESSITURA: A#/Hb5 – A6 RANGE: F4 – D6

Martern aller Arten

TESSITURA: G4 – C6 RANGE: H4 – D6

Fiordiligi Così fan tutte W.A.Mozart

Come scoglio

TESSITURA: F4 – G5 RANGE: A4 – C6

Per pietà

TESSITURA: H4 – G5 RANGE: A4 – H6

Kontes Almaviva Le nozze di Figaro W.A.Mozart

Porgi, amor, qualche ristoro

TESSITURA: G4 – G5 RANGE: D4 – G#/Ab5

E Susanna non vien!...Dove sono i bei momenti

TESSITURA: G4 – G5 RANGE: D4 – A65

Königin der Nacht Die Zauberflöte W.A.Mozart

Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen

TESSITURA: A5 – C6 RANGE: F4 – F6

O zitt're nicht...Zum Leiden bin ich auserkoren

TESSITURA: G4 – D#/Eb5 RANGE: D4 – F6

Vitellia La clemenza di Tito W.A.Mozart

Non piu di fiori

TESSITURA: F4 – F5 RANGE: G3 – A6

Rosalinda	Die Fledermaus	J. Strauss
<i>Klänge der Heimat</i> (Csárdàs)		
<i>TESSÍTURA:</i>	D4 – A6	<i>RANGE:</i> H \flat 3 – D6
Violetta Valery	La Traviata	G. Verdi
<i>Ah, fors' è lui...Sempre libera</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	G4 – C6	<i>RANGE:</i> D4 – C \sharp /D \flat 6
<i>Addio del passato</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	G4 – A6	<i>RANGE:</i> E4 – A6
Donna Elvira	Don Giovanni	W.A.Mozart
<i>Ah, fuggi il traditor</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	G4 – F5	<i>RANGE:</i> F4 – A6
<i>In quali...Mi tradi quell'alma ingrata</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	A \sharp /H \flat 4 – G \sharp /A \flat 5	<i>RANGE:</i> D4 – A6
Margarethe	Faust	C. Gounod
<i>Ah, je ris de me voir</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	F \sharp /G \flat 4 – G5	<i>RANGE:</i> C \sharp /D \flat 4 – A6
Abigaille	Nabucco	G. Verdi
<i>Anch'io dischiuso un giorno</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	D4 – A6	<i>RANGE:</i> D4 – C6
Lucia	Lucia di Lammermoor	G. Donizetti
<i>Il dolce suono mi colpì di sua voce</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	D \sharp /E \flat 4 – D \sharp /E \flat 5	<i>RANGE:</i> D \sharp /E \flat 4 – D \sharp /E \flat 6
<i>Regnava nel silenzio</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	G4 – F \sharp /G \flat 5	<i>RANGE:</i> C4 – C6

Luisa	Luisa Miller		G. Verdi
<i>Lo vidi e'l primo palpito</i>			
<i>TESSITURA:</i>	G4 – H6	<i>RANGE:</i>	F#/Gb4 – C6
Leonora	Il Trovatore		G. Verdi
<i>Tacea la notte</i>			
<i>TESSITURA:</i>	D#/Eb4 – F5	<i>RANGE:</i>	D#/Eb4 – C#/Db6
Donna Anna	Don Giovanni		W.A. Mozart
<i>Non mi dir</i>			
<i>TESSITURA:</i>	G4 – A#/Hb6	<i>RANGE:</i>	E4 – A#/Hb6
Manon Lescaut	Manon Lescaut		G. Puccini
<i>In quelle trine morbide</i>			
<i>TESSITURA:</i>	F4 – F5	<i>RANGE:</i>	Db4 – Hb6
Norma	Norma		V. Bellini
<i>Casta diva</i>			
<i>TESSITURA:</i>	G4 – H6	<i>RANGE:</i>	F4 – C6
Cio-Cio-San	Madama Butterfly		G. Puccini
<i>Un bel dì vedremo</i>			
<i>TESSITURA:</i>	E4 – G6	<i>RANGE:</i>	C#/Db4 – Hb6

7.1.1.4. Lyrisher (Hoher) Sopran (C4 – C6) Lirik Soprano

Alman lirik sesine sahip şarkıcı, yetenekli, sıcak ve güzel bir ses rengine sahip sestir. Ancak buradaki “Lirik” tanımı sadece İtalyan operalarını söyleyebileceği ya da tüm İtalyan rollerinin ona ait olduğu anlamına gelmez. Fiziksel görünüşü daha fazla sıcaklık ve kadınsı bir cazibe gerektirir. Subretten fiziksel olarak daha cüsselidir. Bu "kız arkadaş" kategorisidir. Güzel bir yumuşaklık özelliğine ve rafine bir ses aralığına sahip sıcak bir sestir. Bu isim aldatıcı niteliktedir. "Lyrischer" buradaki kullanımında hafif anlamında değildir. Burada lirik, hafif yerine spiel fach'ın şarkıcılarından daha uzun süre geniş ses aralıklarında söyleyebilme ve tüm seste legatoya sahip olma yeteneğini ifade eder. Bu Fach için olan önemli roller arasında Die Zauberflöte'deki Pamina, La Bohème'deki Mimi, Die Fledermaus'daki Rosalinda ve Carmen'deki Michaëla bulunmaktadır. Görünüş olarak “Lyrischer Sopran” yumuşak bir sesin yanında, Subret kadar etkili ve sempatik olabilen bir kişilik ancak, sahnede çekici, cazibeli ve çok kadınsı görünebilmelidir. Olgunlaşmış lirik soprano için daha ağır bir fach'a geçmek zordur. Çünkü ses dramatik fach'ın metalik tınlarından yoksundur. Ancak genç bir “Spinto soprano”, lirik soprano repertuarındaki bazı rollerde oynayıp şarkı söyleyebilecektir.

Başlıca rolleri ve aryaları:

Nedda	I Pagliacci	R. Leoncavallo
<i>Stridono lassù</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – G#/Ab5	<i>RANGE:</i> C#/Db4 – A6
<i>Qual fiamma avea nel guardo</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – F#/Gb5	<i>RANGE:</i> D4 – A6

Kontes almaviva	Le nozze di Figaro	W.A.Mozart
<i>Porgi, amor, qualche ristoro</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – G5	<i>RANGE:</i> D4 – G#/Ab5
<i>E Susanna non vien!...Dove sono i bei momenti</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – G5	<i>RANGE:</i> D4 – A65
Mimi	La Boheme	G. Puccini
<i>Si, Mi Chiamano Mimi</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F#/Gb4 – F#/Gb5	<i>RANGE:</i> D4 – A5
<i>Donde lieta</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D#/Eb4 – D#/Eb5	<i>RANGE:</i> C#/Db4 – A#/Hb5
Pamina	Die Zauberflöte	W.A. Mozart
<i>Ach, ich fühl's</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F#/Gb4 – G5	<i>RANGE:</i> D4 – A#/Hb6
Micaëla	Carmen	G. Bizet
<i>Je dis que rien ne m'épouvante</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – G5	<i>RANGE:</i> D#/Eb4 – H6
Lauretta	Gianni Schicchi	G. Puccini
<i>O mio babbino caro</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F4 – G#/Ab5	<i>RANGE:</i> D#/Eb4 – G#/Ab5
Liú	Turandot	G. Puccini
<i>Signore, ascolta!</i>		
<i>TESSITURA:</i>	C#/Db4 – G#/Ab5	<i>RANGE:</i> C#/Db4 – A#/Hb6
<i>Tu che di gel sei cinta</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D#/Eb4 – F5	<i>RANGE:</i> D#/Eb4 – A#/Hb6

Lucy	Telephone	G.C. Menotti
<i>Hello, hello? Oh, Margaret, It's you</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – F5	<i>RANGE:</i> D4 – D6
Marzeline	Fidelio	L.V. Beethoven
<i>O wär' ich schon mit dir vereint</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – G5	<i>RANGE:</i> G4 – A6
Susanna	Le nozze di Figaro	W.A.Mozart
<i>Giunse alfin il momento...Deh vieni, non tardar</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D4 – F5	<i>RANGE:</i> A4 – A6
<i>Venite, inginocchiatevi</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – G5	<i>RANGE:</i> D4 – G5
Despina	Così fan tutte	W.A.Mozart
<i>In uomini, in soldati</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F4 – F5	<i>RANGE:</i> C4 – A6
<i>Una donna a quindici anni</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D4 – G5	<i>RANGE:</i> D4 – H6
Ännchen	Der Freischütz	C.M.v. Weber
<i>Kommt ein schlanker Bursch gegangen</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – G5	<i>RANGE:</i> C4 – H6
Cleopatra	Giulio Cesare	G.F. Händel
<i>Piangerò la sorte mia</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – G5	<i>RANGE:</i> E4 – A6

Nannetta	Falstaff	G. Verdi
<i>Sul fil d'un soffio etesio</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – F5	<i>RANGE:</i> D#/Eb4 – A6
Antonia	Les Contes d'Hoffmann	J. Offenbach
<i>Elle a fui, la tourtelle</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – F#/Gb5	<i>RANGE:</i> D4 – A6
Cherubino	Le nozze di Figaro	W.A. Mozart
<i>Non so piu cosa son, cosa faccio</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F4 – G5	<i>RANGE:</i> D#/Eb4 – G5
<i>Voi che sapete</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F4 – F5	<i>RANGE:</i> C4 – F5
Tatiana	Yevgeni Onyegin	P.I. Tchaikovsky
<i>Ruskai pogibnu</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – F5	<i>RANGE:</i> D4 – Hb6
Siebel	Faust	C. Gounod
<i>Faites-lui mes âveux</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – E5	<i>RANGE:</i> D4 – G5
Marie	La Fille du Régiment	G. Donizetti
<i>Chacun le sait,</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – F5	<i>RANGE:</i> F4 – C6

7.1.1.5. Jugendlicher-Dramatischer Sopran (C4 – C6) Spinto Soprano

Geniş bir ses aralığı ve güçlü bir sese sahip, dramatik yoğunluk anlarını gerçekleştirebilecek olan metalik bir sestir. Bu Alman repertuarı için en önemli olan fach'tır ama bu fach'ı tanımlamak için tam bir karşılık bulmakta zorlanabiliriz. En yakın şekilde ağır bir Spinto Soprano olarak düşünülür. En önemli rolleri arasında ise Der Freischütz'deki Agathe, Tannhäuser'deki Elisabeth ve Lohengrin'deki Elsa bulunmaktadır. Genel olarak bu kişinin görünüşü sahnede güzel olmalıdır ve yine genellikle oldukça Teutonic (Alman ırkının tipik görünüş özelliklerini taşıyan) olmalıdır. Birkaç istisna haricinde bu rol için olan sesler oyunculuk olarak biraz durağandır ve subretin rol yapabilme yeteneğine gerek duymaz. Ancak çok büyük oranda duygusal yoğunluk gerektirirler ve her şeyin yanında yorulmadan ve gerilmeden solo ya da ağır korolarla birlikte uzun süre partilerini söyleme yeteneğini gerektirirler. Bu ses kariyerinin daha sonraki aşamasında genelde dramatik fach'a geçen "genç-dramatik" bir sestir.

Başlıca rolleri ve aryları:

Manon Lescaut	Manon Lescaut	G. Puccini
<i>In quelle trine morbide</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F4 – F5	<i>RANGE:</i> D \flat 4 – H \flat 6
Donna Anna	Don Giovanni	W.A. Mozart
<i>Non mi dir</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – A#/H \flat 6	<i>RANGE:</i> E4 – A#/H \flat 6

Tatiana	Yevgeni Onyegin	P.I. Tchaikovsky
<i>Ruskai pogibnu</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	G4 – F5	<i>RANGE:</i> D4 – H \flat 6
Agathe	Der Freischütz	C.M.V. Weber
<i>Wie nahte mir der Schlummer...Leise, leise, fromme Weise</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	E4 – A \flat 5	<i>RANGE:</i> H4 – H6
Aida	Aida	G. Verdi
<i>O patria mia</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	F4 – F5	<i>RANGE:</i> C4 – C6
<i>Ritorna vincitor</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	E4 – G5	<i>RANGE:</i> D \sharp /E \flat 4 – A \sharp /H \flat 6
Desdemona	Otello	G. Verdi
<i>Mia madre aveva una povera</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	F \sharp /G \flat 4 – F \sharp /G \flat 5	<i>RANGE:</i> C \sharp /D \flat 4 – A \sharp /H \flat 6
Leonora	Il Trovatore	G. Verdi
<i>Tacea la notte</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	D \sharp /E \flat 4 – F5	<i>RANGE:</i> D \sharp /E \flat 4 – C \sharp /D \flat 6
Leonora	La Forza del Destino	G. Verdi
<i>Pace, pace mio Dio!</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	F4 – F5	<i>RANGE:</i> C \sharp /D \flat 4 – A \sharp /H \flat 6
Suor Angelica	Suor Angelica	G. Puccini
<i>Senza mama</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	E4 – E5	<i>RANGE:</i> D4 – A6

Tosca	Tosca	G. Puccini
<i>Vissi d'arte</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F#/G♭4 – D#/E♭5	<i>RANGE:</i> D#/E♭4 – A#/H♭6
Wally	La Wally	A. Catalani
<i>Eben? Ne andrò lontana</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – G5	<i>RANGE:</i> E4 – H6
Luisa	Luisa Miller	G. Verdi
<i>Lo vidi e'l primo palpito</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – H6	<i>RANGE:</i> F#/G♭4 – C6
Antonia	Les Contes d'Hoffmann	J. Offenbach
<i>Elle a fui, la tourtelle</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – F#/G♭5	<i>RANGE:</i> D4 – A6
Donna Elvira	Don Giovanni	W.A.Mozart
<i>Ah, fuggi il traditor</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – F5	<i>RANGE:</i> F4 – A6
<i>In quali...Mi tradi quell'alma ingrata</i>		
<i>TESSITURA:</i>	A#/H♭4 – G#/A♭5	<i>RANGE:</i> D4 – A6
Nedda	I Pagliacci	R. Leoncavallo
<i>Stridono lassù</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – G#/A♭5	<i>RANGE:</i> C#/D♭4 – A6
<i>Qual fiamma avea nel guardo</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – F#/G♭5	<i>RANGE:</i> D4 – A6

Kontes Almaviva	Le nozze di Figaro	W.A.Mozart
<i>Porgi, amor, qualche ristoro</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – G5	<i>RANGE:</i> D4 – G#/Ab5
<i>E Susanna non vien!...Dove sono i bei momenti</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – G5	<i>RANGE:</i> D4 – A65
Pamina	Die Zauberflöte	W.A. Mozart
<i>Ach, ich fühl's</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F#/Gb4 – G5	<i>RANGE:</i> D4 – A#/Hb6
Micaëla	Carmen	G. Bizet
<i>Je dis que rien ne m'épouvante</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – G5	<i>RANGE:</i> D#/Eb4 – H6
Margarethe	Faust	C. Gounod
<i>Ah, je ris de me voir</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F#/Gb4 – G5	<i>RANGE:</i> C#/Db4 – A6
Norma	Norma	V. Bellini
<i>Casta diva</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – H6	<i>RANGE:</i> F4 – C6
Ariadne	Ariadne auf Naxos	R. Strauss
<i>Es gibt ein Reich</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – G5	<i>RANGE:</i> G#/Ab3 – A#/Hb6
Senta	Der Fliegende Holländer	R. Wagner
<i>Trafft ihr das Schiff</i>		
<i>TESSITURA:</i>	C#/Db4 – E5	<i>RANGE:</i> C#/Db4 – G5

