



T.C.
NECMETTİN ERBAKAN ÜNİVERSİTESİ
EĞİTİM BİLİMLERİ ENSTİTÜSÜ

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Müzik Eğitimi Bilim Dalı

Yüksek Lisans Tezi

ŞAN EĞİTİMİNDE HINTS ON SINGING VE THE STRUCTURE OF SINGING
METOTLARININ KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

Hacer Cansu KAVŞAT

Danışman
Doç. Dr. Ezgi BABACAN

Konya 2021

TEŞEKKÜR

Yüksek lisans öğrenimim boyunca akademik bilgisini, desteğini, inancını ve ilgisini benden esirgemeyen değerli hocam ve danışmanım Ezgi BABACAN'a, kütüphanesindeki değerli kaynakları ve engin bilgisini benimle seve seve paylaşan Aycan ÖZÇİMEN'e,

Bu yolda inancı ve desteğiyle yanımda olan tüm arkadaşlarım ve aileme teşekkür ederim.



İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	i
İÇİNDEKİLER	ii
TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU	v
BİLİMSEL ETİK BEYANNAMESİ	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ	vii
TABLolar LİSTESİ	viii
KISALTMALAR	x
ÖZET	xi
ABSTRACT	xii
1.GİRİŞ.....	1
1.1. Araştırmanın Konusu	1
1.2. Araştırmanın Problemi	4
1.3. Araştırmanın Amacı	5
1.4. Araştırmanın Önemi	5
1.5. Sınırlıklar	5
2. YÖNTEM	6
2.1. Araştırmanın Yöntemi	6
2.2. Evren ve Örneklem	6
2.3. Veri Toplama Araçları	6
2.4. Veri Analizi	7
3.KURAMSAL ÇERÇEVE	7
3.1. Vokal PedagojideAtak	7
3.2. Vokal Pedagojide Nefes	9
3.2.1. Appoggio tekniği	11
3.2.2. HoS ve TSoS'de doğru ve etkili nefes için ortak öneriler	11
3.3. Vokal Pedagojide Artikülasyon, Ünlü Harf Modifikasyonu ve Tını	14
3.3.1. Aggiustamento tekniği	16
3.3.2. Akustik açıdan ünlü harf modifikasyonu	18
3.3.3. Tını terminolojisi	19
3.4. Vokal Pedagojide Register	20
3.4.1. Ses türleri	25
3.5. Vokal Pedagojide Diğer Vokal Teknikler	27

3.5.1. Legato	27
3.5.2. Staccato	28
3.5.3. Vibrato	28
3.5.4. Tril	28
3.5.5. Portamento/Glissando	29
3.5.6. Ajilite	30
3.5.7. Sostenuito	31
3.5.8. Marcato	32
3.5.9. Aspirato	32
3.5.10. Messa di Voce	32
3.6.Manuel Patricio Rodriguez Garcia'nın Hayatı	33
3.6.1. Laringoskopun icadı	33
3.6.2. Register tanımı ve kavramı	34
3.7.Richard Miller'ın Hayatı	35
4. BULGULAR VE YORUM	37
4.1. Metotlarda Ele Alınan Atak Türleri ve Atak İçin Önerilen Egzersizler Arasındaki Benzerlik ve Farklılıklar	37
4.1.1.Metotlarda atak için önerilen egzersiz ve teknikler	37
4.2. Metotlarda Doğru ve Etkili Nefes İçin Öneriler Ve Nefes Kontrolü İçin Önerilen Egzersizler Arasındaki Benzerlik Ve Farklılıklar	38
4.2.1.HoS ve TSoS'de doğru ve etkili nefes için ortak öneriler	38
4.2.2.Metotlarda nefes kontrolü için önerilen egzersizler	39
4.3.Metotlarda Doğru, Anlaşılır Bir Artikülasyon, Ünlü Harf Modifikasyonu Ve Tını İçin Önerilen Egzersizlerle Kullanılan Terminoloji Arasındaki Benzerlik Ve Farklılıklar.....	40
4.3.1.Metotlarda ele alınan ünlü harfler ve sesler	40
4.3.2.Metotlarda önerilen ünlü harf geçiş egzersizleri ve ünlü harf modifikasyonu egzersizleri	41
4.3.3.Metotlarda kullanılan tını terminolojisi	42
4.3.4.Metotlarda ele alınan ünsüz harfler	43
4.4.Metotlarda Registerler, Registerleri Birleştirme Teknikleri ve Registerleri Birleştirmek İçin Önerilen Egzersizler Arasındaki Benzerlik ve Farklılıklar.....	44

4.4.1.Erkek ses türleri, erkek ses türlerinde registerler ve register geçiş yerleri.....	46
4.4.2.Kadın ses türleri, kadın ses türlerinde registerler ve register geçiş yerleri.....	49
4.5.Metotlarda Ele Alınan Diğer Vokal Teknikler Ve Bu Vokal Teknikler İçin Önerilen Egzersizler Arasındaki Benzerlik Ve Farklılıklar	51
5.SONUÇ VE TARTIŞMA	52
EKLER	64
KAYNAKÇA	86



TEZ ÇALIŞMASI ORJİNALLİK RAPORU

Şan Eğitiminde Hints on Singing ve The Structure of Singing Metotlarının Karşılaştırmalı İncelemesi başlıklı tez çalışmamın İç Kapak, Özetler, Ekler ve Ana Bölümlerden (Giriş, Alan Yazın, Yöntem, Bulgular, Tartışma, Sonuçlar ve Öneriler) oluşan toplam **98** sayfalık kısmına ilişkin, 28/07/2021 tarihinde tez danışmanım tarafından **Turnitin** adlı intihal tespit programından aşağıda belirtilen filtrelemeler uygulanarak alınmış olan orijinallik raporuna göre, tezimin benzerlik oranı **%5** olarak belirlenmiştir.

Uygulanan filtrelemeler:

1. Tez kabul sayfası hariç,
2. Tez çalışması orijinallik raporu sayfası hariç,
3. Bilimsel etik beyannamesi sayfası hariç,
4. Önsöz hariç,
5. İçindekiler hariç,
6. Simgeler ve kısaltmalar hariç,
7. Kaynakça hariç
8. Özgeçmiş hariç,
9. Alıntılar dâhil,
10. 7 kelimedenden daha az örtüşme içeren metin kısımları hariç

Necmettin Erbakan Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü Tez Çalışması Orijinallik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim ve tez çalışmamın, bu uygulama esaslarında belirtilen azami benzerlik oranlarına göre intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi ve yukarıda vermiş olduğum bilgilerin doğru olduğunu beyan ederim.

25/08/2021

Hacer Cansu KAVŞAT

Doç. Dr. Ezgi BABACAN

BİLİMSEL ETİK BEYANNAMESİ

Bu tezin tamamının kendi çalışmam olduğunu, planlanmasından yazımına kadar tüm aşamalarında bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet edildiğini, tez içindeki bütün bilgilerin etik davranış ve akademik kurallar çerçevesinde elde edilerek sunulduğunu, ayrıca tez hazırlama kurallarına uygun olarak hazırlanan bu çalışmada başkalarının eserlerinden yararlanılması durumunda bilimsel kurallara uygun olarak atıf yapıldığını ve bu kaynakların kaynakça listesine eklendiğini beyan ederim.

25/08/2021

Hacer Cansu KAVŞAT

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 3.1 Diyafram, sternum ve kaburgalar.....	10
Şekil 3.2 Ünlü harfler ve özellikleri.....	14
Şekil 3.3 Uluslararası fonetik alfabe.....	16
Şekil 3.4 Aggiustamento.....	17
Şekil 3.5 Larenksin intrinsek kasları ve fonksiyonları.....	21
Şekil 3.6 Larenksin intrinsek kasları.....	22
Şekil 3.7 HoS’de trill gösterimi.....	29
Şekil 3.8 HoS’de portamento gösterimi.....	30
Şekil 3.9 TSoS’de glissando gösterimi.....	30
Şekil 3.10 HoS’de marcato gösterimi.....	32
Şekil 4.1 HoS’de Erkek ses türlerinin ses aralıkları.....	47

TABLULAR LİSTESİ

Tablo 3.1 Laringeal mekanizma bağlamında registerlere ait sınıflandırma.....	21
Tablo 4.1 Metotlarda ele alınan atak türleri.....	37
Tablo 4.2 Metotlarda atak için önerilen teknikler.....	37
Tablo 4.3 Nefes kontrolü konusunda her iki metotta kullanılan terminoloji	38
Tablo 4.4 TSoS’de önerilen nefes kontrolü egzersizleri.....	39
Tablo 4.5 Metotlarda ele alınan ünlü harfler ve sesler.....	40
Tablo 4.6 Metotlarda önerilen geçiş egzersizleri.....	41
Tablo 4.7 TSoS’de önerilen ünlü harf modifikasyonu egzersizleri.....	41
Tablo 4.8 Metotlarda kullanılan tını terminolojisi.....	42
Tabl 4.9 Metotlarda ele alınan ünsüz harfler ve sesler	43
Tablo 4.10 TSoS’de nazal olmayan ünsüzler ile rezonans dengelemesi egzersizleri.....	44
Tablo 4.11 TSoS’de nazal ünsüzler ile rezonans dengelemesi egzersizleri.....	44
Tablo 4.12 Metotlarda register başlığı altında kullanılan terminoloji.....	45
Tablo 4.13 Metotlarda ele alınan erkek ses türleri.....	46
Tablo 4.14 TSoS’de belirtilen yaklaşık erkek register geçiş bölgeleri.....	46
Tablo 4.15 Metotlarda ele alınan erkek seslerindeki registerler.....	47
Tablo 4.16 Metotlarda erkek seslerindeki registerler için önerilen egzersizler.....	48
Tablo 4.17 Metotlarda ele alınan kadın ses türleri.....	49
Tablo 4.18 Metotlarda ele alınan kadın seslerindeki registerler.....	49

Tablo 4.19 HoS’de kadın seslerindeki registerler için önerilen egzersizler.....	50
Tablo 4.20 TSoS’de kadın seslerindeki registerleri için önerilen egzersizler.....	50
Tablo 4.21 Metotlarda Ele Alınan Diğer Vokal Teknikler.....	51



KISALTMALAR

Manuel Patricio Rodriguez Garcia: Garcia

HoS: Hint on Singing

TSoS: The Structure of Singing

CT: krikotiroid

TA: tiroaritenoid

Elektromiyografi: EMG



ÖZET

Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Müzik Eğitimi Bilim Dalı
Yüksek Lisans Tezi

ŞAN EĞİTİMİNDE HINTS ON SINGING VE THE STRUCTURE OF SINGING METOTLARININ KARŞILAŞTIRMALI İNCELEMESİ

Hacer Cansu KAVŞAT

Bu çalışmada, 1856 yılında icat ettiği laringoskop ile ilk defa laringeal gözlemler yapan ve geleneksel İtalyan okulunun öğretilerine sadık kalarak insan sesi ve insan sesinin eğitimine dair bilimsel yaklaşımlarda bulunan Manuel Garcia II'nın 1894 yılında yayımlanan Hints on Singing adlı metodu ile, dünyadaki en etkili pedagoğlardan biri olarak kabul edilen ve bel canto tekniğinin savunucularından olan Richard Miller'ın 1986 yılında yayımlanan The Structure of Singing adlı metodunun vokal pedagojideki değişim ve gelişmeler ışığında karşılaştırmalı incelemesi yapılmıştır. Referans alınan ve uluslararası kabul görmüş bu iki metot ile, aradan geçen yaklaşık bir asırlık zaman içinde hangi teknik, terim ve egzersizlerin değişip geliştiği, hangilerinin değişmeden günümüze kadar geldiği incelenmiştir. Tarama yöntemi ile doküman incelemesi yapılan bu çalışmada, verilerin analizinde betimsel istatistikî yöntemler kullanılmış ve bu veriler tablolştırılmıştır. Yapılan incelemeler sonucu, atak, nefes, ünlü harf modifikasyonu ve register için kullanılan terimlerde ve bunların geliştirilmesi için önerilen tekniklerde aradan geçen süre içinde gelişen teknoloji ve yapılan çalışmalar sonucu bazı farkların olduğu, bazı tekniklerin ve önerilerin ise her iki metotta da benzer olduğu sonucuna varılmıştır. Miller'ın, her bir başlık altında detaylı egzersizlere yer verdiği görülürken, Garcia'nın daha çok genel tavsiyelerde bulunduğu ve herbir başlık altında detaylı egzersizlere yer vermediği görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Manuel Garcia, Hints on Singing, Richard Miller, The Structure of Singing,metot

ABSTRACT

Department of Fine Arts Education
Music Education Program
Master Thesis

COMPARATIVE ANALYSIS OF HINTS ON SINGING AND THE STRUCTURE OF SINGING METHODS IN SINGING EDUCATION

Hacer Cansu KAVŞAT

In this study, the method named Hints on Singing published in 1894 by Manuel Garcia II, who made laryngeal observations for the first time with the laryngoscope he invented in 1856, and who made scientific approaches to the human voice and education of the human voice by staying true to the teachings of the traditional Italian school and The Structure of Singing method published in 1986 by Richard Miller, who is one of the most influential pedagogues in the World and one of the proponents of the bel canto technique, has been comparatively analyzed in the light of the changes and developments in vocal pedagogy. With these two referenced and internationally accepted methods, it has been examined which techniques, terms and exercises have changed and developed in the intervening nearly a century, and which ones have remained unchanged until today. In this study, in which document analysis was done by scanning method, descriptive statistical methods were used in the analysis of the data and these data were tabulated. As a result of the examinations, it has been concluded that there are some differences in the terms used for attack, breath, vowel modification and register, and the techniques suggested for their development, as a result of the technology and studies that have been developed in the intervening time, and that some techniques and suggestions are similar in both methods. It was seen that Miller included detailed exercises under each heading, while Garcia gave more general recommendations and did not include detailed exercises under each heading.

Key Words: Manuel Garcia, Hints on Singing, Richard Miller, The Structure of Singing, method

1.GİRİŞ

1.1. Araştırmanın Konusu

Bilinen en eski entrüman ve enstrümanlar arasında en karmaşık yapıda olduğu kabul edilen insan sesi, hem konuşma hem de şarkı söyleme yetisine sahiptir. İnsan vücudu, konuşurken ve şarkı söylerken doğru, etkili ve güzel bir ses çıkarabilmek için bir bütün olarak devrededir. Sağlıklı ses tınlatma ile sağlıklı nefes alıp vermenin doğrudan ilgili olduğunu ve bir şarkıcının ses tellerini kullanırken, aynı zamanda nefes sistemini de devreye soktuğunu söyleyen Sabar (2008:12), iyi ve eğitilmiş bir şarkıcının hangi kaslarının aktif hangi kaslarının pasif olduğunu bildiğini, dolayısıyla tüm vücudunu belli bir koordinasyon içinde çalıştırdığını ifade etmiştir.

İnsan sesinin karmaşık yapısı ve oluşumu, doğru, etkili ve güzel bir şekilde konuşabilmek ve şarkı söyleyebilmek için iyi bir ses eğitimine olan ihtiyacı da beraberinde getirmiştir. Töreyin(1998:10), ses eğitimi türlerini de kapsayan bir ses eğitimi tanımını şu şekilde yapmıştır:

“Bireylere konuşma ve/veya şarkı söyleme seslerini doğru, etkili ve güzel kullanabilmeleri için gereken davranışların kazandırıldığı, içinde konuşma, şarkı söyleme ve şan eğitimi gibi alt ses eğitimi basamaklarını barındıran, disiplinler arası özel alan eğitimidir. Tanımda kullanılan ‘doğru’; anatomik ve fizyolojik yapıya, dil ve müzik özelliklerine, gerçeğe ve kurallara uygunluğu, ‘güzel’; söyleme biçimindeki uyum ve ölçülebilir davranışlardaki dengeyi, ‘etkili’ kavramı ise, başkaları üzerinde bıraktığı duygusal izi nitelendirmektedir.”

Eğitimin her alanında olduğu gibi şan eğitiminde de doğru ve etkili bir öğretim için tekniklere ve ses egzersizlerine hakim olunmalı ve uygulanacak olan teknik ve egzersizler öğrencinin ihtiyacına göre eğitim sürecinde belirli bir yöntem(metot) ile uygulamaya geçirilmelidir. Bu nedenle, şan eğitiminde metot ihtiyacı yadsınamaz bir gerçektir. Yöntem kavramının geniş anlamda, bir amaca ulaşmak için tutulan düzenli yol, sistem, usul olarak tanımlandığını ve felsefi anlamda ise, bir gerçeğe erişmek için tutulan mantıklı düşünme yolu olarak tanımlandığını belirten Barkot’a (2000) göre, yöntemin genel anlamda bir

başka tanımı da şöyledir: “Etimolojik olarak yöntem (metot) (belirli bir hedefe götüren yol) daha önceden saptanan düşünsel bir plân gereğince oluşturulan bir etkinliğin karakteridir. Töreyin (2008:111), ses eğitiminde yöntemlerin; kazandırılması amaçlanan davranışların ses eğitimi ile bireye verilme biçimlerinin, izlenecek yolun nasıl olacağı hakkındaki bilgileri, yani metot bilgilerini kapsadığını açıklamış ve her tür ve düzeye yönelik ses eğitiminde kazandırılması gereken temel davranışların, ses eğitiminin öğeleri olan solunum, fonasyon, rezonans ve artikülasyona ilişkin doğru davranışlar olduğunu ifade etmiştir.

Ortaçağda manastırlarda ve diğer eğitim kurumlarında ton kalitesi bilgisi genellikle pratiğe dayalı olarak verilirdi. 13. Yüzyılın ortalarında Hieronymus de Moravia ve 15. Yüzyılın ortalarına doğru da Conrad von Zabern gibi isimlerle beraber ses eğitimi ve şan sanatı ile ilgili yazılı eserler verilmeye başlanmıştır (Özsan, 2010:63-64). İtalya’da 1590 yılında Guilio Caccini, Cavalieri ve Peri gibi müzisyen olan filozof ve şairler insan sesini öne çıkaran çalışmalar yapmaya başlamışlar (Gerekli Azimoğlu, 2011:1) ve Bel Canto dönemini başlattığı söylenen, şan sanatının babası ve ilk şan metodunun yazarı olarak kabul edilen Caccini de 1601’de yazdığı “LeNuevo Musiche” adlı kitabında besteleme esaslarından bahsetmiş ve şan sanatı konusunda bilgiler (ton yerleştirme, nefes kullanımı ve telaffuz gibi) vermiştir (Özsan, 2010:83).