Amelia	Un Ballo in Maschera	G. Verdi
<i>Morrò, ma prima in grazia</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D#/Eb4 – F#/Gb5	<i>RANGE:</i> A4 – H6
Elsa	Lohengrin	R. Wagner
<i>Einsam in trüben Tagen</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D#/Eb4 – D#/Eb5	<i>RANGE:</i> D#/Eb4 – G#/Ab5
Elisabeth	Tannhäuser	R. Wagner
<i>Dich, theure Halle</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4- -E5	<i>RANGE:</i> D#4 – A6
<i>Allmächt'ge Jungfrau</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F#/Gb4 – E5	<i>RANGE:</i> D4 – F#/Gb5
Sieglinde	Die Walküre	R. Wagner
<i>Der Männer Sippe</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – G5	<i>RANGE:</i> H4 – A6
Elisabeth de Valois	Don Carlos	G. Verdi
<i>Tu che le vanità conosci (Toi qui sus le néant)</i>		
<i>TESSITURA</i>	C#/Db4 – A#/Hb6	<i>RANGE</i> A#/Hb4 – A#/Hb6
<i>Io l' ho perduta! (J'ai la perdue!)</i>		
<i>TESSITURA</i>	F3 – F#/Gb4	<i>RANGE</i> D3 - A#/Hb5
Elvira	Ernani	G. Verdi
<i>Ernani, Ernani involami</i>		
<i>TESSITURA:</i>	A#/Hb5 – A5	<i>RANGE:</i> A#/Hb4 – H6

Cio-Cio-San	Madama Butterfly	G. Puccini
<i>Un bel di vedremo</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – G6	<i>RANGE:</i> C#/D♭4 – H♭6
Mignon	Mignon	A. Thomas
<i>Connais-tu le pays</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D#/E♭4 - D#/E♭5	<i>RANGE:</i> C4 – F5
<i>Je connais un pauvre enfant</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D4 – E5	<i>RANGE:</i> C4 – H6

7.1.1.6. Charaktersopran (H3 – C6)

Güzel bir karakterizasyon yeteneğine sahip bir "Zwischenfach" sestir. Erkeklerdeki karşılığı olan Charaktersopran gibi Charaktersopran da bir uzmanlık fach'ıdır ve Avrupa'nın en büyük opera evleri dışında çok nadiren karşılaşılan bir sestir. "Zwischenfach" terimi sesin Lyrischer Sopran sesinin özelliklerini ve Jugendlich-Dramatic sesinin dramatik kapasitesini birleştirmektedir. Manon, Mimi, Tosca, Suor Angelica ve Butterfly gibi tüm önemli Puccini soprano rollerini oynayabilirken aynı zamanda Carmen ve Ariadne auf Naxos'daki Komponist gibi geleneksel mezzo-soprano rollerini de üstlenebilir. Charaktersopran'ın kariyerine bir mezzo-soprano olarak başlaması ve daha sonra soprano rollerine geçmesi sık gerçekleşen bir durumdur. Alman repertuarı Salome rolündeki gibi büyük bir dramatik yoğunluğunu gerektirir. Aynı zamanda Fransız repertuarındaki Melisande ve Mignon gibi rollerin duyarlılık ve ince bir karakterizasyon hissini de gerektirmektedir. Bu yeni başlayanlar için olan bir fach değildir ve sadece profesyonel bir şekilde yıllarca şarkı söyleme sonucunda ulaşabilecek bir fach'tır.

7.1.1.7. Dramatischer Sopran (H3 – C6) Dramatik Soprano

Dramatik sese sahip olan şarkıcının metalik tınlı büyük bir sesi ve geniş bir ses aralığı olmalı ve fiziksel olarak sahneyi yönetebilmelidir. Almanca konuşulan opera evlerindeki Dramatik Sopranolar Aida, Un ballo in maschera'daki Amelia, La forza del destino'daki Leonore gibi büyük Verdi rollerini üstlenirler. Aynı zamanda Ariadne auf Naxos'taki Ariadne, Tosca ve Fidelio'da ki Leonora'yı da söylerler. Bu fach'ta şarkı söyleme yeteneği sesin dramatik özelliğinden dolayı görsel etkinlikten daha önce gelir ama çok büyük bir duygusal derinlikte gerektirir. Vokal kalitesinde yoğun bir metalik tını ve büyük bir hacim baskındır.

Başlıca rolleri ve aryaları:

Aida	Aida	G. Verdi
<i>O patria mia</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F4 – F5	<i>RANGE:</i> C4 – C6
<i>Ritorna vincitor</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – G5	<i>RANGE:</i> D#/Eb4 – A#/Hb6
Donna Anna	Don Giovanni	W.A. Mozart
<i>Non mi dir</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – A#/Hb6	<i>RANGE:</i> E4 – A#/Hb6
Leonora	La Forza del Destino	G. Verdi
<i>Pace, pace mio Dio!</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F4 – F5	<i>RANGE:</i> C#/Db4 – A#/Hb6

Suor Angelica	Suor Angelica	G. Puccini
<i>Senza mamma</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – E5	<i>RANGE:</i> D4 – A6
Tosca	Tosca	G. Puccini
<i>Vissi d'arte</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F#/Gb4 – D#/Eb5	<i>RANGE:</i> D#/Eb4 – A#/Hb6
Leonora	Fidelio	L.V. Beethoven
<i>Abscheulicher! wo eilst du hin?...Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – F#/Gb5	<i>RANGE:</i> H4 – H6
Elisabeth de Valois	Don Carlos	G. Verdi
<i>Tu che le vanità conosci (Toi qui sus le néant)</i>		
<i>TESSITURA</i>	C#/Db4 – A#/Hb6	<i>RANGE</i> A#/Hb4 – A#/Hb6
<i>Io l' ho perduta! (J'ai la perdue!)</i>		
<i>TESSITURA</i>	F3 – F#/Gb4	<i>RANGE</i> D3 – A#/Hb5
Sieglinde	Die Walküre	R. Wagner
<i>Der Männer Sippe</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – G5	<i>RANGE:</i> H4 – A6
Ariadne	Ariadne auf Naxos	R. Strauss
<i>Es gibt ein Reich</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E4 – G5	<i>RANGE:</i> G#/Ab3 – A#/Hb6
Amelia	Un Ballo in Maschera	G. Verdi
<i>Morrò, ma prima in grazia</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D#/Eb4 – F#/Gb5	<i>RANGE:</i> A4 – H6

Senta	Der Fliegende Holländer	R. Wagner
<i>Traft ihr das Schiff</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	C#/D♭4 – E5	<i>RANGE:</i> C#/D♭4 – G5
Elektra	Elektra	R. Strauss
<i>Allein! Weh, ganz allein!</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	F4 – G5	<i>RANGE:</i> C4 – C6
Turandot	Turandot	G. Puccini
<i>In questa reggia</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	F#/G♭4 – A6	<i>RANGE:</i> C#/D♭4 – H6
Santuzza	Cavalleria Rusticana	P. Mascagni
<i>Voi lo sapete, O mama</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	H5 – F#/G♭5	<i>RANGE:</i> H4 – A6
Layd Macbeth	Macbeth	G. Verdi
<i>Una macchia è qui tuttora!</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	F4 – G#/A♭5	<i>RANGE:</i> H4 – A#/H♭6
<i>Vieni t'affretta....Or tutti, sorgete</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	F4 – G#/A♭5	<i>RANGE:</i> H4 – C6
Abigaille	Nabucco	G. Verdi
<i>Anch'io dischiuso un giorno</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	D4 – A6	<i>RANGE:</i> D4 – C6
Sextus	La clemenza di Tito (titus)	W.A. Mozart
<i>Parto, parto</i>		
<i>TESSÍTURA:</i>	F4 – E♭5	<i>RANGE:</i> D4 – H♭5

7.1.1.8. Hochdramatic Sopran (G3 – C6) (Wagner - Strauss Sopranosu)

İyi geliştirilmiş orta ve alt registerlere sahip güçlü, ağır ve gidici bir sestir. Bu fach'ı değerlendirmeye alırken Dramatik Soprano'nun repertuarının çoğu da bu sesin repertuarına dahil edilir. Ancak Alman tiyatro sistemine göre sadece Isolde, Brünnhilde ve Elektra gibi oldukça zor roller için ayrılmalıdır. Bu sese sahip kadın şarkıcı vokal ve fiziksel anlamda büyük bir kapasiteye sahip olmalıdır. Oldukça uzun süre büyük bir orkestra üzerinde duyulabilme yeteneğine sahip olması, karşılanması gereken en öncelikli koşuldur. Bu da yıllarca profesyonel bir şekilde şarkı söyleyerek ulaşılabilen bir ustalık fach'ıdır.

Başlıca rolleri ve aryaları:

Elektra	Elektra	R. Strauss
<i>Allein! Weh, ganz allein!</i>		
<i>TESSİTURA:</i> F4 – G5	<i>RANGE:</i>	C4 – C6
Turandot	Turandot	G. Puccini
<i>In questa reggia</i>		
<i>TESSİTURA:</i> F#/G♭4 – A6	<i>RANGE:</i>	C#/D♭4 – H6
Senta	Der Fliegende Holländer	R. Wagner
<i>Traft ihr das Schiff</i>		
<i>TESSİTURA:</i> C#/D♭4 – E5	<i>RANGE:</i>	C#/D♭4 – G5

Brünnhilde	Die Walküre	R. Wagner
<i>Hojotoho!</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	G4 – G5	<i>RANGE:</i> E4 – C6
Brünnhilde	Die Götterdämmerung	R. Wagner
<i>Starke Scheite schichten mir dort</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	E4 – F5	<i>RANGE:</i> H4 – A6
Brünnhilde	Siegfried	R. Wagner
<i>Ewig war ich</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	D#/Eb4 – D#/Eb5	<i>RANGE:</i> E4 – C6
Isolde	Tristan und Isolde	R. Wagner
<i>Liebestod (Mild und leise)</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	F#/Gb4 – F#/Gb5	<i>RANGE:</i> D#/Eb4 – G#/Ab5
<i>Wie lachend sie</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	F4 – F5	<i>RANGE:</i> C4 – H6
Venus	Tannhäuser	R. Wagner
<i>Geliebter, komm!</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	F#/Gb4 – F#/Gb5	<i>RANGE:</i> F#/Gb4 - A#/Hb6

7.1.2. MEZZOSOPRANO VE ALTO

7.1.2.1. Lyrischer Mezzosopran/Spielalt (G3 – H5) Lirik Mezzo

Düşük kategorideki kadın sesleri için fach seçimi nispeten daha kolaydır. Mezzo-Soprano ya lirik ya da dramatik olarak sınıflandırılır. Lyrischer Mezzosopran

(veya Spielalt), soprano subret gibi, daha genç bir görünüşe ve sıcak, daha hafif, esnek bir sese sahip olmalıdır. Esnek, etkileyici bir ses ve mükemmel bir aktris. Lyrischer Mezzosopran ismi bir kişinin bu fach'ın "lirik" seslere ait olduğunu düşünmesini sağlasa da, eski Spielalt terimi diğer ses kategorileri ile ilgili olarak bu sesi daha iyi tanımlamaktadır. Kısaca subret'in mezzo karşılığıdır diyebiliriz. Sesi metalik ve tüm ses aralığında legato söyleme özelliği gerektirmeyen ancak esnek ve yumuşak sestir. Alman tiyatrosundaki ses rengi genelde oldukça hafif ve açık olabilir, hatta neredeyse bir soprano sesi gibi duyulabilir. Lyrischer Mezzosopran, üzerinde pantolonlarla iyi görünmeli ve daha önemsiz birkaç rolü de oynamaya istekli olmalıdır. Bir Lyrischer Mezzosopran için olan temel roller Le nozze di Figaro'daki Cherubino, Ariadne auf Naxos'daki Komponist ve Il Barbiere di Sevilla'daki Rosina'dır. Biraz daha güçlü bir sese sahip bir Lirik Mezzo-soprano Carmen arylarını seçmelerde kullanabilse de komple rol olarak bu rolde şarkı söylemesi nadiren görülen bir durumdur.

Başlıca rolleri ve aryları:

Der Komponist	Ariadne auf Naxos	R. Strauss
<i>Sein wir wieder gut</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	G4 – G5	<i>RANGE:</i> A#/Hb4 - A#/Hb6
Rosina	Il Barbiere di Siviglia	G. Rossini
<i>Una voce poco fa</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	A4 – E5	<i>RANGE:</i> A4 – C6
Dorabella	Così fan tutte	W.A. Mozart
<i>Smania implacabile</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	F4 – G5	<i>RANGE:</i> D4 – G5
<i>È amore un ladroncello</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	F4 – F5	<i>RANGE:</i> E4 – G5

Cherubino	Le nozze di Figaro	W.A. Mozart
<i>Non so piu cosa son, cosa faccio</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F4 – G5	<i>RANGE:</i> D#/Eb4 – G5
<i>Voi che sapete</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F4 – F5	<i>RANGE:</i> C4 – F5
Siebel	Faust	C. Gounod
<i>Faites-lui mes âveux</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – E5	<i>RANGE:</i> D4 – G5
Sextus	La clemenza di Tito (titus)	W.A. Mozart
<i>Parto, parto</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F4 – Eb5	<i>RANGE:</i> D4 – Hb5
Prince Orlofsky	Die Fledermaus	J. Strauss
<i>Ich lade gern mir Gäste ein</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D#/Eb4 – D#/Eb5	<i>RANGE:</i> C4 – G#/Ab5
Nicklausse	Les Contes d'Hoffmann	J. Offenbach
<i>Une poupée aux yeux d'email</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – G5	<i>RANGE:</i> D4 – G5
Charlotte	Werther	J. Massenet
<i>Va! Laisse couler mes larmes</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F4 – D4	<i>RANGE:</i> D4 – F5
Marcellina	Le nozze di Figaro	W.A. Mozart
<i>Il capro e la capretta</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G4 – G5	<i>RANGE:</i> F4 – A6

Mignon	Mignon	A. Thomas
<i>Connais-tu le pays</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	D#/Eb4 - D#/Eb5	<i>RANGE:</i> C4 – F5
<i>Je connais un pauvre enfant</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	D4 – E5	<i>RANGE:</i> C4 – H6

7.1.2.2. Dramatischer Mezzosopran (G3 – H5) Dramatik Mezzo I

İyi bir üst registre ve yaşın ilerlemesiyle birlikte Dramatischer Alt fach'ına dönüşen koyu bir renge sahip esnek, metalik "Zwischenfach" sesidir. Dramatik Mezzo tüm operalardaki en önemli rollerden bazılarını oynar. Carmen, Don Carlos'daki Eboli, Aida'daki Amneris, Der Rosenkavalier'deki Octavian, ve Die Walküre'deki Fricke bunlar arasındadır. Ayrıca Falstaff' taki Mrs. Meg Page, La Traviata'daki Annina ve Die meistersinger von Nürnberg'deki Magdalene, Die Götterdämmerung'da ki Waltraute gibi daha küçük rolleride oynarlar. Bir "zwischenfach" sesine sahip olmak, hem geniş lirik ses aralığına sahip olduğu hem de dramatik anları yansıtmak için sesin önemli bir kapasitesi olduğu anlamına gelmektedir. Rollerini mükemmel bir fiziksel güzellik, vokal güç ve otoritesi ile sahneyi tek başına sürükleyebilme yeteneği gerektirmektedir.

Başlıca rolleri ve aryaları:

Carmen	Carmen	G. Bizet
<i>L'amour est un oiseau rebelle (Habanera)</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	D4 – D5	<i>RANGE:</i> D4 – F#/Gb5
<i>Près des ramparts de Sévile (Seguidilla)</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	D4 – E5	<i>RANGE:</i> H4 – H6

En vain pour éviter (Card Aria)

TESSITURA: H4 – D5 *RANGE:* H4 – F5

Eboli Don Carlos G. Verdi

O don fatale

TESSITURA: D#/Eb4 – G#/Ab5 *RANGE:* H4 – H6

Venus Tannhäuser R. Wagner

Geliebter, komm!

TESSITURA: F#/Gb4 - F#/Gb5 *RANGE:* F#/Gb4 - A#/Hb6

Sextus La clemenza di Tito (titus) W.A. Mozart

Parto, parto

TESSITURA: F4 – Eb5 *RANGE:* D4 – Hb5

Leonora La Favorita G. Donizetti

O Mio Fernando

TESSITURA: E4 – E5 *RANGE:* H4 – A6

Ortrud Lohengrin R. Wagner

Entweihte Götter!