Geleneksel İtalyan okulunun öğretilerine sadık kalarak şan sanatına bilimsel bir bakış açısı kazandıran ilk isim Manuel Patricio Rodriguez Garcia’dır. 1856 yılında icat ettiği laringoskop ile ilk defa laringeal gözlemler yapan Manuel Garcia, bu gözlemlerle beraber insan sesine ve insan sesinin eğitimine dair bilimsel yaklaşımlarda bulunmuştur. “Geleneksel öğelerin bilim ile buluştuğu isim Manuel Garcia II olarak kabul edilir. Marchesi, Stockhausen gibi ünlü ses eğitimcilerin öğretmeni olan Garcia bilimsel çalışmaları ve hatta ses sanatına kazandırdığı bilimsel terimler ile ünlenir. Garcia ile birlikte, ses sistemini oluşturan yapı daha da merak konusu haline gelir. Larenks ve gırtlak yapısı çeşitli aletler ile incelenir. Tıp ve teknolojinin gelişimleri ile rezonans boşlukları, register ve vibrasyon konuları yeniden ele alınır.” (Kayabınar, 2006:3) Stark (2003:3), “Müzik tarihinde şarkı söylemenin geleneği ve biliminin buluştuğu tek bir nokta varsa o da Manuel Garcia’nın yaşamı ve çalışmalarındadır.” diyerek 19. Yüzyılın ünlü ses eğitimci ve döneminin en önemli kuramcısı olarak kabul edilen Manuel Garcia’nın, geleneksel

İtalyan Okulu'nun prensipleri ve tekniklerine karşı çıkmak yerine onlara bilimin ışığında yeni bir bakış açısı kazandırma çabasında olduğunu desteklemiştir. Miller (2017:65) ise solo şarkı söyleme tarihinde vokal pedagojiyi Manuel Garcia kadar etkilemiş bir kişinin daha olmadığını ve ana vokalizm akımı ile onun farklı milletlerdeki çeşitli dallarının bizi doğrudan Garcia'nın öğretilerini yorumlamaya götürdüğünü söyleyerek Garcia'dan sonraki dönemde de onun öğretileri ve tekniklerinin şan eğitiminde etkili olduğunu belirtmiştir.

Garcia'nın laringoskopi icadından sonra geçen süre içinde teknolojinin gelişimi ve üretilen cihazlarla birlikte insan sesinin anatomik ve fizyolojik yapısı, bu yapıya ait kavramlar ve bu yapıda meydana gelen problemler daha somut bir şekilde gözlemlenmiş ve ifade edilebilmiştir. Böylelikle vokal pedagojiye dair elde edilen somut verilerle daha detaylı incelemeler yapılmış ve bu incelemelerin sonuçları şan pedagojisi ile ilgili yazılan kitaplara da yansımıştır. Şan eğitiminde eğitmenin bilimsel gelişmelere hakim olması gerektiğini Richard Miller (2017:58) şu sözlerle desteklemiştir: *“Ses eğitmeninin ne kadar bilimsel bilgiye ihtiyacı vardır? Alabildiği kadar. Ses eğitmeninin bir şarkıcının sesine gerçekte ne olduğunu, hangi egzersizlerin yapılabileceğini ve yapılması gerektiğini ve geleneksel olarak ses öğretiminde kullanılan imgelerin asıl amacını anlamasına yardımcı olacak gelişen ve güvenilir bir bilgi kaynağı mevcuttur. Ayrıca, bu tür bilgilerin öğrenilmesi, öğretmenin kelime haznesini artırarak geleneksel yapıların işe yaramadığı öğrencilere yeni bir dil sunar.”* 20. yüzyılda Marchesi, Shakespeare, Bachner, Herman Klein, Bartholomew, Mills, Curtis, Plunkett Grenee, Witherspoon, Frank Miller, Clippinger, Martienssen-Lohman, Stanley, Westerman, Coffin, Appelman ve Vennard vb. gibi tanınmış ses eğitmenleri pedagojik ilkeleri desteklemek için gerekli bilgiye eksiksiz sahip olmuşlardır (Miller, 2017:57).

Oberlin Konservatuvarı'nda şan profesörü olan ve şan tekniği üzerine yazılmış çok sayıda kitabı bulunan, pek çok ödüle sahip ve dünyadaki en etkili pedagoğlardan biri olarak kabul edilen Richard Miller da yaşadığı dönemde bilimsel gelişmeler ışığında pek çok makale ve kitap yayınlamaya önemli katkılarda bulunmuştur. Bir sanatçı olarak deneyimi, pedagoji tarihi bilgisi ve ses stüdyosunda çalıştığı uzun yıllara dayanan tecrübesi, bilim insanlarının ve uygulayıcılarının birbirlerini anlamalarına yardımcı olabilecek bir insan olabilmek adına bilim üstüne yaptığı yoğun çalışmalar ile birleşmiştir. Öğretisinde ve yazılarında bize daha iyi şarkı söyleyebilmemiz ve şarkı

söylemeyi öğretebilmemiz için ses biliminin bulgularını nasıl kullanacağımızı göstermiştir. (Kiesgen, 2007:261). 1894 yılında Garcia'nın şan metodunun yayınlanmasından yaklaşık bir asırlık bir zaman sonra, 1986 yılında "The Structure of Singing" başlığı ile yayınlanan Miller'in şan metodu, eski İtalyan uzmanlarının sırlarını yeniden keşfetme iddiasından dikkatle kaçınan, genellikle bel canto olarak tanımlanan öğretiyi savunan geleneksel İtalyan/ Uluslararası vokal yaklaşımının bir anıtıdır (Kiesgen, 2007:262).

Vokal pedagoji ile ilgili 13. Yüzyıldan itibaren yazılı eserler verilmeye başlanmış, fakat ortaya atılan fikirler, önerilen egzersiz ve teknikler bilimin ışığından yoksun kalmış ve şan sanatına ihtiyaç duyduğu somutluğu kazandıramamıştır. Manuel Garcia II'nin 1856 yılında laringoskopun icadı ile beraber gelişen teknoloji, üretilen cihazlar ve yapılan disiplinlerarası çalışmalar ile vokal pedagoji bilimsel gelişmeler ışığında tekrar tekrar ele alınmıştır. Bu nedenle, aradan geçen süre zarfında, bilimde ve vokal pedagojideki gelişmelerin şan metotlarına yansımaları bu çalışmanın çıkış noktası olmuş ve bu gelişmelerin şan metotlarındaki teknik ve egzersizlere yansımaları, döneminin ünlü şan pedagoglarından Manuel Garcia II'nin 1894 yılında yayınlanan "Hints on Singing" adlı metodu ile Richard Miller'in 1986 yılında yayınlanan "The Structure of Singing" adlı metodu referans alınarak incelenmek istenmiştir.

1.2.Araştırmanın Problemi

Manuel Garcia II'nin yazdığı Hints on Singing adlı metot ve Richard Miller'in yazdığı The Structure of Singing adlı metotta, anlatılan teknikler ve önerilen egzersizler arasındaki benzerlik ve farklılıklar nelerdir? Araştırma problemi doğrultusunda alt problemler şu şekilde sıralanmaktadır:

1. Metotlarda atak teknikleri ve atak için önerilen egzersizler arasındaki benzerlik ve farklılıklar nelerdir?

2. Metotlarda nefes teknikleri ve nefes kontrolü için önerilen egzersizler arasındaki benzerlik ve farklılıklar nelerdir?

3. Metotlarda doğru, anlaşılır bir artikülasyon, ünlü harf modifikasyonu ve tını için önerilen egzersizlerle kullanılan terminoloji arasındaki benzerlik ve farklılıklar nelerdir?

4. Metotlarda registerları birleştirme teknikleri ve registerları birleştirmek için önerilen egzersizler arasındaki benzerlik ve farklılıklar nelerdir?

5. Metotlarda ele alınan diğer vokal teknikler nelerdir ve bu vokal teknikler için önerilen egzersizler arasındaki benzerlik ve farklılıklar nelerdir?

1.3. Araştırmanın Amacı

Bu araştırmada, Manuel Garcia II'nın yazdığı Hints on Singing ve Richard Miller'ın yazdığı The Structure of Singing adlı metotların, aradan geçen yaklaşık bir asırlık süre zarfında vokal pedagojideki değişim ve gelişmeler ışığında karşılaştırmalı incelenmesi amaçlanmıştır. Referans alınan, uluslararası kabul görmüş bu iki metot ile, geçen süre içinde teknik ve egzersizlerde ne gibi değişimler ve gelişmeler olduğu; hangi teknik ve egzersizlerin değişmeden günümüze kadar geldiği vokal pedagoji tarihindeki gelişmeler ışığında incelenecektir.

1.4. Araştırmanın Önemi

Son derece soyut olan şan sanatının bilimin yol göstericiliğine olan ihtiyacı yadsınamaz bir gerçektir. Doğru ve bilinçli bir eğitim için bilimsel gelişmelerin ışığında yazılmış metotlar ve bu metotların bilim ile beraber şan eğitiminde aydınlattığı yol, hem öğretmenler hem de şan öğrencileri ve performans sanatçıları için elzemdir. Bu bağlamda, vokal pedagojideki değişim ve gelişmelerin doğrultusunda yazılan metotların karşılaştırmalı incelemesi, kullanılan yaklaşım, teknik ve egzersizlerin günümüze hangi değişiklikler ve gelişmelerle taşındığı konusunda bize önemli fikirler verir. Bu araştırma, art arda iki yüzyılın sonlarında döneminin ünlü şan pedagogları tarafından yazılan iki metodun incelenmesi yoluyla aradan geçen süre içinde vokal pedagojide yaşanan gelişmelerin teknik ve egzersizlere yansımalarını incelemek ve bu sayede gelişen, değişen veya değişmeyen teknik ve egzersizlere ışık tutmak açısından önemlidir.

1.5. Sınırlıklar

Bu araştırma, laringoskopun icadından sonra yayımlanan, şan pedagojisi içeriği ve anlatımı bakımından en zengin veriye sahip, kullanım sıklığı yaygın, yazım dili İngilizce veya Türkçe olan ve bütün ses türlerine hitap eden Manuel Patricio Rodriguez Garcia'nın

Hints on Singing metodu ve Richard Miller'ın The Structure of Singing metodu ile sınırlıdır.

2.YÖNTEM

2.1.Araştırmanın Yöntemi

Şan eğitimi tarihinde Hints on Singing ve The Structure of Singing metotlarının karşılaştırmalı inceleme çalışmasında tarama yöntemi ile doküman incelemesi yapılmış, verilerin analizinde betimsel istatistiki yöntemler kullanılarak bu veriler tablolştırılmıştır.

2.2.Evren ve Örneklem

Şan eğitimi tarihinde Hints on Singing ve The Structure of Singing metotlarının karşılaştırmalı incelemesinin yapıldığı bu araştırmada amaçlı örnekleme yöntemlerinden ölçüt örnekleme yöntemi ile her iki dönem içerisinde yer alan albüm ve metotlardan, laringoskopun icadından sonra yazılan, şan pedagojisi içeriği ve anlatımı bakımından en zengin veriye sahip olan ve kullanım sıklığı yaygın olan metotlar örnekleme dahil edilmiştir. Çağdaşları Francesco Lamperti, Enrico Delle Sedie, Julius Stockhausen, Giovanni Battista Lamperti ve öğrencisi Mathilde Marchesi'nin de yazdığı şan metotları ve Garcia'nın laringoskopu icadından önce, 1840 yılında yayınlanan 1 metodu mevcuttur. Laringoskopun mucidi ve vokal pedagoji tarihine bilimin ışığını yansıtan ilk isim olan Manuel Garcia II'nin, laringoskopun icadından sonra, 1894 yılında yayınlanan "Hints on Singing" metodu ve çağdaşları William Vennard, Cornelius Reid ve Jo Estill'in yazdığı şan metotları arasında yayınlanma tarihi daha ileri olan Richard Miller'ın "The Structure of Singing" adlı metodu bu araştırmanın örneklemini oluşturmaktadır.

2.3.Veri Toplama Araçları

Bu araştırmada Hints on Singing ve The Structure of Singing şan metotlarında yer alan atak, nefes, artikülasyon, ünlü harf modifikasyonu, tını ve registerleri birleştirme ile ilgili temel teknikler ve diğer vokal teknikler için önerilen egzersizler ve müzikal tüm öğeler açıklama, anlatım, örneklendirme vb. açılardan kategorilendirilerek bir anahtar form oluşturulmuştur. Bu kategoriler doğrultusunda kitaplar başlıklar halinde incelenerek anahtar form içeriği sınıflanarak doldurulmuştur.

2.4. Veri Analizi

Hints on Singing ve The Structure of Singing şan metotlarında yer alan atak, nefes, artikülasyon, ünlü harf modifikasyonu, tını ve registerları birleştirme ile ilgili temel teknikler ve diğer vokal teknikler için önerilen egzersizler ve müzikal tüm öğeler açıklama, anlatım, örneklendirme vb. açılardan kategorilendirilerek alt problemlere göre yüzde frekans tabloları ile açıklanmış ve yorumlanmıştır.

3. KURAMSAL ÇERÇEVE

3.1. Vokal Pedagojide Atak

Şancının doğru bir atak ile fonasyona başlaması, glottisin tam kapanması ve oluşan sesin nitelikli ve net olması açısından büyük önem arz etmektedir. Karaçalı (2012:10), Garcia'dan önce hiç kimsenin atağı onun gibi detaylı anlatmadığını ve tona başlama anı ve öncesinden bahsetmediğini iddia etmiştir. Tona başlama anı ve öncesinden ilk defa bahseden Garcia, "*Traité De L'art Du Chant*" adlı metodunda, glottis vuruşu anlamına gelen "*coup de la glotte*" tekniğini sunmuş ve detaylı bir şekilde anlatmıştır. Garcia (1857:11), coup de la glotte tekniğini anlatırken öğrencinin öksürük eylemine ve boğazda bir tıkanıklığın giderilmesine yönelik çabaya benzeyen ve büyük bir nefes kaybına neden olup havalı fonasyona sebep olan, sesleri boğan ve tonda belirsizliğe neden olan göğüs vuruşu ile glottis vuruşunu veya artikülasyonu karıştırmaya karşı uyarılması gerektiğini ifade etmiş ve göğsün amacının havayı şiddetle dışarı atmak değil, onu tedarik etmek olduğunu da eklemiştir (Garcia, 1857:11).

Stark'a göre (1999:12), Garcia'nın şan teorilerinden, en radikal, etkili ve tartışmalı olanı coup de la glotte ya da glottis vuruşu olarak adlandırılan tekniktir ve coup de la glotte, fonasyona başlamadan önce "kurulum"(başlangıç öncesi hazırlık) ve gerçek fonasyonun başlamasını içeren bir tona başlama tekniğidir. Garcia bu tekniği 1857'de yayımladığı *Traité Complet De L'art Du Chant* adlı metodunda tanımladıktan ve detaylıca anlattıktan sonra coup de la glotte tekniğinin ismi şan pedagogları arasında tartışmalara ve fikir ayrılıklarına neden olmuştur. Stark (1999:14), coup kelimesinin ister istemez şiddet çağrışımı yaptığını ifade ederek Garcia'nın tekniği için coup de la glotte ismini seçmesini bir talihsizlik olarak nitelendirmiştir.

Çoğu yazarın, vokal atağın klasik bir sınıflandırması üzerinde hemfikir olduğunu ve bu sınıflandırmaya göre 1) yumuşak veya eşzamanlı, 2) nefes veya havalı ve 3) sert veya glottal olmak üzere atak türlerini üç kategoriye ayırdıklarını ifade eden Koike (1967:663), sıklıkla, "coup de glotte" veya "glottal patlayıcı" terimlerinin de sert atağı belirtmek için kullanıldığını belirtmiş, bu atak türünün son derece sert bir başlangıç, bazen "sıkışmış" olarak adlandırıldığını söylemiştir.

Bunun üzerine Garcia (1894:13), HoS adlı metodunda coup de la glotte ile ilgili daha detaylı bir açıklama yapmıştır:“*Hafifçe öksürerek glottisin varlığını ve yerini, aynı zamanda açılıp kapanma eylemini fark edebiliyoruz. Glottis vuruşu, öksürme eylemine bir dereceye kadar benzese de esasen havanın itilmesine değil, yalnızca kenarlarının hafifçe birleşmesine olan gereksinimi bakımından farklılık gösterir.*”

HoS’de, Garcia’nın coup de la glotte kavramını bir kez daha açıklığa kavuşturmayı denediğini söyleyen Stark (1999:13), glottis vuruşunun bir şekilde öksürüğe benzediğini, ancak temelde hava basıncına değil, yalnızca dudakların hassas hareketine ihtiyaç duyduğunu belirtmiş ve aynı zamanda, glottis vuruşunun amacının, başlangıçtaki ses kayması veya nefes alma sesinden kaçınmak olduğunu söyleyerek Garcia’nın glottis vuruşu hakkındaki düşüncelerini desteklemiştir. 1925 yılından 1958 yılına kadar atak üzerine yapılan bilimsel çalışmaları Koike (1967:663), şu şekilde özetlemiştir:

“*Bu konunun birçok gözlemsel tanımı vardır ve bununla ilgili çok sayıda deneysel çalışma da yapılmıştır. 1925’te Schilling, üç tür vokal atak arasındaki farklılıkları belirlemeye çalıştı. Luchsinger, bir kimograf kullanarak farklılıkları grafiksel olarak gösterdi. Dieth, grafik sunumunu büyük ölçüde geliştiren bir elektromiyograf yaptı. Moore, vokal ataklarının normal hızda ve yüksek hızlı hareketli görüntülerini yaptı ve seslendirmeye hazır olan gırtlak hareketlerinin çok karmaşık olduğunu ve ‘vuruş’ atağının, nefesle veya eşzamanlı ataklardan daha üstün gırtlak kaslarında daha fazla daralmayı içerdiğini buldu. Isshiki ve von Leden, pnömotakograf kullanarak farklı ataklarla fonasyonlardan önce hava kaçağını ölçtüler. Hoshiko ve Barger, bir respirometre aracılığıyla farklı tipte vokal atağa sahip ilk bir saniyelik fonasyonların ‘hava maliyetini’ ölçtüler. Reess, sert konuşmacıların ürettiği sesli harflerin başlatılmasıyla ilgili bir dizi dinleyici değerlendirmelerinde bulundu ve ünlüler arasında atağın ani oluşunda farklılıklar olduğunu gördü.*”

Atak ile ilgili ilk EMG çalışması, sırasıyla havalı, yumuşak ve sert atağı temsil eden /hop/, /bop/ ve /op/ seslerinin üretiminde ses teli ve CT aktivitesini karşılaştıran Faaborg-Andersen (1957) tarafından gerçekleştirildi. Yaptığı çalışmanın sonucunda, sert atakta iki kastaki aktivite artışı ile tonun başlaması arasında geçen zamanın diğer atak türlerine göre daha uzun olduğunu belirtti. Koike de 1967 yılında yaptığı çalışmada benzer sonuçlara vardı ve kasların pre-phonatory, yani başlangıç öncesi aktivitelerinin atak türünü belirlemede daha güvenilir olduğunu iddia etti. Daha sonra Hirano, 1971 yılında eğitimli seslerle yaptığı çalışmada pre-phonatory tuning, yani başlangıç öncesi ayarlamasının vokal atak türünü belirlemede en önemli faktör olduğunu iddia etti. (Hirose&Gay, 1972:50)

Atak türlerini sert atak, hafif başlangıç ve dengeli başlangıç olarak üçe ayıran Miller'a göre (1986:3), sert atakta, fonasyondan önce glottis sıkıca kapalı olduğundan vokal kıvrımların altında çok büyük bir basınç oluşur ve fonasyon başladığında bu basıncın aniden serbest kalması sesin patlamasına yol açar. EMG sonuçlarına göre kord vokallerin hareket ve aktiviteleri sert ataktafonasyondan çok önce başlar ve diğer iki atak çeşidine göre daha güçlüdür. Kord vokaller fonasyondan önce sıkıca kapandığı için kord vokaller altında çok yüksek bir basınç oluşur ve biriken bu subglottik hava basıncı fonasyon başladığı anda serbest kaldığından dolayı gırtlakta kuvvetli bir vuruş, patlama gibi kontrolsüz bir ses duyulur (Karaçalı, 2012:59-60).