TESSITURA A5 – F#/Gb5 *RANGE* F#/Gb4 – A#/Hb6

Fricka Die Walküre R. Wagner

Wo in Bergen du dich birgst

TESSITURA: E4 – E5 *RANGE:* C#/Db4 – G#/Ab5

Dalila Samson et Dalila C. Saint-Saëns

Amour! viens aider ma faiblesse

TESSITURA: D#/Eb4 – C5 *RANGE:* G#/Ab3 – G5

Mon coeur s'ouvre à ta voix

TESSITURA: D#/Eb4 – D#/Eb5 *RANGE:* A#/Hb4 – G5

Printemps qui commence

TESSITURA: E4 – C#/Db5 *RANGE:* H4 – E5

Octavian Der Rosenkavalier R. Strauss

Wie Du warst!

TESSITURA: C#/Db4 – G5 *RANGE:* C#/Db4 – G5

Kundry Parsifal R. Wagner

Seit Ewigkeiten harre ich deiner

TESSITURA: F4 – G5 *RANGE:* G#/Ab3 - H6

7.1.2.3. Dramatischer Alt (G3 – H5) Dramatik Mezzo II

İyi gelişmiş üst ve alt registre ve dramatik yoğunluk kapasitesine sahip esnek ve metalik bir sestir. Dramatischer Alt alçak kadın sesleri arasındaki gerçek dramatik sestir ve genelde Tiefer Alt ile birleştirilir. Genel olarak daha olgun şarkıcılara ayrılan bir fach'tır ve Lirik Mezzo-soprano'nun genç görünümüne sahip olması gerekmemektedir. Dramatischer Alt sesi aşık kadın seslerinin gerçek dramatik şeklidir. Repertuarı dramatik Mezzo repertuarına benzemek ile birlikte daha hafif, daha genç repertuarı dışarda bırakmaktadır. Un ballo in maschera'daki Ulrica, Il Trovatore'deki Azucena ve Salome'deki Herodias gibi dramatik rollere ek olarak ince bir karakterizasyon yeteneği gerektiren Die Götterdämmerung'da ki Waltraute, Rigoletto'da ki Giovanna, La Traviata'daki Annina ve Falstaff'ta ki Mrs. Quickly gibi birçok küçük rolü de oynamaktadır.

Başlıca rolleri ve aryaları:

Carmen	Carmen	G. Bizet
<i>L'amour est un oiseau rebelle (Habanera)</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	D4 – D5	<i>RANGE:</i> D4 – F#/Gb5
<i>Près des ramparts de Sévile (Seguidilla)</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	D4 – E5	<i>RANGE:</i> H4 – H6
<i>En vain pour éviter (Card Aria)</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	H4 – D5	<i>RANGE:</i> H4 – F5
Dalila	Samson et Dalila	C. Saint-Saëns
<i>Amour! viens aider ma faiblesse</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	D#/Eb4 – C5	<i>RANGE:</i> G#/Ab3 – G5
<i>Mon coeur s'ouvre à ta voix</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	D#/Eb4 – D#/Eb5	<i>RANGE:</i> A#/Hb4 – G5
<i>Printemps qui commence</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	E4 – C#/Db5	<i>RANGE:</i> H4 – E5
Erda	Das Rheingold	R. Wagner
<i>Wie alles war</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	A5 – E5	<i>RANGE:</i> C4 – E5
Ulrica	Un Ballo in Maschera	G. Verdi
<i>Re dell'abisso, affrettati</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	C4 – C5	<i>RANGE:</i> C4 – G5
Azucena	Il Trovatore	G. Verdi
<i>Stride la vampa!</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	H5 – E5	<i>RANGE:</i> H4 – G5

7.1.2.4. Tiefer Alt (F3 – A5) Alto

Gerçek alto (Tiefer Alt) operada nadiren rastlanan bir durumdur. Verdi ve Wagner operaları repertuarının büyük kısmını oluşturmakla birlikte görevleri genellikle küçük rolleri içermektedir. Sesin alt bölümünde geniş bir aralığa sahip güçlü ve zengin bir sestir. Bu oldukça özel ve önemli bir kategoridir. Dramatischer Alt için listelenmiş olan büyük rolleri içermenin yanında çok geniş ve güçlü alt tonlar içeren bir ses ve olgun bir görünüm gerektiren birçok rolü de oynamaktadır. Bu fach'ta Gianni Schicchi'deki Zita, Das Rheingold'daki Erda, Falstaff'taki Mrs. Quickly ve Die Zauberflöte'deki Dritte Dame (Üçüncü Kadın) rollerini bulabiliriz.

Başlıca rolleri ve aryaları:

Erda	Das Rheingold	R. Wagner
<i>Wie alles war</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	A5 – E5	<i>RANGE:</i> C4 – E5
Ulrica	Un Ballo in Maschera	G. Verdi
<i>Re dell'abisso, affrettati</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	C4 – C5	<i>RANGE:</i> C4 – G5
Azucena	Il Trovatore	G. Verdi
<i>Stride la vampa!</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	H5 – E5	<i>RANGE:</i> H4 – G5
Dalila	Samson et Dalila	C. Saint-Saëns
<i>Amour! viens aider ma faiblesse</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	D#/Eb4 – C5	<i>RANGE:</i> G#/Ab3 – G5

Mon coeur s'ouvre à ta voix

TESSÍTURA: D#/Eb4 – D#/Eb5 *RANGE:* A#/Hb4 – G5

Printemps qui commence

TESSÍTURA: E4 – C#/Db5 *RANGE:* H4 – E5

Orfeo Orfeo ed Euridice C.W.v. Gluck

Che faro seza Euridice

TESSÍTURA: E4 – C5 *RANGE:* C4 – G5

7.1.3. TENOR

7.1.3.1. Spieltenor/Tenorbuffo (C3 – H4)

“Spieltenor” veya “Buffo Tenor” Alman opera evlerinde oldukça aktif şarkıcılardır. Daha küçük ama etkileyici bir sese sahip, mükemmel bir aktördür. Opera ve operetlerde hem küçük hem de büyük rolleri oynamaktadırlar. Almanca konuşan ülkelerdeki komik(buffo) tenor opera ve operetlerde önemli bir figürdür. Bu yüzden Alman diline mükemmel bir şekilde hakim olmalı ve şarkı söylemesinin yanında iyi bir aktör niteliğinde olmalıdır. Fiziksel anlamda lider karakter görünümünde veya uygun fiziksel boyutlarda olmayabilir, hatta kısa veya kilolu olabilir. Eğer ses dramatik şarkı söyleme kapasitesine sahip daha büyük bir ses ise komik tenor daha sonra Charaktertenor fach'ına geçiş yapabilir. Dil ve aktörlük yeteneği genelde şarkı söyleme yeteneğinden daha önemlidir. Popüler rolleri arasında Die Entführung aus dem Serail'deki Pedrillo, Fidelio'daki Jacquino, Die Meistersinger von Nürnberg'deki David bulunmaktadır.

Birçok opera evinde bu rollerde oynayan tenorlardan aynı zamanda Almaviva veya Nemorino'yu oynaması da istenebilir. Bu gibi durumlarda karar vermek için sesin özellikleri ve fiziksel görünüm dikkate alınarak genç bir Spieltenor'un daha hafif Lyrischertenor fach'a (tenor leggero) geçmesi uygun olabilir.

Başlıca rolleri ve aryaları:

Monostatos Die Zauberflöte W.A. Mozart

Alles fühlt der liebe freuden

TESSİTURA: G3 – D4 *RANGE:* D3 – E4

Nemorino L'elisire d'Amore G. Donizetti

Una furtiva lagrima

TESSİTURA: H \flat 3 – A \flat 4 *RANGE:* F3 – A \flat 4

Quanto è bela

TESSİTURA: G3 – E4 *RANGE:* E3 – G5

Almaviva Il Barbieri di Siviglia G. Rossini

Ecco ridente in cielo

TESSİTURA: G3 – G4 *RANGE:* F \sharp /G \flat 3 – H5

Beppe I Pagliacci R. Leoncavallo

O Columbina, il tenero fido Arlecchin

TESSİTURA: G \sharp /A \flat 3 - F4 *RANGE:* E3 – A5

Pedrillo Die Entführung aus dem Serail W.A. Mozart

Frisch zum Kampfe

TESSİTURA: F \sharp /G \flat 3 - A5 *RANGE:* D3 – H5

Don Ferrando Così fan tutte W.A. Mozart

Un'aura amorosa

TESSİTURA: A4 – A5 *RANGE:* D3 – A5

Don Ramiro	La Cenerentola	G. Rossini
<i>Si, ritrovarla io giuro</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G3 – G4	<i>RANGE:</i> D3 – C5
Don Ottavio	Don Giovanni	W.A. Mozart
<i>Dalla sua pace</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G3 – G4	<i>RANGE:</i> D3 – G4
<i>Il mio tesoro</i>		
<i>TESSITURA:</i>	H \flat 4 – F4	<i>RANGE:</i> D3 – A5
David	Die meistersinger von Nürnberg	R. Wagner
<i>Schumacherei und poeterei</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F3 – G4	<i>RANGE:</i> C \sharp /D \flat 3 – A \sharp /H \flat 4

7.1.3.2. Lyrischer Tenor/(Lirik Tenor/Tenor Leggiero) (C3 – C5)

Lyrischer Tenor hem iyi bir görünüme hem de literatürün büyük bölümünde şarkı söyleyebilmek için rahat tiz tonlara ve dayanıklılığa sahip olmalıdır. Yumuşak ve esnek bir sestir. Lyrischertenor Fach'ı genelde iki alt kategoriye bölünür: Lyrischer Tenor (tenor leggiero) ve daha yüksek olan Italienischer Tenor (Amerika'da Lirik tenor). Ancak bir Fach olarak değerlendirilir. Genelde daha ağır olan Italian spinto tenoru Fach sisteminde Judendlicher-Heldentenor'u için ayrıldığı için "Italienischer Tenor" ile ilgili diğer bazı problemler de ortaya çıkar. Gerçek Lyrischertenor'un genç, yakışıklı bir görünüm olmalıdır. Repertuarı Nemorino'dan Faust'a kadar uzanmakta ve tüm Mozart ve Rossini tenorlarının ve sayısız daha küçük rollerin yanında, Rigoletto'daki Duke, La Boheme'deki Rudolfo ve La Traviata'daki Alfredo gibi daha hafif Verdi rollerini de içermektedir. Fach bölündüğünde Lyrischertenor daha hafif rolleri Italienischertenor ise daha ağır rolleri

üstlenir. Seçmeler için olan arya listesi iki bölüme ayrılmıştır ama Bir Liriktenor'dan genelde listelenen tüm repertuarı söylemesi istendiği için bir bütün olarak düşünülmelidir. Repertuar seçimini, sesin durumuna göre ya daha hafif ya da daha ağır sesleri dışarıda bırakarak, sesin ağırlığına göre yapmak gerekir.

Başlıca rolleri ve aryaları:

1- Lyrischer Tenor için listelenen roller:

Don Ottavio	Don Giovanni	W.A. Mozart
<i>Dalla sua pace</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	G3 – G4	<i>RANGE:</i> D3 – G4
<i>Il mio tesoro</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	Hb4 – F4	<i>RANGE:</i> D3 – A5
Fenton	Falstaff	G. Verdi
<i>Dal labbro il canto</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	G#/Ab3 – F#/Gb4	<i>RANGE:</i> F3 – A#/Hb5
Nemorino	L'elisire d'Amore	G. Donizetti
<i>Una furtiva lagrima</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	Hb3 – Ab4	<i>RANGE:</i> F3 – Ab4
<i>Quanto è bela</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	G3 – E4	<i>RANGE:</i> E3 – G5
Don Ramiro	La Cenerentola	G. Rossini
<i>Si, ritrovarla io giuro</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	G3 – G4	<i>RANGE:</i> D3 – C5

Don Ferrando	Così fan tutte	W.A. Mozart
<i>Un'aura amorosa</i>		
<i>TESSITURA:</i>	A4 – A5	<i>RANGE:</i> D3 – A5
Ernesto	Don Pasquale	G. Donizetti
<i>Com'è gentil la notte</i>		
<i>TESSITURA:</i>	A4 – A5	<i>RANGE:</i> G#/Ab3 – A5
Tamino	Die Zauberflöte	W.A. Mozart
<i>Dies Bildnis ist bezaubernd</i>		
<i>TESSITURA:</i>	A#/Hb4 – G4	<i>RANGE:</i> F3 – G#/Ab4
Lionel	Martha	F.V. Flotow
<i>Ach so fromm, ach so traut (M'appari tutt'amor)</i>		
<i>TESSITURA:</i>	A3 – G4	<i>RANGE:</i> F3 – A#/Hb5
Alfredo	La Traviata	G. Verdi
<i>Dei miei bollenti spiriti</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G3 – D#/Eb4	<i>RANGE:</i> E3 – G#/Ab5
Belmonte	Die Entführung aus dem Serail	W.A. Mozart
<i>Wenn der Freude Tränen fliessen</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F3 – G4	<i>RANGE:</i> C3 – G#/Ab4
<i>Konstanze, Konstanze... O wie ängstlich</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G#/Ab3 - F#/Gb4	<i>RANGE:</i> F#/Gb3 – A5
<i>Ich baue ganz auf deine Stärke</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G3 – G4	<i>RANGE:</i> D#/Eb3 – A#/Hb5

Fernando La Favorita G. Donizetti
Spirto gentil
TESSÏTURA: H3 – G4 *RANGE:* G3 – C5

Fenton Die Lustigen weber von Windsor O. Nicolai
Horch, die Lerche singt im Hain !
TESSÏTURA: H3 – E4 *RANGE:* G3 – G#/Ab4

2- Italienischer Tenor için listelenen ve daha ağır sesler gerektiren roller:

Mantua Dükü Rigoletto G. Verdi
Ella mi fu rapita....Parmi veder le lagrime
TESSÏTURA: G#/Ab3 – F#/Gb4 *RANGE:* F3 - G#/Ab4
Questa o quella
TESSÏTURA: G#/Ab3 – G#/Ab4 *RANGE:* D#/Eb3 - A#/Hb5
La donna è mobile
TESSÏTURA: F#/Gb3 – F#/Gb4 *RANGE:* F#/Gb3 - A#/Hb5

Rodolfo La Boheme G. Puccini
Che gelida manina
TESSÏTURA: G#/Ab3 – G#/Ab4 *RANGE:* D#/Eb3 – C5

Lenski Yevgeni Onyegin P.I. Tchaikovsky
Kuda, kuda, vy udalilis
TESSÏTURA: F3 – G4 *RANGE:* E3 – G#/Ab4

Faust	Faust	C. Gounod
<i>Salut! Demeure chaste et pure</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	G3 – G4	<i>RANGE:</i> D#/Eb3 – C5
Tonio	La Fille du Régiment	G. Donizetti
<i>Ah, mes amis...Pour mon âme</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	G3 – C5	<i>RANGE:</i> G3 – C5
Edgardo	Lucia di Lammermoor	G. Donizetti
<i>Tombe degl'avi miei...Fra poco a me ricovero</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	A3 – F#/Gb4	<i>RANGE:</i> F3 – Hb5
Des Grieux	Manon	J. Massenet
<i>Ah! fuyez, douce image</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	A#/Hb4 – G4	<i>RANGE:</i> F3 - A#/Hb5
Dick Johnson(Ramerrez)	La Fanciulla del West	G. Puccini
<i>Ch'ella mi creda</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	F#/Gb3 – F#/Gb4	<i>RANGE:</i> D#/Eb3 - A#/Hb5
Hoffmann	Les Contes d'Hoffmann	J. Offenbach
<i>Il était une fois à la cour</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	E3 – A5	<i>RANGE:</i> E3 – A5

7.1.3.3. Karaktertenor (H2 – H4) Bariton Martin

Bu ses tipi Alman tiyatro geleneğinin bir ürünüdür. Yüksek metalik özelliğiyle güçlü bir sestir ve hitabet yeteneğine sahiptir. Karaktertenor bir

Spieltenor'un aktörlük yeteneğine ve aynı zamanda bir Heldentenor'un gücüne sahip olmalıdır. Falstaff'taki Dr. Cajus, Les contes d'Hoffmann'daki Spalanzani ve Gianni Schicchi'deki Gerardo gibi birçok küçük rolün yanı sıra Charaktertenor Salome'deki Herodes ve Das Rheingold'daki Loge rollerini de oynamaktadır.