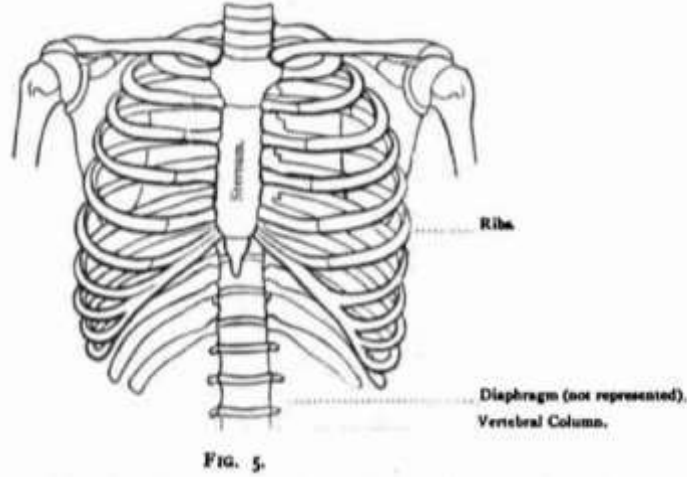
Hafif başlangıçta ise, ton devam ederken vokal foldlar glottisi tamamen kapatmadan orta kısma kadar birleşir (Miller, 1986:3) Hafif başlangıçta havalı başlangıç da denebilir ve çıkan ses fısıltıya benzetilir. Şancı veya konuşmacı fısıltı postüründen ve abartılı vokal fold kapanmasından kaçınırsa, cümle boyunca daha dengeli bir laringeal eylem gerçekleşir. Sesin "Prephonatory tuning", yani başlangıç öncesi ayarlaması yapılır ve bu "ayarlama", konuşulan veya söylenen fonasyonun değişen sözleri ile beraber büyük bir hızla gerçekleştirilir (Miller, 1986:4). John Henny, "prephonatory tuning" kavramını, yani, başlangıç öncesi ayarlaması diyebileceğimiz bu ayarlamayı, ses çıkarmadan önce sesimizi tona ayarlamamız gerektiğini ifade etmenin süslü bir yolu olarak açıklamıştır.

3.2. Vokal Pedagojide Nefes

Kontrollü ve etkili şarkı söylemenin ilk ve en önemli koşulu, şarkı söylerken kontrollü şekilde nefes alıp vermektir. Şarkı nefesi, bilinçsiz ve refleks olarak alınan nefesten çok daha farklıdır ve şarkıcının bu konudaki farkındalığını gerektirir. Bu

bakımdan, şan pedagojisinde büyük önem arz eden nefes konusu her iki metnede de çeşitli teknik ve egzersizlerle yer almıştır. Han (2018:16), Garcia'nın eserleri arasında nefes teknikleri hakkında en detaylı tanımları ve açıklamaları içeren eserinin HoS olduğunu belirtmiştir. Miller da TSoS'de nefes tekniklerine ve egzersizlerine geniş bir yer vermiştir. Bilimsel dayanağı olmayan tarihi kaynaklarda bile yerini alan nefes konusundaki ilk görüşler 16. yy.'da Girolama Maffei, Battista Bovicelli, Giulio Caccini gibi pedagoglar ve yazarlardan gelmiş ve iyi nefes kullanımı için sessiz nefes alınması gerektiğini belirtmişlerdir (Karaçalı, 2012:17).

19. yüzyılda, çoğu şan öğretmeni klaviküler nefesin şarkı söylemek için yetersiz olduğu konusunda hemfikirdir; bu sebeple, şarkı nefesi iki kategoriye ayrılır: sırasıyla savunucuları Garcia ve Francesco Lamperti tarafından ileri sürülen torasik nefes (göğüs kafesi veya yanal nefes olarak da adlandırılır) ve diyafram nefesi (abdominal nefes olarak da adlandırılır) (Lyle, 2011:312).



Şekil 3.1 Diyafram, sternum ve kaburgalar (Garcia, 1894:4)

Ünlü fizyolojist Dr. Louis Mandl, 1876'da yazdığı *Hygiène de la Voix* adlı kitabında iyi bir nefes kontrolü için "lutte vocale" adlı yeni bir terim önermiştir (Stark, 2003:99). Mandl, lutte vocale ile nefes alma ve verme kasları olan abdominal kaslar ve diyafram arasındaki 'vokal mücadele'yi kastetmiş ve bu mücadelenin larenks kasılmalarını da etkilediğini söylemiştir (Stark, 2003:100). Dr. Mandl göğüs nefesi yerine diyafram nefesini savunmuştur. Mandl gibi abdominal nefesi savunan ve appoggio kavramını

pedagoji literatürüne kazandıran ilk kişi olduğu düşünölen Francesco Lamperti, nefes kontrolünü sağlamanın en iyi yolunun appoggio'dan geçtiğine inanmıştır (Lyle, 2011:313)

3.2.1. Appoggio tekniği

Miller (2017:43), 19. Yüzyıl İtalyan Okulunun temel bir ilkesi olan appoggio teriminin temellerinin Francesco Lamperti (1813-1892) tarafından, kesin bir tarihi olmayıp 1860 tarihinden sonra ortaya çıktığı varsayılan “*A Treatise on the Art of Singing*” adlı eserinde atıldığını iddia etmiştir. Giovanni Battista Lamperti'nin(1839-1910), babası F. Lamperti'nin appoggio teorilerini *The Techniques of Bel Canto* (1905) adlı tezinde genişlettiğini ve tekniğin daha bilimsel, sistematik bir metodunu savunduğunu ifade eden Lyle (2011:313), 19. yüzyılın sonlarında şan eğitmenlerinin, Garcia ekölü (torasik solunum) ve Lamperti/Mandl ekölü (abdominal solunum) destekleyicileri olarak ikiye bölündüğünü söylemiştir.

Miller (1986:23), appoggio'nun gövde ve boyun kasları ile organlarını, bunların supraglottal rezonatörler ile ilişkisini, herhangi birinin aşırı çalışması bütönlüğü bozmasın diye kontrol ederek birleştirip dengeleyen bir sistem olduğunu açıklamıştır. Appoggio tekniğinde, göğüs ve göğüs kemiği nispeten sabit kalır, ne yükselir ne de düşer, baş, boyun ve gövde hizalı olarak asal duruşta başlar ve korunur (Orchard, 2019:34). Miller (1986:23), appoggionun basitçe ‘nefes desteği’ olarak tanımlanamayacağını, çünkü appoggionun nefes kontrolünün yanısıra rezonans özelliklerini de içerdiğini, bu sebeple, appoggio'nun ‘destek’ olarak çevrilmesinin uygun olduğunu söylemiştir.

“Nefes kontrolü açısından, appoggio, nefes döngüsünde nefes alma kısmının başındaki duruşu kayda değer bir süre korur. Bu ilk duruş göğüs, üstkarın ve göbek bölgesindeki kasların işbirliği içindeki aktivitesini ve diyafram kontrolünü sağlar. Bütün gövde devrededir. Güçlü karın kası sistemi nefes mekanizmasını bozar.” (Miller,1986:24)

3.2.2. HoS ve TSoS'de doğru ve etkili nefes için ortak öneriler

Sessiz nefes alma

Garcia (1894:5), sesli nefes almanın nefes alırken yapılan en büyük hatalardan biri olduğunu söylemiş ve appoggio tekniğinin savunucularından olan Miller (1986:29) da sessiz nefes almanın appoggio tekniğine has bir özellik olduğunu ve nefesin sesli alınması

durumunda boğazın direnç göstereceğini açıklayarak şarkı söylemek için sessiz nefes almanın önemini vurgulamıştır.

Nefes kontrolünde kas aktivitesi ve kaburgaların kısmen yüksek duruşu

Şarkı söylerken alınan nefesin nasıl kontrol edildiği ve nefes döngüsü süresince vücudun hangi bölgelerinin aktif olup olmayacağı, etkili bir nefes için bilinmesi gereken en önemli özelliklerdir.