7.1.4.4. Jugendlicher Heldentenor (C3 – C5) Spinto Tenor

Alman tiyatrosunun gerçek lider tenoru Jugendlich-Heldentenor'dur. Bu tür tenor en azından renk anlamında Alman literatüründe daha başarılı olan ve İtalyan repertuarında duyduğumuzdan daha metalik bir ses özelliğine sahip Amerika'da spinto tenor olarak tanımlanan tenorun karşılığıdır. Hem lirik hem de dramatik rollerde şarkı söyleyebilen yüksek tenoral özelliğe sahip bir sestir. Bu fach lirik ve dramatik tenor sesi arasındaki ayrım çizgisidir. Bir tenorun liriktenor fachının tüm rollerini oynayabilmesi oldukça mümkündür ancak birinin hem lyrischertenor hem de Jugendlicher-Heldentenor rollerini oynaması pek olası değildir. İstenilen ses güzel bir metalik özelliğe ve gidiciliğe, güvenli bir üst sınıra ve tizlerde uzun süre söyleyebilme özelliğine sahip önemli miktarda güce sahip bir sestir. Bu kategori Aida'daki Radames, Il Trovatore'deki Manrico, Tosca'daki Cavaradossi, Carmen'deki Don Jose ve I Pagliacci'deki Canio gibi daha ağır İtalyan ve Fransız tenor rollerini içermektedir. Jugendlicher Heldentenor'un Karakterini genç kahraman rolleri oynayan tenor olarak tarif edebiliriz. Ancak, sesin rengi İtalyan ağır spinto tenor sesinden daha çok Alman metalik şarkı söyleme şekline doğru eğimlidir. Bu rollerin birçoğunu söyleyen tenorun potansiyel bir Tanrı karakteri gibi görkemli bir görünüşü olmalıdır demek abartılı olmaz.

Başlıca rolleri ve aryaları:

Faust	Faust	C. Gounod
<i>Salut! Demeure chaste et pure</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	G3 – G4	<i>RANGE:</i> D#/Eb3 – C5
Radames	Aida	G. Verdi
<i>Celeste Aida</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	F3 – G5	<i>RANGE:</i> D3 – Hb5
Manrico	Il Travatore	G. Verdi
<i>Di quella pira</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	G3 – G4	<i>RANGE:</i> E3 – G#/Ab4(C5)
<i>Ah si, ben mio coll'essere</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	G3 – G4	<i>RANGE:</i> E3 – G4
Calaf	Turandot	G. Puccini
<i>Nessun dorma</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	F#/Gb3 – A5	<i>RANGE:</i> D3 – H5
<i>Non piangere, Liù</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	F#/Gb3 – F#/Gb5	<i>RANGE:</i> D#/Eb3 – A#/Hb5
Canio	I Pagliacci	R Leoncavallo
<i>Vesti la giubba</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	G3 – G4	<i>RANGE:</i> D3 – A5
Turiddu	Cavalleria Rusticana	P. Mascagni
<i>Mama, quel vino e generoso</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	A#/Hb4 - G#/Ab4	<i>RANGE:</i> D#/Eb3 - A#/Hb5

Lola, bianca come fior di spino (Siciliana)

TESSITURA: G#/Ab3 - G#/Ab4 *RANGE:* C4 - G#/Ab4

Don Carlos Don Carlos G. Verdi

Io lo vidi, al suo sorriso (Je l'ai vue, et dans son sourire)

TESSITURA: G3 - A5 *RANGE:* F#/Gb3 - H5

Don Jose Carmen G. Bizet

La fleur que tu m'avais jetée

TESSITURA: G#/Ab3 - F4 *RANGE:* E3 - A#/Hb5

Riccardo Un Ballo in Maschera G. Verdi

Di tu se fedele

TESSITURA: D#/Eb3 - F#/Gb4 *RANGE:* C3 - A#/Hb5

Ma se m'e forza perderti

TESSITURA: D#/Eb3 - F#/Gb4 *RANGE:* C3 - A#/Hb5

Cavaradossi Tosca G. Puccini

Recondita armonia

TESSITURA A3 - F4 *RANGE* F3 - Hb5

E lucevan le stelle

TESSITURA F#/Gb3 - F#/Gb4 *RANGE* F#/Gb3 - A5

Lohengrin Lohengrin R. Wagner

In fernem Land

TESSITURA: G3 - F#/Gb4 *RANGE:* E3 - A5

Erik Der Fliegende Holländer R. Wagner

Willst jenes Tag's du nicht

TESSITURA: G3 - G4 *RANGE:* F3 - A#/Hb5

Parsifal	Parsifal	R. Wagner
<i>Amfortas, die Wunde</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F3 – F4	<i>RANGE:</i> D3 – A5
Sigmund	Die Walküre	R. Wagner
<i>Winterstürme wichen dem Wonnemond</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F3 – F4	<i>RANGE:</i> C3 – G4
Walter von Stolzing	Die Meistersinger von Nürnberg	R. Wagner
<i>Morgenlich leuchtend im rosigen Schein (Walter'in ödül şarkısı)</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G3 – G4	<i>RANGE:</i> D#/Eb3 - A5
<i>Am stillen Herd in Winterszeit</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F#/Gb3 – F#/Gb4	<i>RANGE:</i> D3 – A5
Kont Loris Ipanov	Fedora	U. Giordano
<i>Amor ti vieta</i>		
<i>TESSITURA:</i>	H4 – G4	<i>RANGE:</i> A4 – A5
Tamino	Die Zauberflöte	W.A. Mozart
<i>Dies Bildnis ist bezaubernd</i>		
<i>TESSITURA:</i>	A#/Hb4 – G4	<i>RANGE:</i> F3 – G#/Ab4
Alfredo	La Traviata	G. Verdi
<i>Dei miei bollenti spiriti</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G3 – D#/Eb4	<i>RANGE:</i> E3 – G#/Ab5
Rodolfo	La Boheme	G. Puccini
<i>Che gelida manina</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G#/Ab3 – G#/Ab4	<i>RANGE:</i> D#/Eb3 – C5

Mantua Dükü	Rigoletto	G. Verdi
<i>Ella mi fu rapita....Parmi veder le lagrime</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G#/Ab3 – F#/Gb4	<i>RANGE:</i> F3 - G#/Ab4
<i>Questa o quella</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G#/Ab3 – G#/Ab4	<i>RANGE:</i> D#/Eb3 - A#/Hb5
<i>La donna è mobile</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F#/Gb3 – F#/Gb4	<i>RANGE:</i> F#/Gb3 - A#/Hb5
Florestan	Fidelio	L.V. Beethoven
<i>Gott! welch' Dunkel hier!</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G#/Ab3 – A5	<i>RANGE:</i> D#/Eb3 - A#/Hb5
Loge	Das Rheingold	R. Wagner
<i>Umsonst sucht'ich</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F#/Gb3 – F#/Gb4	<i>RANGE:</i> D3 – G4

7.1.3.5. Heldentenor (H2 – H4) Wagner tenor

Heldentenor çok güçlü bir ses ve baritonal renge, İyi gelişmiş orta ve alt registerlere sahip metalik bir sestir. Geçmişte *Tenorbariton* olarakta isimlendirilmiştir. Kahramanlık rolleri oynayabilecek bir sahne yeteneğine ve mükemmel bir Almancaya sahip nadir rastlanan bir sestir.

Başlıca rolleri ve aryaları:

Radames	Aida	G. Verdi
<i>Celeste Aida</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F3 – G5	<i>RANGE:</i> D3 – Hb5

Canio	I Pagliacci	R Leoncavallo
<i>Vesti la giubba</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G3 – G4	<i>RANGE:</i> D3 – A5
Parsifal	Parsifal	R. Wagner
<i>Amfortas, die Wunde</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F3 – F4	<i>RANGE:</i> D3 – A5
Walter von Stolzing	Die Meistersinger von Nürnberg	R. Wagner
<i>Morgenlich leuchtend im rosigen Schein (Walter'in ödül şarkısı)</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G3 – G4	<i>RANGE:</i> D#/Eb3 - A5
<i>Am stillen Herd in Winterszeit</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F#/Gb3 – F#/Gb4	<i>RANGE:</i> D3 – A5
Sigmund	Die Walküre	R. Wagner
<i>Winterstürme wichen dem Wonnemond</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F3 – F4	<i>RANGE:</i> C3 – G4
Florestan	Fidelio	L.V. Beethoven
<i>Gott! welch' Dunkel hier!</i>		
<i>TESSITURA:</i>	G#/Ab3 – A5	<i>RANGE:</i> D#/Eb3 - A#/Hb5
Siegfried	Die Götterdämmerung	R. Wagner
<i>Mime hiess ein mürrischer Zwerg</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F3 - F#/Gb4	<i>RANGE:</i> D3 – A5
<i>Brünnhilde, heilige Braut</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E3 – E4	<i>RANGE:</i> C3 – A5

Siegfried	Siegfried	R. Wagner
<i>Nothung, Nothung!</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	A4 – A5	<i>RANGE:</i> D3 – A5
Othello	Othello	G. Verdi
<i>Ora è per sempre addio</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	C#/D♭4 – G#/A♭5	<i>RANGE:</i> A#/H♭3 – A#/H♭5
<i>Dio mi potevi!</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	F#/G♭4 – G5	<i>RANGE:</i> D#/E♭4 – A#/H♭5
Herodes	Salome	R: Strauss
<i>Salome, komm, trink wein mit mir</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	F#/G♭4 – G#/A♭5	<i>RANGE:</i> D4 – A5
Tannhäuser	Tannhäuser	R. Wagner
<i>Dir töne Lob!</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	A4 – F#/G♭4	<i>RANGE:</i> E3 - G#/A♭4
<i>Inbrunst im Herzen</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	G3 – G#/A♭4	<i>RANGE:</i> E3 – A5

7.1.4. BARİTON

7.1.4.1. Lyrischer (Hoher) Bariton/Spielbariton (H2 – G4) Lirik Bariton

Lyrischer Bariton'un repertuarı belki de diğeri fach'lar ile karşılaştırıldığında daha kolaydır ama hizmetkârlardan asillere, komikten romantiğe kadar uzanan birçok

rolde oynayabilecek kadar iyi bir aktör olmalıdır. Yumuşak bir ses bütününe ve rahat tiz tonlara sahip agiliteli ve esnek bir sestir. Spielbariton fach'ı, değişken karakterdeki birçok destekleyici rolü de oynadığı için, Alman opera evleri için oldukça önemlidir. Bu bariton, iyi bir aktör olmasının yanında tüm registerlerde aynı derecede iyi şarkı söylemelidir. I Pagliacci'deki Silvio, Die Zauberflöte'deki Papageno, Il barbiere di Sevilla'daki Figaro, Don Pasquale'deki Malatesta, Ariadne auf Naxos'daki Harlekin ve La Cenerentola'daki Dandini tipik lyrisherbariton/Spielbariton rolleridir.

Başlıca rolleri ve aryaları:

Kont Almaviva Le nozze di Figaro W.A. Mozart

Hai gia vinta la causa... Vedro mentr'io sospiro

TESSITURA: C3 – D4 *RANGE:* A3 - F#/Gb4

Papageno Die zauberflöte W.A. Mozart

Ein Mädchen oder Weibchen

TESSITURA: F3 – C4 *RANGE:* H3 – D4

Der Vogelfänger bin ich ja

TESSITURA: E3 – D4 *RANGE:* D3 – E4

Harlekin Ariadne auf Naxos R. Strauss

Lieben, Hassen, Hoffen, Zagen

TESSITURA: E3 – D4 *RANGE:* C3 – F4

Figaro Il Barbiere di Siviglia G. Rossini

Largo al factotum

TESSITURA: G3 – E4 *RANGE:* D3 – G4

Malatesta Don Pasquale G. Donizetti

Bella siccome un angelo

TESSÍTURA: C#/D♭3 - C#/D♭4 *RANGE:* G#/A♭2 - F4

Dandini La Cenerentola G. Rossini

Come un'ape ne'giorni d'aprile

TESSÍTURA: D3 – F4 *RANGE:* G#/A♭2 - F4

Guglielmo Così fan tutte W.A. Mozart

Donne mie, le fate a tanti

TESSÍTURA: D3 – D4 *RANGE:* H3 – E4

Rivolgete a lui lo sguardo

TESSÍTURA: D3 – E4 *RANGE:* G2 - F#/G♭4

Non siate ritrosi

TESSÍTURA: D3 – D4 *RANGE:* D3 – E4

Belcore L'elisire d'Amore G. Donizetti

Come Paride vezzoso

TESSÍTURA: C3 – D4 *RANGE:* A#/H♭3 - E4

Valentin Faust C. Gounod

Avant de quitter ces lieux

TESSÍTURA D#/E♭3 - D#/E♭4 *RANGE* C3 – G4

Cascart Zazà R. Leoncavallo

Zazà, piccolo zingara

TESSÍTURA: A♭3 – F4 *RANGE:* F3 – A♭4

Billy Budd Billy Budd B. Britten

Look, through the port comes the moonshine astray

TESSÍTURA: E3 – C4 *RANGE:* C3 – E4

7.1.4.2. Kavalierbariton (A2 - G#4)

Kavalier bariton operanın yakışıklı kavalyesi, Don Giovanni'sidir. Bu Fach bir İtalyan sıcaklığı ile rahat ve tınılı üst tonlar gerektirmektedir. Hem lirik hem dramatik pasajları söyleyebilen, erkeksi ve iyi bir fiziksel görünüme, yüksek baritonal renge sahip metalik bir sestir. Kavalierbariton, Spielbariton'dan biraz daha kuvvetli bir sese sahiptir ve sahnede daha önemli bir rol oynar Yevgeni Onyegin ve Don Giovanni'yi oynayabilecek yeterlilikte ve çekici bir görüntüde olmalıdır. Lyrischerbariton'un tersine Don Carlos'taki Posa ve La Traviata'daki Germont'u oynayabilecek vokal özelliklere sahip olmalıdır. Bu rollerin yanısıra Le nozze di Figaro'da kont Almaviva ve Der Wildschütz'teki Prens Ottokar rolleri de genelde kendisine verilir.