Miller, kaburgaların bu geniş ve yüksek pozisyonunu sternumu (göğüs kemiği) merkeze alarak açıklamış, Garcia ise sternuma hiç değinmeden bu pozisyonu anlatmıştır. Ancak, temelde, her iki pedagog da sternum yüksekliğini ve kaburganın geniş olması gerektiğini (bkz. Şekil 3.1) savunmaktadır. Garcia, bölge olarak bahsettiği üç tür solunum olan abdominal, klaviküler/sternal ve torasik/interkostal solunumdan etkili bir nefes döngüsü ve kontrolü sağlamak adına torasik/interkostal nefesin uygun olduğunu açıklamıştır. Yüksek göğüs (klaviküler) solunumun hatalı solunum olduğunu söyleyen ve bu solunumu önlemek için de göğüs ve sternumun yüksek olması gerektiğini ve gövde kaslarının bu şekilde dışa doğru hareket edebileceğini savunan Miller (1986:29) ise, etkili şarkı söylemek için yalnızca tek bir solunumun devrede olmaması gerektiğini vurgulamıştır. Miller (1986:23), torasik, diyaframatik ve abdominal olarak sınıflandırdığı solunum türlerinin, solunumun gerçekleştiği bölgelerin herhangi birinde abartılı bir aktivite olmadan, koordinasyon içinde olması gerektiğini savunmuş ve bu koordinasyonu da “dinamik kas dengesi” olarak adlandırmıştır. Appoggio tekniğinde göğüs bölgesinin destekleyici sisteme katkısı olduğunu söyleyen Miller (1986:25), bu katkıya rağmen, bu bölgede hissiyatın yok denecek kadar az olduğunu ifade etmiştir. Sternumdan pelvise kadar bir kas bağlantısı hissinin mevcut olduğunu söyleyen Miller (1986:25), buna rağmen abdominal bölgenin (hipogastrik ve kasık bölgesi) genişlememesi gerektiğini, abdominal bölgenin, bazı şarkıcılara öğretildiği gibi nefes alma sırasında veya cümle boyunca dışarı doğru hareket etmesinin appoggio tekniğine aykırı olduğunu, bir diğer aykırı uygulamanın da sesi ‘desteklemek’ amacıyla kasık bölgesinin içeri çekilmesi olduğunu ifade etmiştir.

Garcia (1894:4), şarkı söylerken en uygun nefesin torasik nefes olduğunu HoS’de şu şekilde açıklamıştır: “*Ses çıkarmak istendiğinde, ilk önce diyafram düzleşir, mide hafifçe dışarı çıkar ve nefes, istemsiz olarak burun, ağız veya her ikisi tarafından verilir. Bu kısmı,*

abdominal nefes olarak adlandırılan nefes boyunca, kaburgalar hareket etmediği ve akciğerler tam kapasite dolmadığı için diyafram tam anlamıyla kasılmaz. Ancak, mide içe çekildiği zaman kaburgalar yükselir. Akciğerlerin bir yandan diğer yana, önden arkaya, yukarıdan aşağıya serbestçe hareket edebildiği bu nefes tam nefestir ve torasik veya interkostal olarak adlandırılır. Herhangi sıkıştırma ile alt kaburgaların genişlemesi engellenirse, solunum sternal veya klaviküler hale gelir.”

Garcia, bu açıklama ile abdominal nefes ile kaburgalar hareket etmediği ve dolayısıyla akciğerler yeteri kadar nefes ile dolmadığı için diyaframın tam anlamıyla kasılmayacağını, alt kaburgaların genişlemesi herhangi bir sıkışma ile engellenirse solunumun sternal/klaviküler olacağını ve torasik/interkostal nefesin akciğerlerin rahat edebildiği tam nefesin sağlanabilmesi için uygun olduğunu ifade etmiştir. Bu açıklamada dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta ise Garcia'nın, uygun gördüğü torasik nefesin sağlanması için kaburgaların yüksek ve geniş olması gerektiğini savunmasıdır. Miller(1986:24) da appoggio'nun uygulamalı açıklamasını yaparken kaburgaların yüksek ve geniş pozisyonda olmasını sağlayan sternum yüksekliğinin önemini ve bunun diyafram pozisyonuna etkisini şu şekilde açıklamıştır:

“Appoggio tekniğinde, sternum başlangıçta orta derecede yüksek bir pozisyon bulmalıdır; bu pozisyon daha sonra bütün bir nefes alıp verme döngüsü boyunca korunur. Omuzlar rahat olmalı, fakat sternum asla çökmemelidir. Kaburgalar göğüs kemiğine bağlı oldukları için göğüs pozisyonu kısmen diyafram pozisyonunu da etkiler. Sternum düşerse, kaburgalar genişlemiş pozisyonunu koruyamaz ve diyafram daha hızlı yükselir. Üst karın ve göbek bölgesi iç-dış kas dengesini hissettirecek şekilde sabit olmalıdır. Bu his, diyaframı doğrudan etkiler.”

Akciğere alınan nefes miktarı

İki metotta ele alınan bir diğer konu ise nefes alırken akciğerlerin ne kadar dolması gerektiğidir. Akciğerlerden gelen havanın basıncı ve miktarı şarkı söyleme eylemini doğrudan etkilemektedir. Glottis akciğerlerin doğrudan etkisi altında olduğundan, Garcia (1894:5), akciğerlerineylemindeki herhangi bir düzensizliğin sesi etkilediğini ve uygulamadaki sürekli akışı bozduğunu söyleyerek akciğerlerden gelen havayı düzenlemenin ne kadar önemli olduğunu belirtmiştir. Garcia (1894:13), akciğerlerin

tamamen hava ile dolduğunda, doğal olarak, bu aşırı fazlalıktan kurtulmak isteyeceğini ve bunun sonucu olarak da başlangıçtaki sesin güçlü ve genelde sallantılı olup, sonrasında nefesin azalmasıyla beraber daha zayıf çıkacağını belirtmiştir. Müzik cümlelerinin çoğunun bu yöntemin tam tersini gerektirdiğini ifade eden Garcia (1894:13), buna göre, öğrencinin az miktarda bir basınçla başlayıp havanın kaynağı azaldıkça basıncı gitgide artırmasının uygun olduğunu ve uzun bir cümlenin düzgün akışı, uzun bir ajilite pasajı, uzun bir notanın tutulması; bunlarının hepsinin diyaframın sürekli ve kontrollü basıncını gerektirdiğini ifade etmiştir.

Garcia, akciğerlerin tamamen dolmasını değil, şarkı söylemek için gereken ‘tam nefes’ ile akciğerlerde az miktarda bir basınçla başlangıç yapıp havanın kaynağı azaldıkça akciğerlerdeki basıncın gitgide artırılması gerektiğini savunmuştur. Nefesi kavrama veya tutma hissinin şarkı söyleme ile bağdaştırılmaması gerektiğini savunan Miller (1986:25) ise, şarkıcı nefes almaya karşı güçlü bir kas direnci hissederse bunun sebebinin ‘tam’ veya ‘derin’ bir nefes değil, gereksiz kas etkinliği olduğunu öne sürmüştür. Bununla beraber, ‘Şarkı söyleme pozisyonu’ nun şarkı söyleme eylemi boyunca devam etmesi gerektiğini ifade eden Miller (1986:25), ‘Nefes alma pozisyonunda şarkı söyle – şarkı söyleme pozisyonunda nefes al’ ifadesinin bu duruşu anlattığını ve bu duruşun, nefes yenilendiğinde de değişmemesi gerektiğini söylemiştir.

3.3. Vokal Pedagojide Artikülasyon, Ünlü Harf Modifikasyonu ve Tını

ÜNLÜ HARFLER VE ÖZELLİKLERİ					
DİLİN DURUMUNA GÖRE		ÇENENİN DURUMUNA GÖRE		DUDAKLARIN DURUMUNA GÖRE	
KALIN	İNCE	GENİŞ	ĐAR	DÜZ	YUVARLAK
a, ı, o, u	e, i, ö, ü	a, e, o, ö	ı, i, u, ü	a, e, ı, i	o, ö, u, ü

Şekil 3.2 Ünlü harfler ve özellikleri

Kalın ünlüler, dilin geriye çekilmesiyle oluşurken, ince ünlüler, dilin ileri doğru itilmesiyle oluşur. Dudaklar düz bir şekilde dururken çıkan ünlüler düz; büzülüp yuvarlaklaştığında çıkan ünlüler de yuvarlak ünlüdür. Ağız boşluğunun geniş ve alt çenenin açık olduğu durumlarda çıkan ünlüler geniş; alt çenenin az açık ve ağız boşluğunun dar

olduğu durumlarda çıkan ünlüler de dar ünlüdür.(<https://www.turkedebiyati.org/Dersnotlari/sesbilgisi.html>)

Uluslararası Fonetik Alfabe, 19. yüzyılın sonlarında Uluslararası Fonetik Birliği kurulduktan kısa bir süre sonra oluşturuldu. Başlangıçta pedagojik başlangıç için sözlü diller için uluslararası bir fonetik transkripsiyon sistemi olarak tasarlandı. (https://tr.nipponkaigi.net/wiki/History_of_the_International_Phonetic_Alphabet) O zamandan beri yapılan düzenlemelerden sonra son halini 2018 yılında aldı.

Miller (1986:70), en doğal ve en ilkel vokal ifadenin [ɪ] ünlüsü ile gösterildiğini ve bu sesli harfin, dudakların birbirinden ayrı ama belli bir forma girmemiş, çenenin hafifçe düştüğü pozisyonda; duyguların kelimeler olmadan ifade edilmesinde duyulan veya biri sesli düşündüğünde ortaya çıkan ses olduğunu ifade ederken bir diğer doğal ünlünün [ə] ile gösterilen ve [ɪ] ünlüsüne çok yakın olan schwa olduğunu söylemiştir. Şarkı söylerken, schwa, [ɪ] ünlüsünün aksansız söylenişi olarak işlev görür (Miller, 1986:70) Tüm batı dillerinde karşılaşılan, bukkal boyutu [a] dan daha küçük olan ve nispeten hafif bir dolgunlukta olan [ɔ] ünlüsü, bukkal yuvarlaklık gerektirir ve ağız [ɔ] harfinde daha az açıktır. [ɔ] harfinin akustik tanımı dilin arka kısmının yükselmesini gerektirir (Miller, 1986:73). Garcia (1894: 47), ünsüz harflerin kelimelerin iskeleti olduğunu ve şarkı söylerken üç farklı işlevi olduğunu söylemiştir: a) Kelimelerdeki duyguyu aktarırlar, b) Süreyi vurgular ve ritmi belirlerler, c) Sahip oldukları çeşitli enerji seviyeleri ile, tıpkı ünlülerin doğasını ortaya koyduğu gibi, duygunun faaliyet durumunu bildirirler. Miller (1986:79) ise, her ünsüzün kısa fakat net fonetik lokasyonunun keyfini çıkarmasına izin verilirse ve süresi bittiğinde düzgün bir dönüşüme izin verilirse, şarkıcının “saf” sesli harf idealinin engellenmeyeceğini ifade etmiştir.