Başlıca rolleri ve aryaları:

Valentin	Faust	C. Gounod
<i>Avant de quitter ces lieux</i>		
<i>TESSİTURA</i>	D#/Eb3 - D#/Eb4	<i>RANGE</i> C3 – G4
Belcore	L'elisire d'Amore	G. Donizetti
<i>Come Paride vezzoso</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	C3 – D4	<i>RANGE:</i> A#/Hb3 - E4
Kont Almaviva	Le nozze di Figaro	W.A. Mozart
<i>Hai gia vinta la causa...Vedro mentr'io sospiro</i>		
<i>TESSİTURA:</i>	C3 – D4	<i>RANGE:</i> A3 - F#/Gb4

Yevgeni Onyegin	Yevgeni Onyegin	P.I. Tchaikovsky
<i>Kogda bi zhizn domashnim krugom</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F3 – E \flat 4	<i>RANGE:</i> D3 – F4
<i>Uzhel ta samaja Tatiana</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F3 – D4	<i>RANGE:</i> F3 – F \sharp /G \flat 4
Riccardo	I Puritani	V. Bellini
<i>Ah! Per sempre io ti perdei...</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E \flat 3 – E \flat 4	<i>RANGE:</i> A \flat 2 – E \flat 4
Wolfram	Tannhäuser	R. Wagner
<i>O du mein holder Abendstern</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D3 – D4	<i>RANGE:</i> H3 – E4
<i>Blick' ich umher</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D \sharp /E \flat 3 - D4	<i>RANGE:</i> D3 - D \sharp /E \flat 4
Giorgio Germond	La Traviata	G. Verdi
<i>Di Provenza il mar</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F3 – F4	<i>RANGE:</i> C \sharp /D \flat 3 – F \sharp /G \flat 4
Don Giovanni	Don Giovanni	W.A. Mozart
<i>Fin ch'han dal vino</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F3 – D4	<i>RANGE:</i> D3 – E4
<i>Deh, vieni alla finestra</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F3 – D4	<i>RANGE:</i> D3 – E4
Escamillo	Carmen	G. Bizet
<i>Votre toast je peux vous le rendre</i>		
<i>TESSITURA:</i>	C3 – C4	<i>RANGE:</i> A \sharp /H \flat 3 – F4

Renato	Un Ballo in Maschera	G. Verdi
<i>Alla vita che t'arride</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D3 – D4	<i>RANGE:</i> C3 – G4
<i>Eri tu che macchiavi quell'anima</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F3 – F4	<i>RANGE:</i> A3 – G4
Rodrigo	Don Carlos	G. Verdi
<i>Per me giunto ...lo morirò, ma lieto in core</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E3 – F#/Gb4	<i>RANGE:</i> C3 – F#/Gb4
<i>Carlo ch'è sol il nostro amore(L'Infant Carlos, notre espérance)</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D#/Eb3 – D4	<i>RANGE:</i> C#/Db3 - F#/Gb4
Luna Kontu	Il Trovatore	G. Verdi
<i>Il balen del suo sorriso</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F3 – F4	<i>RANGE:</i> A3 – G4
Ford	Falstaff	G. Verdi
<i>È sogno? O realtà</i>		
<i>TESSITURA:</i>	C3 – D#/Eb4	<i>RANGE:</i> A#/Hb3 - G4
Don Carlo di Vargas	La forza del destino	G. Verdi
<i>Morir! Tremenda cosa! . . . Urna fatale del mio destino</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E3 – E4	<i>RANGE:</i> H2 – F#/Gb4
Ezio	Attila	G. Verdi
<i>Dagl'immortali vertici</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E3 – D4	<i>RANGE:</i> Eb3 – F4

Prens Yeletsky Pique Dame P.I. Tchaikovsky
Ja vas lyublyu
TESSİTURA: D#/Eb3 – D#/Eb4 *RANGE:* A#/Hb3 – G4

7.1.4.3. Karakterbariton (A2 – Ab4) Verdi Baritonu

Charakterbariton daha metalik ve güçlü bir sese ve daha ağır bir dramatik repertuara sahiptir. Çok fazla nüans ve ince karakterizasyon yeteneğine sahip güçlü bir sestir. Bu fach genelde Verdi ve Puccini repertuarındaki roller ile ilişkilendirilir. Bu bariton, oyunculuk olarak sahneye ağırlığını koyabilmelidir. Ses ve görüntü olarak güçlü olmalı ve yüksek tonlarda rahat ve tınlı bir sese sahip olmalıdır. Karakter bariton için ana roller arasında Otello'daki Iago ve Rigoletto gibi Verdi rolleri, Tosca'daki Scarpia, Il Tabarro'daki Marcel ve Gianni Schicchi gibi Puccini rolleri yer almaktadır. Alman repertuarında ise Ariadne auf Naxos'daki Musiklehrer, Der Ring des Nibelungen'deki Alberich, Parsifal'daki Klingsor, Die Götterdämmerung'daki Gunther 'i sayabiliriz.

Başlıca rolleri ve aryaları:

Escamillo Carmen G. Bizet
Votre toast je peux vous le rendre
TESSİTURA: C3 – C4 *RANGE:* A#/Hb3 – F4

Ford Falstaff G. Verdi
È sogno? O realtà
TESSİTURA: C3 – D#/Eb4 *RANGE:* A#/Hb3 - G4

Tonio	I Pagliacci	R. Leoncavallo
<i>Si puo, si puo?</i>		
<i>TESSITURA:</i>	C3 – D#/Eb4	<i>RANGE:</i> H3 – F4
Pizzaro	Fidelio	L.V. Beethoven
<i>Ha! welch' ein Augenblick!</i>		
<i>TESSITURA:</i>	C3 – D4	<i>RANGE:</i> G#/Ab2 - E4
Dapertutto	Les Contes d'Hoffmann	J. Offenbach
<i>Scintille, diamant</i>		
<i>TESSITURA:</i>	H3 – E4/ A3 – D4	<i>RANGE:</i> H3 – G#/Ab4/A3 – F#/Gb4
Iago	Othello	G. Verdi
<i>Credo in un Dio crudel</i>		
<i>TESSITURA:</i>	C3 – Eb4	<i>RANGE:</i> A#/Hb2 – F4
Rigoletto	Rigoletto	G. Verdi
<i>Pari siamo</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D3 – E4	<i>RANGE:</i> C3 –E4
<i>Cortigiani, vil razza dannata</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F3 – D#/Eb4	<i>RANGE:</i> C3 – F#/Gb4
Alfio	Cavalleria Rusticana	P. Mascagni
<i>Il cavallo scalpita</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D#/Eb3 – D#/Eb4	<i>RANGE:</i> D#/Eb3 - F#/Gb4
Miller	Luisa Miller	G. Verdi
<i>Sacra la scelta è d'un consorte</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F3 – F4	<i>RANGE:</i> C#/Db3 – F#/Gb4

Sixtus Beckmesser Die Meistersinger von Nürnberg R. Wagner
Den Tag seh'ich erscheinen
TESSÍTURA: D3 – E4 *RANGE:* D3 – E4

7.1.4.4. Heldenbariton (G2 - F#4)

Heldenbariton da yaygın bir ses tipi değildir. Fach etkileyici bir hitabete ve güçlü sahne sunumlarına ihtiyaç duyar. Önceleri Hoherbass (Yüksek bas) olarak adlandırılmıştır. Sadece tiz tonlarda rahat bir üst registre değil aynı zamanda düzgün ve duyulur nitelikteki orta ve alt registre sahip olan ağır ve gidici özellikte bir sestir. Bu fach, Alman operasının ürünüdür ve öncelikle Aida'daki Amonasro gibi oldukça ağır Verdi rolleri ve Tristan und Isolde'deki Kurvenal, Lohengrin'deki Telramund ve Wotan, Das Rheingold'daki Der Wanderer gibi Wagner rolleri için ayrılmıştır. Sesin muazzam bir şekilde güçlü crescendoları olmalı, seste mükemmel patlamalar yapabilme yeteneğine sahip olmalıdır. Bu Fach için iri cüsseli biri olmak yardımcı olabilir ama bu kesin bir gereklilik değildir.

Başlıca rolleri ve aryaları:

Don Giovanni Don Giovanni W.A. Mozart

Fin ch'han dal vino

TESSÍTURA: F3 – D4 *RANGE:* D3 – E4

Deh, vieni alla finestra

TESSÍTURA: F3 – D4 *RANGE:* D3 – E4

Riccardo I Puritani V. Bellini

Ah! Per sempre io ti perdei...

TESSÍTURA: Eb3 – Eb4 *RANGE:* Ab2 – Eb4

Giorgio Germond La Traviata G. Verdi
Di Provenza il mar
TESSITURA: F3 – F4 *RANGE:* C#/D♭3 – F#/G♭4

Rodrigo Don Carlos G. Verdi
Per me giunto ...lo morirò, ma lieto in core
TESSITURA: E3 – F#/G♭4 *RANGE:* C3 – F#/G♭4
Carlo ch'è sol il nostro amore(L'Infant Carlos, notre espérance)
TESSITURA: D#/E♭3 – D4 *RANGE:* C#/D♭3 – F#/G♭4

Pizzaro Fidelio L.V. Beethoven
Ha! welch' ein Augenblick!
TESSITURA: C3 – D4 *RANGE:* G#/A♭2 - E4

Tonio I Pagliacci R. Leoncavallo
Si puo, si puo?
TESSITURA: C3 – D#/E♭4 *RANGE:* H3 – F4

Dapertutto Les Contes d'Hoffmann J. Offenbach
Scintille, diamant
TESSITURA: H3 - E4/ A3 – D4 *RANGE:* H3 – G#/A♭4/A3 – F#/G♭4

Iago Othello G. Verdi
Credo in un Dio crudel
TESSITURA: C3 – E♭4 *RANGE:* A#/H♭2 – F4

Rigoletto Rigoletto G. Verdi
Pari siamo
TESSITURA: D3 – E4 *RANGE:* C3 –E4

Cortigiani, vil razza dannata

TESSITURA: F3 – D#/Eb4 *RANGE:* C3 – F#/Gb4

Luna Kontu Il Trovatore G. Verdi

Il balen del suo sorriso

TESSITURA: F3 – F4 *RANGE:* A3 – G4

Don Carlo di Vargas La forza del destino G. Verdi

Morir! Tremenda cosa! . . . Urna fatale del mio destino

TESSITURA: E3 – E4 *RANGE:* H2 – F#/Gb4

Miller Luisa Miller G. Verdi

Sacra la scelta è d'un consorte

TESSITURA: F3 – F4 *RANGE:* C#/Db3 – F#/Gb4

Ezio Attila G. Verdi

Dagl'immortali vertici

TESSITURA: E3 – D4 *RANGE:* Eb3 – F4

Alfio Cavalleria Rusticana P. Mascagni

Il cavallo scalpita

TESSITURA: D#/Eb3 - D#/Eb4 *RANGE:* D#/Eb3 - F#/Gb4

Macbeth Macbeth G. Verdi

Pietà, rispetto, amore

TESSITURA: F3 – D#/Eb4 *RANGE:* C3 – F#/Gb4

Holländer Der Fliegende Holländer R. Wagner

Die Frist ist um . . . Wie oft in Meres tiefsten Schlund

TESSITURA: H3 – D#/Eb4 *RANGE:* G2 – F4

Amfortas	Parsifal	R. Wagner
<i>Mein Vater!</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D3 – D4	<i>RANGE:</i> A3 – F#/Gb4
Wotan	Die Walküre	R. Wagner
<i>Leb' wohl</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D3 – D4	<i>RANGE:</i> A#/Hb3 – E4
Friedrich von Telramund	Lohengrin	R. Wagner
<i>Erhebe dich, Genossin meiner Schmach</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F#/Gb3 – E4	<i>RANGE:</i> C3 – G4
Hans Sachs	Die Meistersinger von Nürnberg	R. Wagner
<i>Wahn! Wahn! Überall Wahn!</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D3 – D4	<i>RANGE:</i> A3 – E4
<i>Was duftet doch der Flieder</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E3 – D4	<i>RANGE:</i> H3 – D4
Simon Boccanegra	Simon Boccanegra	G. Verdi
<i>Plebe! Patrizi!</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F#/Gb3 - D#/Eb4	<i>RANGE:</i> D#/Eb3 - F#/Gb4
Sir John Falstaff	Falstaff	G. Verdi
<i>L'onore! Ladri!</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D3 – E4	<i>RANGE:</i> G#/Ab – G4
<i>Va, vecchio John</i>		
<i>TESSITURA:</i>	C#/Db3 – C4	<i>RANGE:</i> C#/Db3 – D#/Eb4

Nabucco	Nabucco	G. Verdi
<i>Dio di Giuda</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F3 – E4	<i>RANGE:</i> E3 – F4
Kurwenal	Tristan und Isolde	R. Wagner
<i>Das sage sie</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D3 – D4	<i>RANGE:</i> A3 – F4
Der Wanderer (Wotan)	Siegfried	R. Wagner
<i>Du bist nicht</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D3 – D4	<i>RANGE:</i> A3 – F#/Gb4
Gunther	Die Götterdämmerung	R. Wagner
<i>Brünnhild' die hehrste frau</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F3 – C#/Db4	<i>RANGE:</i> A#/Hb3 – F4

7.1.5. BAS

7.1.5.1. Spielbaß/Baßbuffo (E2 – F4) Buffo-bas

Baßbuffo'nun olası istisnai durumu dışında, bas sesi için lirik veya dramatik bir sınıflandırma söz konusu değildir. Gerçek İtalyan buffosu ve Alman Spielbaßı diğer baslardan daha hafif bir sese sahiptir ancak yine de korolarda en düşük seste şarkı söylemesi gerekeceğinden önemli miktarda bir ses üretmelidir. Mükemmel bir Almancaya sahip ve fiziksel olarak esnek bir aktör olmalıdır. Spielbass veya Bassbuffo gerçek İtalyan buffosudur. İtalyan literatürünün klasik rolleri *Così fan tutte*'deki Don Alfonso, *Don Giovanni*'deki Leporello, *Il barbiere di Sevilla*'daki Dr. Bartolo, *La Cenerentola*'daki Don Magnifico, *L'elisire d'amore*'deki Dulcamara ve

Don Pasquale'dir. Alman repertuarında Der Wildschütz'deki Baculus, Ariadne aus Naxos'daki Truffaldin ve eğer sesi tiz tonlarda yeterince rahat ise Die Meistersinger von Nürnberg'deki Beckmesser gibi roller söyler.

Başlıca rolleri ve aryaları:

Dr. Bartolo Il Barbiere di Siviglia G. Rossini
La Vendetta
TESSITURA D3 – D4 *RANGE* G#/Ab2 – E4

Figaro Le Nozze di Figaro W.A. Mozart
Se vuol ballare
TESSITURA: C3 – E4 *RANGE:* C3 – F4
Non piu andrai
TESSITURA: C3 – E4 *RANGE:* C3 – E4
Tutto è disposto...Aprite un po'quegli occhi
TESSITURA: A#/Hb3 - D#/Eb4 *RANGE:* D#/Eb3 - D#/Eb4

Leporello Don Giovanni W.A. Mozart
Notte e giorno faticar
TESSITURA: A#/Hb3 to C4 *RANGE:* A3 – C4
Madamina, il catalogo è questo
TESSITURA: D3 – D4 *RANGE:* A3 – E4
Ah, pieta! Signori miei!
TESSITURA: D3 – D4 *RANGE:* A3 – E4

Sixtus Beckmesser Die Meistersinger von Nürnberg R. Wagner
Den Tag seh'ich erscheinen(Beckmesser'in serenati)
TESSITURA: D3 – E4 *RANGE:* D3 – E4

Don Pasquale	Don Pasquale	G. Donizetti
<i>Ah, un foco insolita</i>		
<i>TESSITURA:</i> E3 – E4	<i>RANGE:</i>	C3 – E4
Don Magnifico	La Cenerentola	G. Rossini
<i>Miei rampolli femminini</i>		
<i>TESSITURA:</i> D3 – E4	<i>RANGE:</i>	A3 - F#/Gb4
Dulcamara	L'elisire d'Amore	G. Donizetti
<i>Udite, udite, o rustici</i>		
<i>TESSITURA:</i> E3 – E4	<i>RANGE:</i>	A3 – E4

7.1.5.2. Schwerer spielbaß (C2 – F4)

Baßbuffo ve Schwerer Spielbaß arasındaki farklılık büyüklüktür. Sesin büyüklüğü, ses aralığı ve fiziksel özellikler. Bu sesin kolay bir şekilde duyulur olan alt ses aralığı ve daha koyu bir sesi vardır. Bu fach'ta Schwerer Spielbaß vokal özelliklerinin yanı sıra belirli bir fiziksel tip de olduğu için Alman şarkıcılar ağırlıktadır. Schwerer Spielbaß repertuarında şarkı söyleyen şarkıcı her şeyden önce ses ve vücut olarak hacimli olmalıdır Geniş bir ses aralığına, yapılı bir fiziksel görünüme ve iyi komik rol yapabilme yeteneğine sahip güçlü bir sestir. Die Lustigen Weiber von Windsor'daki Falstaff, Die Entführung aus dem Serail'deki Osmin ve Der Rosenkavalier'deki Baron Ochs gibi roller en belirgin schwerer spielbaß rolleridir. Ayrıca Die verkaufte Braut'deki Kezal ve Zar und Zimmermann'daki van Bett gibi roller için çok iyi bir komedi yeteneğine ve Il barbiere di Sevilla'daki Basilio ve La Bohème'deki Colline gibi roller için de güçlü bir karakterizasyon yeteneğine sahip olmalıdır. Alman repertuarı Der Fliegende Holländer'deki Daland ve Der Freischütz'deki Caspar rollerini içermektedir. Kabaca Ağır Buffo Bas olarak

da adlandırılan bu ses önemli ölçüde fiziksel tip ve vokal güce bağlı olan tipik bir Alman Fachı'dır.

Başlıca rolleri ve aryaları:

Caspar	Der Freischütz	C.M.v. Weber
<i>Schweig', schweig'! damit dich Niemand warnt</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	C#/D \flat 3 - D4	<i>RANGE:</i> F2 – E4
<i>Hier im ird 'schen Jammerthal</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	D3 – D4	<i>RANGE:</i> D3 - F#/G \flat 4
Osmín	Die Entführung aus dem Serail	W.A. Mozart
<i>Wer ein Liebchen hat gefunden</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	D3 – D4	<i>RANGE:</i> G2 – D4
<i>Solche hergelaufne Laffen</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	F2 – D4	<i>RANGE:</i> F2 – F4
<i>O wie will ich triumphieren</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	D3 – D4	<i>RANGE:</i> D2 – D4
Don Basilio	Il Barbiere di Siviglia	G. Rossini
<i>La Calunnia</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	E3 – C4	<i>RANGE:</i> H3 – E4
Daland	Der Fliegende Holländer	R. Wagner
<i>Mögst du mein Kind</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	D3 – D4	<i>RANGE:</i> A3 – D4
Mèphistophélès	Faust	C. Gounod
<i>Le veau d'or est toujours debout!</i>		
<i>TESSÏTURA:</i>	G3 – D#/E \flat 4	<i>RANGE:</i> C3 - D#/E \flat 4

Vous qui faites l'endormie (serenat)

TESSÍTURA: D3 – D4

RANGE: G2 – G4

Plumkett

Martha

F.V. Flotow

Lasst mich euch fragen (Chi mi dira)

TESSÍTURA: C3 – C4

RANGE: G2 – F4

Colline

La Boheme

G. Puccini

Vecchia zimarra

TESSÍTURA: C#3/Db3 – C#/Db4

RANGE: C#3/Db3 - D#/Eb4

7.1.5.3. Karakterbaß/Baßbariton (E2 – F4) Bas-bariton

Charakterbaß genelde ya ciddi basa ya da buffo fachlarına uymayan rolleri söyleyen bir şarkıcıdır. İtalyan Basso Cantante sesi olarak adlandırabiliriz. Ancak bu ses, Alman Seriöserbaß sesinin alt tonlardaki kalitesine ve metalik tınısına sahip değildir. Geniş bir ses aralığı ve ince karakterizasyon yeteneğine sahip güçlü bir sestir. Alman tiyatrosundaki bas-bariton sesi Amerika'da da Basso Cantante olarak düşünülen sestir ve tüm ses kategorileri dahilinde en geniş repertuarlardan birine sahip olduğu için her akşam sahnede olma durumundadır. Ses genelde Seriöserbaß'a göre daha hafif ve biraz daha yüksektir. Genelde Seriöser veya Spiel fach repertuarında da şarkı söyleyebildiği rağmen fiziksel ya da vokal hacim olarak ana karakterlerin rollerini oynamasını kabul edilebilir kılacak rol yapabilme yeteneği eksiktir. Çoğu kez destekleyici bir tip olarak ikinci rollere indirgenmektedir. Operada bir arkadaş, baba, kral veya bilge adam rolündedir. Carmen'deki Zuniga, Boris Godunof'taki Papaz Varlaam, Tosca'daki Angelotti, Fidelio'daki ve Il Trovatore'deki Don Ferrando, Don Carlos'daki Büyük Engizitör gibi rolleri üstlenir. Ayrıca Aida'daki Firavun ve Le nozze di Figaro'daki Figaro ve Così fan tutte'deki Don Alfonso gibi rolleride oynayabilir. Eğer ses yeterince büyük ise aynı zamanda, Der Fliegende Holländer'deki Daland, Faust'taki Mephisto ve Die Walküre'deki

Hunding gibi hem Seriöser hem de Schererer Spielbaß Fachlarından olan rollerde de oynayabilir.

Başlıca rolleri ve aryaları:

Masetto Don Giovanni W.A. Mozart

Ho capito, signor, si

TESSİTURA: C3 – C4 RANGE: C3 – C4

Figaro Le Nozze di Figaro W.A. Mozart

Se vuol ballare

TESSİTURA: C3 – E4 RANGE: C3 – F4

Non piu andrai

TESSİTURA: C3 – E4 RANGE: C3 – E4

Tutto è disposto...Aprite un po' quegli occhi

TESSİTURA: A#/Hb3 – D#/Eb4 RANGE: D#/Eb3 - D#/Eb4

Don Alfonso Così fan tutte W.A. Mozart

Vorrei dir, e cor non ho

TESSİTURA: F3 – C#/Db4 RANGE: D#/Eb3 - D#/Eb4

Caspar Der Freischütz C.M.v. Weber

Schweig', schweig'! damit dich Niemand warnt

TESSİTURA: C#/Db3 - D4 RANGE: F2 – E4

Hier im ird'schen Jammerthal

TESSİTURA: D3 – D4 RANGE: D3 - F#/Gb4

Don Pasquale Don Pasquale G. Donizetti

Ah, un foco insolita

TESSİTURA: E3 – E4 RANGE: C3 – E4

Ferrando Il Trovatore G. Verdi
Di due figli vivea
TESSITURA: H3 – E4 *RANGE:* A3 – F4

Alidoro La Cenerentola G. Rossini
Vasto teatro è il mondo
TESSITURA: E3 – E4 *RANGE:* D3 – E4

7.1.5.4. Seriöserbaß/Schwarzerbaß (C2 – F4) Basso Cantabile

Seriöserbaß, çok koyu bir renge ve çok iyi alt tonlara sahip güçlü ve aranan bir sestir. Bu, Die Zauberflöte'deki Sarastro gibi en derin basları ve Don Carlos'taki II. Phillip, Tristan und Isolde'deki Kral Marke ve Lohingrin'deki Kral Heinrich gibi başroldeki basları içeren fach'tır. Aynı zamanda Baßbariton fach'ı gibi birçok daha küçük rolü de içermektedir. Gösterişli bir figür, güçlü bir ses, rol yapmada hassasiyet ve güven uyandıran bir görünüşe gerek duymaktadır. Büyük İtalyan bas rolleri bu fach'a dahil edilse de Alman tiyatrosundaki Seriöserbaß İtalyan karşılığıyla karşılaştırıldığında daha koyu renkte ve daha güçlü ve daha dolgun bir ses olarak düşünülmelidir.

Başlıca rolleri ve aryalari:

Caspar Der Freischütz C.M.v. Weber
Schweig', schweig!' damit dich Niemand warnt
TESSITURA: C#/D \flat 3 – D4 *RANGE:* F2 – E4
Hier im ird 'schen Jammerthal
TESSITURA: D3 – D4 *RANGE:* D3 - F#/G \flat 4

Osmin Die Entführung aus dem Serail W.A. Mozart

Wer ein Liebchen hat gefunden

TESSITURA: D3 – D4 *RANGE:* G2 – D4

Solche hergelaufne Laffen

TESSITURA: F2 – D4 *RANGE:* F2 – F4

O wie will ich triumphieren

TESSITURA: D3 – D4 *RANGE:* D2 – D4

Don Basilio Il Barbiere di Siviglia G. Rossini

La Calunnia

TESSITURA: E3 – C4 *RANGE:* H3 – E4

Daland Der Fliegende Holländer R. Wagner

Mögst du mein Kind

TESSITURA: D3 – D4 *RANGE:* A3 – D4

Mèphistophélès Faust C. Gounod

Le veau d'or est toujours debout!

TESSITURA: G3 – D#/Eb4 *RANGE:* C3 - D#/Eb4

Vous qui faites l'endormie (serenat)

TESSITURA: D3 – D4 *RANGE:* G2 – G4

Plumkett Martha F.V. Flotow

Lasst mich euch fragen (Chi mi dira)

TESSITURA: C3 – C4 *RANGE:* G2 – F4

Colline La Bohème G. Puccini

Vecchia zimarra

TESSITURA: C#3/Db3 – C#/Db4 *RANGE:* C#3/Db3 - D#/Eb4

Alidoro	La Cenerentola	G. Rossini
<i>Vasto teatro è il mondo</i>		
<i>TESSITURA:</i>	E3 – E4	<i>RANGE:</i> D3 – E4
Ferrando	Il Trovatore	G. Verdi
<i>Di due figli vivea</i>		
<i>TESSITURA:</i>	H3 – E4	<i>RANGE:</i> A3 – F4
II. Philipp	Don Carlos	G. Verdi
<i>Ella giammai m'amò</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D3 – D4	<i>RANGE:</i> G2 – E4
Sarastro	Die Zauberflöte	W.A. Mozart
<i>O Isis und Osiris</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F2 – A#/H \flat 4	<i>RANGE:</i> F2 - C4
<i>In diesen heil'gen Hallen</i>		
<i>TESSITURA:</i>	H3 – C#/D \flat 4	<i>RANGE:</i> F#/G \flat 2 - C#/D \flat 4
Banquo	Macbeth	G. Verdi
<i>Come dal ciel precipita</i>		
<i>TESSITURA:</i>	H3 – H4	<i>RANGE:</i> H3 – E4
Rocco	Fidelio	L.V. Beethoven
<i>Hat man nicht auch Gold beineben</i>		
<i>TESSITURA:</i>	F3 – D4	<i>RANGE:</i> A#/H \flat 3 - D4
Prens Gremin	Yevgeni Onyegin	P.I. Tchaikovsky
<i>Lyubvi fse vozrastì pokornì</i>		
<i>TESSITURA:</i>	D3 – D#/E \flat 4	<i>RANGE:</i> F#/G \flat 2 - D#/E \flat 4

Jacopo Fiesco Simon Boccanegra G. Verdi
Il lacerato spirito
TESSITURA: C#/D♭3 - A#/H♭4 *RANGE:* F#/G♭2 - C#/D♭4

Zaccaria Nabucco G. Verdi
D'Egitto là su i lidi
TESSITURA: E3 – E4 *RANGE:* G2 – F4
Tu sul labbro
TESSITURA: D3 – D4 *RANGE:* G2 – E4

Raimondo Lucia di Lammermoor G. Donizetti
Dalle stanze, ove Lucia
TESSITURA: D#/E♭3 – H4 *RANGE:* A#/H♭3 – E4

Veit Pogner Die Meistersinger von Nürnberg R. Wagner
Nun hört, und versteht mich recht!
TESSITURA: C3 – D4 *RANGE:* C3 – F4

8. SONUÇ VE ÖNERİLER

Şarkıcıların başarıları pek çok unsurun yanı sıra ses türlerinin doğru tespiti ile doğru orantılıdır. Bu yüzden ses eğitimi için ses türünü belirme kriterleri son derece önem kazanmaktadır. Tarihsel gelişim ışığında ses türünü belirlemek için ses aralığı, ses rengi ve büyüklüğü, agilite, tessitura ve geçişler incelenmiştir.

Ses türünü bulmak için bu kriterlerin önem derecesi tarihsel süreç içinde değişiklikler göstermiştir. Ses türünü tespit etmek için şarkıcının sesinin ve fiziksel özelliklerinin tümünü dikkate almak gerekir. Ancak özetlersek;

- Ses rengi ve büyüklüğü
- Ses aralığı
- Sesin agilitesi
- Tessitura
- Vücut yapısı
- Regiterlerin dağılımı
- Register geçişleri
- Konuşma tonu
- Çevirme tonu
- Larenks yapısı
- Ses tellerinin yapısı
- Toraks formu
- Yumuşak damak formu

Yukarıda sayılan tüm özellikler ses türünü belirlerken dikkate alınması gereken özelliklerdir.

Bu birçok ses türü belirleyici kriter eğitimciler arasında ses sınıflandırmasındaki önemi açısından çok fazla tartışılmalarına rağmen her bir kriterin belli bir seviyede değerlendirmeye alındığı açık bir durumdur. Ses aralığı genelde sesin potansiyel sınırlarının anlaşılması için yararlıdır ve sınıflandırma açısından oldukça geçersiz bir kriter olarak kabul edilmektedir. Ses rengi ve

büyüklüğü, genellikle birincil ses kategorilerini (bas, bariton, tenor, soprano, mezzo-soprano, kontralto) birbirinden ayırmada kullanılır ancak aslında lirik ve dramatik seslerde ikincil kategorileri ayırmada kullanmak için daha uygun olduğu düşünülmektedir. Ses tekniğinin geliştirilmesinin önceden rahat olan ses aralığını etkilediğinin bilinmesine rağmen tessitura, sağlıklı bir eğitim ve şarkıcının sesinin uzun ömürlülüğü için önemli bir değerlendirme kriteridir. Geçişlerin kesin bir şekilde belirlenmesi bir şarkıcı için uygun tessituranın belirlenmesinden daha kolaydır ve birincil, ikincil sınıflandırma için eşit oranda bilgi sağlayıcı niteliktedir. Bu yüzden bu geçiş notalarını özellikle de çevirme tonunu tam olarak belirlemek hem birincil hem de ikincil sınıflandırma için tercih edilen bir araç haline gelmiştir. Agilite ise kriterler arasında en çelişkisiz olanıdır ve daha çok ikincil sınıflandırma için tercih edilir. Bir şarkıcın hangi alt kategoriye ait olup olmadığını açık bir şekilde belirlemekte kullanılmaktadır.

Bu kriterlerin her biri yakın gelecekte bilgisayar görüntülemesi ile ölçülebilir bir hale gelebilir. Bu sayede vokal pedagojiye ait pek çok çıkarımlar yapılabilecektir. Ancak bu aşamada ses türü sınıflandırmasında, ses türünün fizyolojik olarak belirlenen bir durum olduğunu göz önünde bulundurmamız büyük önem taşımaktadır.

Bir ses eğitimcisi ses üretiminin her aşamasında mevcut olan sesin, öğrencinin gerçek sesi olup olmadığına karar verebilmeli ve ses kaynağında ya da ses telinin üzerindeki bölgenin (rezonatör bölge) hangisinde eksiklik olduğunu anlayabilmeli sorunu çözebilmelidir.

Eğer ses eğitimine, ses sistemi ve ses tellerinin fizyolojisini bilerek ve fiziksel bir gelişim amaçlanarak yaklaşılmazsa sonuç akustik değerlendirmelere bağlı olacaktır. Bu da en sık rastlanılan yanlış olan “Ses türü = ses rengi” değerlendirmesinde olduğu gibi bizi yanlış sürükleyecektir. Çünkü bu yaklaşım beraberinde mevcut akustik ile potansiyel akustiği ayırma sorununu getirecektir. Bu yüzden akustik değerlendirmeler güvenilirmez kıstaslar olacaktır.

Oysa, “Ses eğitimine fiziksel bir gelişim olarak yaklaşırsak amaç, fizyolojiyi değerlendirmeye alarak egzersizler ile bir registerden diğerine kademeli bir geçişe izin vermek amacı ile kasların etkinliğini ve gücünü arttırmaktır. Fizyolojik koşullar

doğru olduğunda sonuç olarak rezonans dengesi zaten buna bağlı olarak hemen elde edilecektir.”¹⁴²

Evet ünlü harf değişiminin registerler üzerinde etkili olduğu da bir gerçektir. Bazı ünlü harfler güğüs registerini tetiklerken[a], bazı ünlü harfler ile kafa sesi elde etmek daha kolay olacaktır [u]. Ancak yine de registerleri birleştirmede günümüz pedagojisinde tercih edilen yöntem kas koordinasyonudur.