ULUSLARARASI SES ABECESİ (düzeltilme: 2019)

UNİĞÖLER (AKÜĞÖLER)	Alınmış	Yeni eklenen	Değiştirilen	Yeni eklenen	Yeni eklenen	Yeni eklenen	Yeni eklenen	Yeni eklenen	Yeni eklenen	Yeni eklenen
Parlamsal	p b		t d	ʈ ɖ	c ɟ	k ɡ	q ɢ			ʔ
Genel	m n	ɱ ɳ		ɳ	ɲ	ɳ	ɳ			
Tirik			r							
Dokümanlı veya parçalanmış		v	ɾ							
Sesimsiz	ɸ β	f v	θ ð	s z	ʃ ʒ	ç ʝ	x ɣ	χ ʁ	h ɦ	ʕ fi
Yarı sesimsiz			ɬ ɮ							
Sesimsiz		ʋ	ɹ		ɻ	ɹ	ɻ			
Yarı sesimsiz			l		ɭ	ɭ	ɭ			

Bu sesler aşağıdaki sesler ile aynı, sadece yazılımları farklıdır. Aynı sesler farklı sesler olarak algılanabilir.

UNİĞÖLER (AKÜĞÖLER) DEĞİŞİMİ

İkili sesler	Özgül sesler	Diğer sesler
Q Ç	Q Ç	Q Ç
ʈ ɖ	ʈ ɖ	ʈ ɖ
ʃ ʒ	ʃ ʒ	ʃ ʒ
ç ʝ	ç ʝ	ç ʝ
ɬ ɮ	ɬ ɮ	ɬ ɮ

DİĞER SESLER

ʌ	Özgül sesler	ʌ
ʋ	Özgül sesler	ʋ
ɹ	Özgül sesler	ɹ
ɻ	Özgül sesler	ɻ
ʕ	Özgül sesler	ʕ
ʔ	Özgül sesler	ʔ

AYRICI İMLER

Özgül	ʈ ɖ	Özgül	ʈ ɖ	Özgül	ʈ ɖ
Özgül	ʃ ʒ	Özgül	ʃ ʒ	Özgül	ʃ ʒ
Özgül	ç ʝ	Özgül	ç ʝ	Özgül	ç ʝ
Özgül	ɬ ɮ	Özgül	ɬ ɮ	Özgül	ɬ ɮ
Özgül	ʋ	Özgül	ʋ	Özgül	ʋ
Özgül	ɹ	Özgül	ɹ	Özgül	ɹ
Özgül	ɻ	Özgül	ɻ	Özgül	ɻ
Özgül	ʕ	Özgül	ʕ	Özgül	ʕ
Özgül	ʔ	Özgül	ʔ	Özgül	ʔ

Bu sesler aynıdır, sadece yazılımları farklıdır. Aynı sesler farklı sesler olarak algılanabilir.

UNİĞÖLER



PARÇALANAN SESLER

Özgül sesler	ʃ ʒ
Özgül sesler	ç ʝ
Özgül sesler	ɬ ɮ
Özgül sesler	ʋ
Özgül sesler	ɹ
Özgül sesler	ɻ
Özgül sesler	ʕ
Özgül sesler	ʔ

TITREM VE SÖZCÜK VURGULAMA

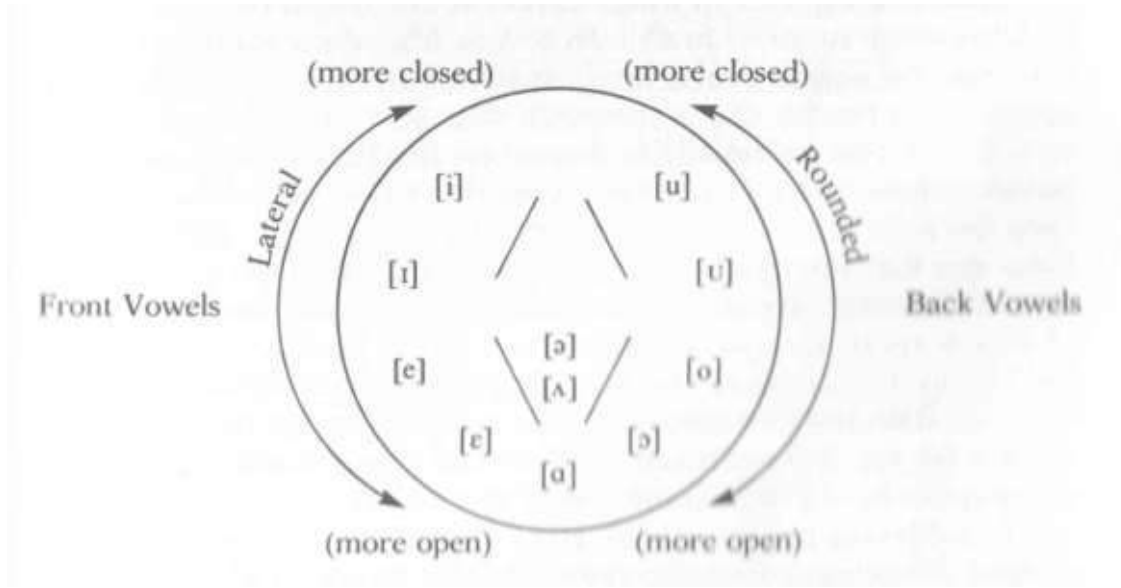
Özgül sesler	ʃ ʒ	Özgül sesler	ç ʝ
Özgül sesler	ɬ ɮ	Özgül sesler	ʋ
Özgül sesler	ʋ	Özgül sesler	ɹ
Özgül sesler	ɻ	Özgül sesler	ɻ
Özgül sesler	ʕ	Özgül sesler	ʕ
Özgül sesler	ʔ	Özgül sesler	ʔ

Şekil 3.3 Uluslararası fonetik alfabe (https://www.wikiwand.com/tr/)

3.3.1. Aggiustamento (ünlü harf modifikasyonu) tekniği

Bu teknik, sesli harflerin kademeli olarak değiştirilmesine ve artan ses perdesi çizgileri içinde daha fazla nefes kontrolüne dayanmaktadır (Fagnan, 2010:8). Aggiustamento'nun tek amacı, çıkıcı ünlü harflerin oluşumunu modifiye etmektir, böylece üst perdeler birleşik dizinin tüm tınılarıyla eşleşebilir; ünlü harf farklılaşmasının akustik yasalarının, ünlü harflerin mekanik uyarlaması olmadan işlemesine izin verildiğinde ses organlarının yükselen perde (ve güç) için gerekli ayarlamaları otomatik olarak gerçekleşir (Miller, 1986:155).

Miller aggiustamentoyu şema halinde şu şekilde göstermiştir:



Şekil 3.4 Aggiustamento (Miller, 1986:157)

Aggiustamento sesin yüksek perdeleri için büyük önem taşır (Miller, 1986:156). Laringeal olarak üretilen sesin en az modifikasyonu fonetik olarak [ɪ] bu şekilde ifade edilen doğal ünlüde ve schwa ünlüsü, [ə] de bulunur. Schwa, pek çok yabancı dilde ve İngilizce’de şarkı söylerken modifiye edilmesi gereken doğal sesi gösterir. Ünlü harf dizisinin ortasında bulunan, ince veya kalın ünlülerden yansıyan muhtemel modifikasyonlarla oluşan [ɪ] harfi, bazen belirsiz bir tınıda kaybolan schwa’dan daha merkezi bir değıştici olarak daha uygun bir şekilde amaca hizmet edebilir (Miller, 1986:157)

[i] harfi ile sesin üst bölgelerine arpej yapılırken doğallığa yönelik bazı modifikasyonların yapılması, yüksek perde ve ince ünlülerin biraraya gelmesinden kaynaklanan üst kısmi armonikleri dengelemenin bir yoludur. [i] ünlüsü, [I]’ya modifiye olacaktır. Aslında, yükselen perde ve güce uyum sağlamak için ağzın biraz daha geniş açılması, ünlü harf ayarını neredeyse sağlayacaktır. Ünlü harfin doğal modifikasyonu, rezonatör tüpü boşluklarının zor modifikasyonuna karşılık, yükselen dizide larenks seviyesinde bilinçli bir mekanik değışime gerek olmadan, kaçınılmaz olarak gerçekleşecektir. (Laringeal yapı ünlü harf tanımıyla tabi ki değışecektir. Ek kas eylemi bilinçli bir hedef değildir.) (Miller, 1986:157-158)

3.3.2. Akustik açıdan ünlü harf modifikasyonu

1902 yılı, Scripture'ın The Elements of Experimental Phonetics adlı eserinin yayınlanması ile ses kalitesinin akustik ölçümleri için bir açılış yılı oldu (Buder, 2000:122). Akustik sinyalin ölçümü şu anda ses değerlendirmesinin önemli bir parçası olup geçtiğimiz 30 ila 40 yıl boyunca, sesin akustik analizi, büyük ölçüde kullanıma sunulan donanım ve yazılımlar sayesinde geliştirildi (Behlau, Murry, 2012:188). Böylelikle, elde edilen veriler ışığında sesin oluşumu ve bu esnada ses yolunda meydana gelen değişiklikler, akustik terimler ile açıklanmaya başlandı.