“Doğru bir şekilde şarkı söylemek registerlerin uygun bir şekilde geliştirilmesine bağlı bir durumdur. Kötü nefes kontrolünden, karışık registrasyona kadar tüm teknik problemler aritenoid ve krikotiroid kas gruplarının arasındaki uygunsuz dengeden kaynaklanmaktadır.”¹⁴³ Şeklindeki açıklaması ile Stanley’de sesteki birçok sorunun nedeninin, kas koordinasyonu eksikliğinden kaynaklı olduğuna dikkat çekmiştir.

Cornelius L. Reid’de pek çok vokal eksikliğin sebebini uygunsuz register koordinasyonu ile bağlantılılandırmıştır¹⁴⁴

John Large’ın uzun yıllar süren deneyleri ve uygulamalarının sonucunda da belirttiği gibi *primo passaggio*, ve *voce media* şarkıcıların yaptığı akustik ayarlamalardır. Oysa *voce di petto*, *voce di testa* ve *secondo passaggio* ise fizyolojik olgulardır. ¹⁴⁵ Ve *secondo passaggio* bir takım fizyolojik ayarlamalar (kas koordinasyonu) gerektirir.

Bu yüzden ses türünün belirlenmesinde, *secondo passaggio* yani çevirme tonunun, her ses türü için farklı geçiş bölgelerini işaret ettiği de göz önüne alınarak diğer kriterden daha belirleyici olduğu fikri ağırlık kazanmıştır.

Sonuç olarak günümüzdeki bu bilgiler ışığında, ses türünü belirlemede (birincil ses kategorisi) register olgusu ve register geçişlerinin incelenmesi ile çevirme tonunun belirlenmesi ilk referans noktamız olacaktır.

İkincil kategori seçimi (Fach), geçiş notaları gibi teknik ayrıntılar ile ilgili değildir. Ses türü sınıflandırması (birincil kategori) enstrümanın fizyolojik yapısını tanımlamayı hedeflerken Fach öncelikli olarak rol dağılımı ile ilgilidir. İkincil

¹⁴² James Richard Joiner, Charles Amable Battaille: Pioneer in Vocal Science and the Teaching of Singing (Lanham: Scarecrow Press, 1998), 182.

¹⁴³ Stanley, *Your Voice*, 160-162.

¹⁴⁴ Cornelius Reid, *Bel Canto: Principles and Practices* (New York: Coleman-Ross Co., 1950), 73.

¹⁴⁵ John Large, “Towards an Integrated Physiologic-Acoustic Theory of Vocal Registers,” *The NATS Bulletin* 28, no. 3 (February/March 1972): 18-25, 30-36.

kategori seçimi (Fach) özellikle ses eğitiminin ilk aşamalarında eğitmenin görevi değildir. Şarkıcı temel teknik yeterliliğe ulaştıktan, vokal özgürlüğe kavuştuktan sonra fach kendi kendine belirlenecektir. Çünkü sadece profesyonel performans seviyelerine ulaşan olgunluk ve eğitim elde edildiğinde *Fach* belirlenmesi daha uygun olacaktır.

Doğru *Fach* belirlenmesi içinse bilinen kriterler; Ses rengi ve büyüklüğü, ses aralığı, sesin agilitesi ve tessiturası gibi kriterler bu ikincil ses kategorisini belirlemede daha güçlü birer referans noktası olacaktır. Ayrıca bu ikincil kategori seçimlerinde 20. y.y. da ortaya çıkan oyunculuk yeteneğinin ve fiziksel özelliklerin de önem kazandığını ve bu özelliğinde belirleyici olduğunu unutmamak gerekecektir.

Fach sistemi aslında ses türüne bağlı olan bir uygun repertuar listesi olarak anlaşılmalıdır. *Fach*'ın ses türüne göre çok kesin bir şekilde roller önerdiği varsayımı şarkıcıyı/eğitmeni yanlış repertuara yönlendirebilir. Repertuarda değişikliklere sebep olan güncel gelişmeler, beklentiler ve yeni düzenleme kriterlerini zaman içinde değişiklikler göstermiştir ve gösterecektir. Bu değişiklikleri, değişen düzenleme kriterlerini ve günün beklentilerini anlamak ve takip edebilmek için *Fach* sisteminin sürekli olarak yeniden incelenmesi gerekecektir.

8.1. REGİSTER PROBLEMLERİNİN ÇÖZÜMÜ İÇİN ÖNERİLER :

Register sorunlarının çözümü için repertuar seçimi son derece önemlidir. Bu yüzden yaşanabilecek bazı sorunlar ve çözüm önerileri aşağıda incelenmiştir.

1- Registrasyon problemleri olan sopranolarda C2 ile F2 arasındaki ikinci passaggiada zorluklarla karşılaşılır. Bu problem genellikle orta seslerdeki fazla ağırlıktan kaynaklanmaktadır. Bu yüzden bu ses aralığı içinde durmayan, hızla ve hafif bir şekilde bu alandan geçen şarkıların seçimi son derece yardımcı olacaktır. Buna ek olarak, orta sesteki ağırlığı passaggioya taşımaktan kaçınmak için passaggio'yu aşan ya da passaggio'dan başlayan parçalar seçmek de yarar

sağlayacaktır. Parçanın büyük çoğunluğu pasagiodan veya üstünden kafa sesi ile başlayarak orta seslere hafifçe inen parçalar uygun olacaktır. Tiz seslere sınırlı sayıda ve zorlayıcı olmayan geçişlerle çıkan ve çok fazla çeviklik (agilite) içermeyen parçaların seçimi, yeni başlayan ya da register geçiş problemleri olan bir şarkıcı için yararlı olacaktır.

Ayrıca passaggionun en üst noktasındaki (çevirme tonu) tiz tonlar için uygun kas koordinasyonu ve register karışımı gerekeceği için zorlayıcı olacaktır. Bu yüzen ikinci passaggio bölgesi içinde uzun tutulu tonlar ve sert atlamalar gerektiren parçalardan kaçınmak faydalı olabilir.

Gösterişli pasajları kolayca aşabilen ancak legato söylerken orta registerde fazla ağırlık kullanmaya yatkın seslerde, temiz söyleme için daha çok hafiflik isteyen, passaggioyu hızla geçen ve tessiturası daha uygun (orta seslerde) parçalar seçilirse şarkıcının tiz notalara ulaşmasında zorlanma olmayacaktır.

Ayrıca orta sesteki ağırlığın yanı sıra passaggio bölgelerindeki problemlerin birçoğu da daralmış gırtlaktan kaynaklanıyor olabilir. Bu gibi durumlarda genellikle orta registerde kalan, tiz seslere arpejlerle çıkan ve tiz seslerde çok az kalan hafif ve çeviklik gerektirmeyen parçalar seçilmelidir. Bu tiz notalardan sonra yine orta seslere inen pasajlar içeren parçaların tercih edilmesi yardımcı olacaktır.

Şarkı söyleme dili olarak iyi bir dil olmasına karşın Fransızca genç şarkıcılar için zor olabilir. İtalyanca fonetik yapısı açısından çok daha elverişli olacaktır.

2- Göğüs sesinin orta registre çok fazla taşınması sopranolar için sık yaşanan başka bir problemdir. Şarkıcının erken yaşlarda (lise) şarkı söylemesi sırasında oluşur. Ayrıca bölgesel/yöresel ses beğenisi de etkilidir. Örneğin ülkemizdeki popüler müziklerdeki gırtlak tınısı ve sadece göğüs sesi ile söyleme beğenisi genç yaştaki şarkıcılarda göğüs sesi kullanımındaki ısrarın nedenlerindedir. Söylenen eserlerdeki rol gereksinimleri, yüksek beklentiler ve tamamlanmamış ses eğitimi başlıca sebeplerdir.

Doğru bir ses eğitimi alıp bir süre tamamen göğüs sesi kullanımından uzak kalan sopranolar daha sonra seslerindeki gerçek gücün en yüksek registerde olduğunu keşfederler. Kafa sesleri güçlendikten sonra eskiden en güçlü registeri olan orta sesin şimdi çok zayıf olduğunu görebilirler. Bu aşamada kafa seslerini

güçlendirecek parçalar seçmek önemlidir. Gelişmeye en fazla katkı sağlayacak parçalar kafa sesini orta registere indiren parçalar olacaktır. Bu tip parçalarda orta seslerden kaçınmamalı, ancak çok fazla orta sesleri de içermemelidir. Ayrıca kafa sesinden orta registere inen pasajları da içerebilir.

3- Ses aralığının büyütülmesi için genellikle orta registerde parçalar seçilmesi önerilebilir. Tepe noktaya çıkarak çok uzun süre tiz notalar içeren bölümler veya uzun süre yüksek tessituralı kısımlar içeren pasajlar olmamalıdır. Bunun yerine yüksek notaya hafifçe dokunup hemen orta registere dönen bölümler olmalıdır. Ayrıca yüksek notaya sıçramalarla veya arpejlerle çıkması daha faydalı olacaktır. Ses aralığının büyütülmesi için seçilen repertuarın yüksek registerde baskın olmaması gerektiği düşünülmektedir.

4- Seste çeviklik (agilite) şarkıcılar için büyük önem taşımaktadır. Seste çeviklik bazı fach ses tiplerinde doğal olan bir özelliktir ancak aslında her ses tipi için agilitede uzmanlık ses tekniğinin önemli bir parçasıdır. Bu beceri dikkatli ve yavaş bir şekilde edinilmelidir. Çok kısa zamanda bu beceriyi kazanmaya çalışmak yarardan çok zarar getirebilir. Gereksiz gerilmeler ve kötü nefes desteği alışkanlıklarının doğmasına neden olabilir. Hafif, erişilebilir tonlarda ve en az hareketli repertuarı seçmek esneklik eğitimine başlamak için uygun bir yol olacaktır. Şarkıcının en rahat olduğu aralıklarda ve nefesi zorlayacak şekilde uzun pasajları olmayan süslemeleri içeren parçaların seçimi önemlidir.

Kısa cümleler ve sık duraklamalı parçalar nefes kasları açısından dinlenmeyi sağlayacağı için daha uygundur. Eğer çok uzun cümleler ve bir sonraki cümleden önce yeni nefes için yeteri kadar zaman bırakmayan parçalar seçilirse sıkışmalar oluşur. Tiz sese yüksek tessiturada çok uzun kalmadan nazik kısa geçişler yapan parçalar nefes ve esneklik için daha kolay uygulanabilir olacaktır.

5- Ayrıca yaştan kaynaklanan problemleri yaşamamak için dikkat etmek gereklidir. Çünkü bir şarkıcı, söylemeyi çok istediği bir parça için bir gün yeterli ses olgunluğuna ulaşacaktır. Ancak çok erken, teknik birikim gerçekleşmeden ve ses tam olarak olgunlaşmadan seviye olarak üst sınırlarda eserleri seçmek sese zarar vereceği

için eğitmen çok dikkatli olmalı ve sesi sahibinden bile koruyabilmelidir. Genç yaşta zorlayıcı eserler tavsiye edilmez. Opera repertuarının zor örnekleri sesin daha olgun olacağı dönemlere saklanmalıdır.

Sonuç olarak eğitmen ideal olarak ses gelişimini cesaretlendirecek ve ilerletecek eserler seçecektir. Ancak ses egzersizleri ile kazanılanlarla çelişmeyecek parçalar seçmelidir. Egzersizlerde kazanılan teknik becerinin repertuara geçirilmesi aşamasında eğitmen öğrencinin ses hatalarını iyi bilmeli ve bu hataların giderebilecek ya da en azından yeni sorunlara yol açmayacak yapıda parçalara yönelmelidir. Ayrıca seçilen parçaların öğrencinin teknik kapasitesine ve olgunluğuna göre olması eğitmenin en büyük sorumluluğudur.

BİBLİOGRAFYA/KAYNAKÇA

- Abert Anna, Amalie and
Bauman, Thomas: “Hiller, Johann Adam,” **Grove Music Online**, ed. Laure Macy, <http://www.grovemusic.com>, erişim tarihi: 10/06/2011
- Alderson, Richard: **“Complete Handbook of Voice Training”**. Parker Pub. Co.New York.1979.
- Aktüze, İrkin: **“Müziği anlamak Ansiklopedik müzik sözlüğü”**. Pan yayıncılık 2003.
- Appelman, Ralph: **“The Science of Vocal Pedagogy: Theory and application”**. Midland Book, Indiana University Pres, 1986.
- B.Bach, Albert : **“Musical Education and Vocal Culture for Vocalists and Teachers of Singing”**, 4th ed. Edinburgh: William Blackwood and Sons, 1884.
- Beard, Charles : **“Recognition of Chest, Head and Falsetto Isoparametric Tones,”** in Transcripts of the Ninth Symposium: Care of the Professional Voice, pt. 1, Physical Factors, Vocal Function and Control, ed. Van L.Lawrence and Bernd Weinberg (New York: The Voice Foundation, 1981), 116-123.

- Boldrey, Richard: **“Guide to Operatic Roles & Arias”**. Dallas, TX: Pst. Inc., 1994.
- Bybee, Ariel and
E. Ford, James: **“The Modern Singing Master: Essays in Honor of Cornelius L. Reid”**. Lanham: Scarecrow Press, 2002.
- Caldwell, Robert and
Joan, Wall: **“Excellence in Singing: Multilevel Learning and Multilevel Teaching”**. vol. 3, Advancing the Technique. Redmond: Caldwell Publishing Co., 2001.
- Cevanşir, Behbut
ve Gürel, Güzin: **“Foniatri”**. İstanbul Üniversitesi Tıp Fakültesi Yayınları, Sanal matbaacılık, İstanbul 1982.
- Christy, Van Ambrose: **“Expressive Singing”**. vol. 1, Basic Principles Dubuque: WM. C. Brown Co. Publishers, 1961.
- Christy, Van Ambrose: **“Expressive Singing”**. vol. 2, Correlated Advanced Theory, Technic, Pedagogy, and Repertoire (Dubuque: WM. C. Brown Co. Publishers, 1961.
- Cleveland, Thomas: **“Vocal Pedagogy for the 21th Century: Registers and Register Transitions”**. Journal of Singing-1999, Janunary-February 67-68.
- Clippinger, A.David: **“The Head Voice and Other Problems: Practical Talks on Singing”**. Boston: Oliver Ditson Co., 1917.

- Clippinger, A.David: **“Fundamentals of Voice Training”**. Boston: Oliver Ditson Co., 1929.
- C. Wilcox, John: **“The Living Voice: A Study Guide for Song and Speech”**. New York: Carl Fischer, 1935.
- Deere, James: **“Singing in the 20th Century”**. Authorhouse Indiana. 2005.
- Denes Peter and
Pinson, Eliot: **“The Speech Chain: The Physics and Biology of Spoken Language”**, 2d ed. New York: W.H. Freeman and Co., 1993.
- Douglas, Stanley and
J. P. Maxfield: **“The Voice: Its Production and Reproduction”**. New York: Pitman Publishing Co., 1933.
- Douglas, Stanley,
Chadbourne Norma Jean ,
and Thomas E,
Chadbourne, A: **“Singer’s Manual”**. pt. 1, First Principles. New York: Chadbourne Conservatory of Vocal Arts, 1950.
- Donald, M and
Harm, K.Schutte: **“Mixing the registers: glottal source or vocal tract?.”** Folia phoniatica et Logopaedica. 2005/57.(278-291).
- Dudley Appelman, Ralph: **“The Science of Vocal Pedagogy: Theory and Application”**, Bloomington: Indiana University Press, 1967.

- Friedrich Agricola, Johann: **“Introduction to the art of Singing”**. Cambridge Musical texts and Monographs. 1995.
- Frisell, Anthony: **“The Tenor Voice”**. Boston: Bruce Humphries Publishers, 1964.
- Frisell, Anthony: **“A Singer’s Notebook: A Personal Guide to Acquiring a Superior Singing Technique”**. New York: Elysian Fields Books, 1996.
- Garcia, Manuel: **“École de Garcia: traité complet de l’art du chant en deux parties”**. Paris: Manuel Garcia, 1847. Reprint, Geneva: Minkoff Editeur, 1985.
- Garcia, Manuel and Paschke, V.Donald: **“A Complete Treatise on the Art of Singing”**. Da Capo Press.1984.
- Garyth, Nair: **“The Craft of Singing”**. Plural Pub.Co. San Diego Oxford Brisbane.2007.
- Graham, Strahle: **“An Early Music Dictionary; Musical Terms from British Sources”**, 1500-1740, New York:Cambridge University Press, 1995.
- G. Miller, Donald: **“Registers in Singing: Empirical and Systematic Studies in the Theory of the Singing Voice”** (Ph.D. thesis, University of Groningen, 2000), 40-62.

- G. Miller, Donald and
K. Schutte, Harm: **“Toward a Definition of Male ‘Head’ Register, Passaggio, and ‘Cover’ in Western Operatic Singing”** in “Registers in Singing: Empirical and Systematic Studies in the Theory of the Singing Voice”. Ph.D. thesis, University of Groningen, 2000.
- Haidee Lynn C. , Tan: **“Register unification in light of 20th century vocal pedagogy”**. University of North Texas. Thesis Prepared for the Degree of Master of Arts ,2003.
- Henry J. Rubin and
C. Hirt, Charles: **“The Falsetto: A High Speed Cinematographic Study,”** The Laryngoscope 70, no. 9 (September 1960): 1305-1324.
- Hiller, Johann Adam: **“Anweisung zum musikalisch-zierlichen Gesange”**. Leipzig: Johann Friedrich Junius, 1780. Reprint, Leipzig: Edition Peters, 1976.
- Hollien, Harry and
Schoenhard, Carol: **“The Riddle of the Middle Register,”** in Vocal Fold Physiology: Biomechanics, Acoustics and Phonatory Control, ed. Ingo Titze and Ronald Scherer, Denver: Denver Center for the Performing Arts, 1983.
- Hollien, Harry: **“A Review of Vocal Registers,”** in Transcripts of the Twelfth Symposium: Care of the Professional Voice, pt. 1, Scientific Papers, ed. Van L. Lawrence, New York: The Voice Foundation, 1984.

- Hollien, Harry: **“On Vocal Registers”**. Washington, D.C. Distributed by ERIC Clearinghouse, 1972. (35). ERIC Note: Communication Sciences Laboratory Quarterly Report, Volume 10, No. 1.
- Hollien, Harry, Brown, Oren and Weiss, Rudolf: **“Another View of Vocal Mechanics”** Journal of Singing 56, no. 1 (September/October 1999): 18.
- J.Buelow, George: **“A Musical Offering; Essays in Honor of Martin Bernstein”** adlı eserinde “A Lesson in Operatic Performance Practice”. Edt. Edward H.Clinkscale ve Claire Brook, New York: Pendragon Press,1977.
- J.Christopher, Lyle: **“Register-Switching as a Pedagogical Device for Register Unification of the Singing Voice: An Historical Analysis”**. D.M.A. thesis, University of Oregon, 1995.
- J. Friedrich, Agricola, : **“Introduction to the Art of Singing”**. translated by Julianne C. Baird. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Kloiber, Rudolf
Konold, Wulf and
Maschka, Robert **“Handbuch der Oper”**.:Bärenreiter Verlag Kassel 1985.
- Large John,
Shigenoba Iwata,
and Hans von Leden: **“The Primary Female Register Transition in Singing”**
Folia Phoniatica 22, no. 6 (1970): 385-396.

- Large, John: **“Towards an Integrated Physiologic-Acoustic Theory of Vocal Registers”**. The NATS Bulletin 28, no. 3 (February/March 1972): 18-25, 30-36.
- Large, John: **“Male High Voice Mechanisms in Singing”**. Journal of Research in Singing and Applied Vocal Pedagogy 8, no. 1 (December 1984): 1-10.
- Large, John: **“How to Teach the Male High Voice Part One: The Tenor,”** Journal of Research in Singing 9, no. 2 (June 1986): 3-20.
- Lawrence, Van
and Bernd Weinberg: **“Transcripts of the Eight Symposium; Care of the Professional Voice; Part I: Physical Factors in Voice, Vibrato”**. Registers; June 1979. New York: The Voice Foundation, 1980
- L. Reid, Cornelius: **“Essays on the Nature of Singing”**. Huntsville: Recital Publications, 1992.
- L Reid, Cornelius: **“The Free Voice: A Guide to Natural Singing”**. New York: Coleman-Ross Co., 1965.
- L. Reid, Cornelius, **“Bel Canto: Principles and Practices”**. New York: Coleman-Ross Co., 1950.
- L. Reid, Cornelius,: **“Voice: Psyche and Soma”**. New York: Joseph Patelson Music House, 1975.

- L. Reid, Cornelius : **“Vocal Mechanics”**. Journal of Singing 54, no. 1
September/October 1997, 15.
- L., Brown, Oren: **“Discover Your Voice: How to Develop Healthy Voice
Habits”**. San Diego: Singular Publishing Group, 1996.
- Lucie, Manen: **“Bel Canto; The Teaching of the Classical Italian Song-
Schools, its Decline and Restoration”**. New York:
Oxford University Press, 1987.
- Marchesi, Mathilde: **“Bel Canto: A Theoretical and Practical Vocal
Method”**. Enoch and Sons; Reprinted New York, 1970
- Marilee, David: **“The New Voice Pedagogy”**. Lanham: Scarecrow Press,
1995.
- Mark Ross, Clark: **“Guide to the aria repertoire”**. Indiana University Pres-
Bloomington&Indianapolis, 2007.
- Mc Kinney, James: **“The Diagnosis and Correction of Vocal Faults”**.
Nashville: Genevox Music Group, 1994.
- McKinney, James: **“The diagnosis and correction of vocal Faults”**.
Nashville TN: Broadman Press. 1982.
- Meribeth, Bunch: **“Dynamics of the Singing Voice”**. 4th ed. Vienna:
Springer Verlag, 1997.
- M. Doscher, Barbara: **“The Functional Unity of the Singing Voice”** Metuchen:
Scarecrow Press, 1988.

- M. Doscher, Barbara: **“The Functional Unity of the Singing Voice”**. 2nd ed. Metuchen, NJ: The Scarecrow Press, Inc., 1994
- Miller, Donald: **“Registers in Singing; Empirical and Systematic Studies in the Theory of the Singing Voice”**. Rijksuniversiteit Groningen. 2000,18.
- Miller, Richard: **“National Schools of Singing; English, French, German and Italian Techniques of Singing Revisited**. Lanham, Md: Scarecrow Press, 1997.
- Miller, Richard: **“Training Soprano Voices”**. New York: Oxford University Press, 2000.
- Miller, Richard: **“English, French, German and Italian Techniques of Singing”**. Lanham pres London. 1997.
- Miller, Richard: **“The Structure of Singing”**. Schirmer Books, New York, 1986.
- Miller, Richard: **“Solutions for singers: tools for performers and teachers”**. Oxford university press, 2004.
- Miller, Richard: **“On the Art of Singing”**. Oxford University Press. 1996.
- M. Nadoleczny: **“Untersuchungen über den Kunstgesang (1923)”**; quoted in John Large, “Towards an Integrated Physiologic-Acoustic Theory of Vocal Registers,” The NATS Bulletin 28, no. 3 (February/March 1972): 18.

- Otacioğlu, Serkan. **“İlköğretimde ses eğitimi”**. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü. 2002
- Owen, Jander: **“Mezzo-Soprano; Terminology, early usage, voice types,”** Grove Music Online, ed. Laura Macy, <http://www.grovemusic.com>. Erişim tarihi: 14/10/2011.
- Pearl Shinn Wormhoudt: **“Building the Voice As An Instrument”**. Oskaloosa: William Penn College, 1981.
- Reeve, Matthew: **“The Bernoulli Effect and Vocal Fold Vibration”** <http://www.voicesource.co.uk/article/151>. Milton Keynes: Voicesource Publishing, 2005. Erişim tarihi: 22/10/2011.
- Richard James, Joiner and Charles, Amable Battaille: **“Pioneer in Vocal Science and the Teaching of Singing”**. Lanham: Scarecrow Press, 1998.
- Rock, Constance: **“The application of vocal literature in the correction of vocal faults”**. Doctorate thesis, University of Connecticut, 2005.
- Sataloff, Robert Thayer and others: **“Objective Measures of Voice Function”**. Ear, Nose and Throat Journal 66 [August 1987]: 308).
- Schoenhard, Carol and Hollien, Harry: **“A Perceptual Study of Registration in Female Singers”**. The NATS Bulletin 39, no. 1 (September/October 1982): 22-26, 28.

- Schmidt, Jan: **“The Basics of Singing”**. Belmont, CA: Schirmer, a division of Thomson Learning, Inc., 2003.
- Stanley, Douglas,: **“The Science of Voice”**. New York: Carl Fischer, 1929.
- Stanley, Douglas: **“Your Voice: Applied Science of Vocal Art Singing and Speaking”**. New York: Pitman Publishing Co., 1945.
- Stockhausen, Julius : **“A Method of Singing”**, çeviri: Sophie Löwe.London: Novello & Co., 1884.
- Sonninen, Aatto: **“Paratasis-Gram of the Vocal Folds and the Dimensions of the Voice,”** in Contributions of Voice Research to Singing, ed. John Large, Houston: College-Hill Press, 1980.
- Suverkrop, Bard: **http://www.ipasource.com/the_fach_system** .Erişim tarihi: 14/10/2011.
- Sundberg, Johan: **“The Acoustics of the Singing Voice”**. Scientific American 236, no. 3 [March 1977]: 86.
- Thomas, Baer: **“Investigation of the phonatory mechanism”**. Haskins Laboratories Status Report on speech research, SR-66,1981:35
- Titze, Ingo: **“Principles of Voice Production”**. Iowa City, Iowa: National Center for Voice Studies, 2000.
- Tuğlacı, Pars: **“Tıp Sözlüğü”**. ABC kitabevi aş. 7. baskı 1995.

- Van den Berg, Janwillem: **“Register Problems”** Annals of the New York Academy of Sciences 155, no. 1 (November 1968): 129-134.
- Van den Berg, Janwillem: **“Vocal Ligaments Versus Registers”** in Contributions of Voice Research to Singing, ed. John Large, Houston: College-Hill Press, 1980.
- Van den Berg, Janwillem: **“Myoelastic-aerodynamic theory of voice production”**. Journal of Speech and Hearing Research 1958; 1: 227-244.
- Vennard, William: **“Singing: The mechanism and the Technic”**. Coopersquare.NY Carl Fischer Inc., 1967.
- W. Brown, Earl: **“Vocal Wisdom: Maxims of Giovanni Battista Lamperti”**. Boston Crescendo press, 1931, reprint, 1973
- Weldon, Whitlock: **“Bel Canto for the Twentieth Century”**. Champaign: Pro Musica Press, 1968.
- William, Vennard: **“How to Sing High Notes”** in In Memoriam: Selected Articles from the Writings of William Vennard, ed. Robert T. Gurnee (Chicago: National Association of Teachers of Singing, 1971), 6.
- William, Vennard: **“Vocal Pedagogy Lectures”**. vol. 4 side 1, recorded at Southwestern Baptist Theological Seminary, January 30-February 2, 1968.

William, Vennard: **“Developing Voices”**. From the Studio of William Vennard, 3 mono discs and one booklet, comp. Cesare Longo (New York: Carl Fischer, 1973). CFM 1005.

Zeren, Ayhan: **“Müzik Fiziği”**. Pan yayıncılık İstanbul. 1995.

Yazarsız İnternet Kaynakları:

<http://www.voiceproblem.org/disorders/vfscarring/diagnosis.php>.

“Voice disorders: How is vocal fold scar diagnosed”. Washington Voice Consortium, Erişim tarihi: 10/12/2010.




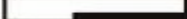

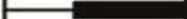


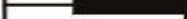




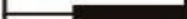





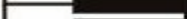


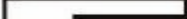




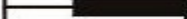
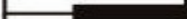

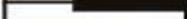

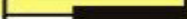




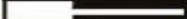
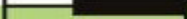


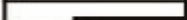

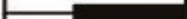


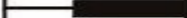





<http://www.ncvs.org/ncvs/tutorials/voiceprod/tutorial/index.html>.

National Center for voice and speech. **“Voluntary Register Changes”**. Erişim Tarihi: 13/09/2011.

EKLER

EK1 :

KAMMERTONE

<i>NOTALAR</i>		<i>FREKANSLARI (HZ)</i>	
A0		27,500	
B0		30,868	29,135
C1		32,703	
D1		36,708	34,648
E1		41,203	38,891
F1		43,654	
G1		48,999	46,249
A1		55,000	51,913
H1		61,735	58,270
C2		65,406	
D2		73,416	69,296
E2		82,407	77,782
F2		87,307	
G2		97,999	92,499
A2		110,00	103,83
H2		123,47	116,54
C3		130,81	
D3		146,83	138,59
E3		164,81	155,56
F3		174,61	
G3		196,00	185,00
A3		220,00	207,65
H3		246,94	233,08
C4		261,63	
D4		293,67	277,18
E4		329,63	311,13
F4		349,23	
G4		392,00	369,99
A4		440,00	415,30
H4		493,88	466,16
C5		523,25	
D5		587,33	554,37
E5		659,26	622,25
F5		698,46	
G5		783,99	739,99
A5		880,00	830,61
H5		987,77	932,33
C6		1046,5	
D6		1174,7	1108,7
E6		1318,5	1244,5
F6		1396,9	
G6		1568,0	1480,0
A6		1760,0	1661,2
H6		1975,5	1864,7
C7		2093,0	
D7		2349,3	2217,5
E7		2637,0	2489,0
F7		2793,0	
G7		3136,0	2960,0
A7		3520,0	3322,4
H7		3951,1	3729,3
C8		4186,0	

ÖZGEÇMİŞ

Serkan Otacıoğlu, 1969 yılında İstanbul'da doğdu. Lise öğrenimini 1986 yılında tamamladı. Lisans öğrenimini 1997 yılında Mimar Sinan Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Sahne Sanatları Bölümü Opera-Şan Anasanat Dalı'nda tamamladı. Bu eğitim boyunca Prof. Aydın Gün ile "Sahne", Prof.Güzin Gürel ile "Ses ve Solunum Fizyolojisi", Prof. Yıldız Dağdelen ile "Diksiyon", Prof. Yekta Kara ile "Mimik ve Rol", Öğr. Gör. Atıfet Usmanbaş ile "Şan", Azra Gün ile "Stil Bilgisi" çalıştı. Yüksek lisans eğitimini 2002 yılında gene yine Mimar Sinan Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsüne Sahne Sanatları Anasanat Dalı Opera programı'nda Prof. Güzin Gürel danışmanlığında tamamladı

1993-1997 yılları arasında İstanbul Devlet Opera ve Balesi'nde, 1995-1996 yıllarında İstanbul Belediyesi Cemal Reşit Rey Operası'nda görevler aldı.

1993 yılında TRT İstanbul Radyosunda klasik müzik programı yapımcılığı üstlendi.

Lisans ve yüksek lisans eğitimi boyunca çeşitli konser etkinliklerinde bulundu.

1997 yılından beri Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Müzik Eğitimi Anabilim Dalı'nda öğretim görevlisi olarak Bireysel Ses eğitim ve Bireysel Çalgı Eğitimi (Şan) derslerini vermektedir. Bu kurumda ki öğrencileri ile ve kurduğu "Marmara Ensemble" grubu ile değişik konser salonlarında çeşitli konserler düzenledi.

2009 yılında, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitü'sünde Doktora / Sanatta Yeterlik programına kabul edildi.

Halen, Marmara Üniversitesi Atatürk Eğitim Fakültesi Müzik Bölümü'nde ses eğitimi dersleri vermektedir.