Vokal kıvrımlar, glottisi aynı zaman aralıklarında açıp kapadıkça vokal kıvrımların titreşim frekansına eşit bir frekansa sahip bir ton üretilir. Bu titreşen vokal kıvrımların saniyedeki döngüsü(açılıp kapanma) veya hertz(Hz) cinsinden tekrarlama oranı ses perdesi olarak da bilinen temel frekans (F0) olarak adlandırılır (Perna, 2008:9). Söylenen notanın frekansı ile aynıdır. Örneğin, bir soprano 880 Hz frekansa sahip A₅ notasını söylerse, vokal kıvrımlar da saniyede 880 kez açılıp kapanır (Sundberg, 1987:11). Ses kaynağı olarak adlandırılan, fonasyon sırasında vokal kıvrımların, aralarından hava akımı geçerken ürettikleri birincil ses, ses yolundan geçer ve akustik olarak şekillendirilir (Sundberg, 1987:10). Fonasyon sırasında, titreşen vokal kıvrımlar tek bir ton meydana getirmek yerine ses spektrumu üretir. Duyulan en pes ses temel sestir ve diğer tonlar da armonikler olarak adlandırılır. Bu temel ses ve armoniklerin hepsine partial(kısmi ton) denmektedir (Sundberg, 1987:19). Temel frekans (H1 veya F0 olarak ifade edilir) ve bu frekansların katları (H1, H2, H3 vb), birlikte, bilinen armonik serileri oluşturur. Ses yolunun doğal rezonansı ise formant olarak adlandırılır.

Ünlü harf modifikasyonunu, vokal yolun yeniden şekillendirilmesi sonucu oluşan ünlü harf düzenlemesi olarak ifade eden Bozeman (2013:66), aynı zamanda F1 ve F2 konumlarının yeniden akort edilmesi olarak da tanımlar. Genelde formant, sesli harfin kapalı olduğu kadar düşük; açık olduğu kadar da yüksektir. Bu sebeple, açık harfler yüksek formantta, kapalı harfler ise daha düşük formantta çevrilir/döner (turn over) (Bozeman, 2008:63). Akustik düzenleme stratejilerinden en sık kullanılanı, bir sesin dönmesini sağlamak için belli bir derecede kapalı veya yuvarlak sesli harf kullanmaktır. Bu stratejiler laringeal kas düzenlemelerinde yardımcı olabilir, ancak strateji seçimi öğrencilerin eğilimine bağlıdır. Şancının ve dinleyicinin dikkati ünlü harf modifikasyonuna

çekilmemelidir. Başarılı ünlü harf modifikasyonları saf ünlüler olarak algılanabilmelidir (Bozeman, 2008:70).

3.3.3. Tını terminolojisi

Ünlü harf modifikasyonunun oynayacağı rol dikkate alındığında, vokal tını ile ilgili bazı terminolojiler incelenmelidir (Miller, 1986:155). Voce aperta (parlak/açık tını), iki ya da daha fazla armoniğin, seslendirilen sesli harfin F1 değerinin altında olduğu seslerin oluşturduğu bir tını çeşididir (Bozeman, 2013:65) ve sesin tüm aralıklarında, özellikle üst ve orta seslerdeki rezonans ögeleri arasında genel bir dengesizlik gösterir (Miller, 1986:156). Voce chiusa (koyu/kapalı tını), seslendirilen sesli harfin F1 değerinin H2 değerinin üstünde olduğu tını çeşididir (Bozeman, 2013:65), düşük ve yüksek kısmi armoniklerin arzulanmış dengesi ile ses aralığının bütün kısımlarındaki tınıyı tanımlar. Voce chiusa, parlaklık ve derinliğin her ikisinin de sesin her bölümünde bulunduğu chiaroscuro (hafif-koyu) tınıyı üretir (Miller, 1986:156).

Ses aralığından bağımsız olarak şarkı sesi boyunca hakim olması gereken koyu/kapalı tınıda (voce chiusa), parlak/açık sesin (voce aperta) aksine, mevcut olan sabit ve nispeten düşük laringeal pozisyon ve geniş farenks ile uygun ünlü harf modifikasyonu ile birlikte üst aralığın 'örtülü/covered' sesi üretilir (Miller, 1986:151).

Garcia (1894:46), entonasyon, sesi sürdürme, tınının ifadesi veya kalitesi, tonik aksan ve vokalizasyonun sesli harflerin kontrolü altında olduğunu belirtmektedir. Hatta sesli harf tonlarının ve tınların ses niteliğinde aynı değişimi anlatmak için verilen farklı isimler olduğunu ve vokal tüpteki değişikliklerin tınıda da benzer değişimlere yol açtığını söyleyerek sesli harfler ve tını arasında çok yakın bir ilişki olduğunu ifade etmiştir (Garcia, 1894:45). Garcia'nın sesli harf ve tını arasında kurduğu bağlantıya yönelik olarak Miller (1986:105) da, şarkıcının yabancı dillerde bile fonetik olarak hassas olma kabiliyeti ile istenen vokal tınıyı üretebilme yeteneği arasında doğrudan bir ilişki olduğunu belirtmiştir. Yine bu doğrultuda Miller (1986:105), dil, dudaklar, çene ve rezonatör tübün tamamının esnekliğinin, şarkıcının herhangi bir ünlü kombinasyonu ile sorun yaşamayacağı kadar iyi bir şekilde rutin hale gelebileceğini ifade etmiştir.

'Açık' sese olan eğilimi ortadan kaldırmak için ince ünlülerin yükselen perdede yüksek kısmi armoniklerin etkisini azaltmak adına modifiye edilebileceğini ifade eden

Miller (1986:150), ünlü harf modifikasyonunu başarıyla yapan bir şarkıcıda tını farkı duyulmayacağını, şarkıcının yalnızca tek bir registra sahip gibi görüneceğini ve bu yüzden ne artikülasyonun ne de rezonans hissi arayışının sesi bölmesine izin vermesi gerektiğini vurgulamıştır.

3.4. Vokal Pedagojide Register

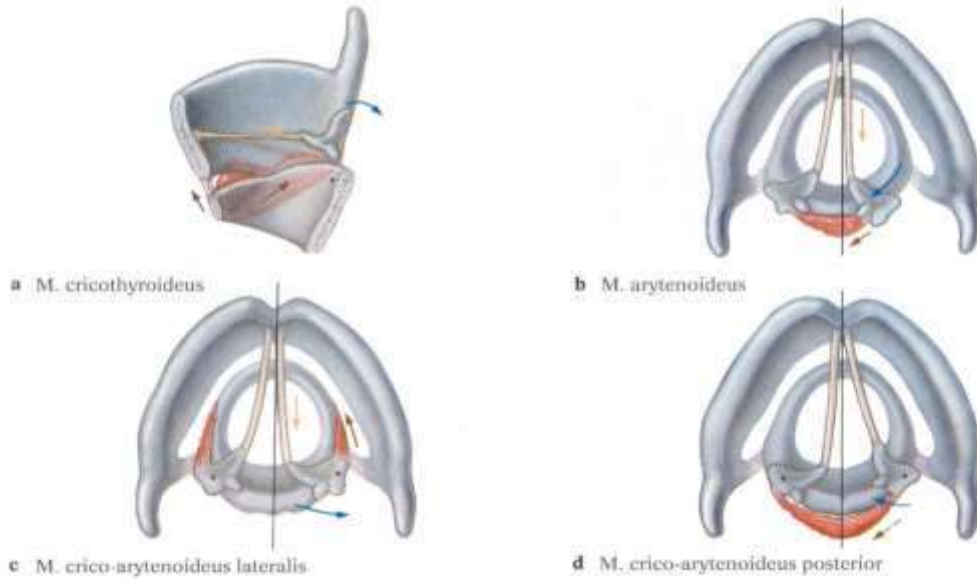
Garcia, 1841 yılında yayımlanan *Traité* kitabında, günümüze dek referans olan üç register kavramının tanımını yapmış ve registerleri göğüs, falsetto ve kafa registerleri olarak üçe ayırmıştır (Karaçalı, 2012:15). 1856 yılında icat ettiği laringoskop ile birlikte ilk defa laringeal gözlemler yapabilen Garcia, bu gözlemler sonucu insan sesinde register kavramı ile ilgili somut veriler elde etmiştir. Döneminin şüphesiz en etkili ses kuramcısı ve ses eğitmeni olan Garcia, register kelimesi ile, alçaktan yükseğe doğru birbiri ardına gelip aynı mekanizma tarafından üretilen ve başka bir mekanizma ile üretilen ardışık homojen ton serisinden farklı olan homojen tonların kastedildiğini ifade etmiştir (Heinrich, 2006:3). Bir registerin mümkün olduğu kadar çok sesin aynı rezonans noktasında ve aynı anda bir araya gelmesi ile oluştuğunu ifade eden Lehmann (1922:33), organların ses konumlarının dikkat çeken derecede farklı olmasının onları register olarak adlandırmaya sebep olduğunu söylemiştir.

Registerlerin çeşitleri ve bu registerleri adlandırma sorunu 1970’li yılların başına kadar devam etmiş ve 1970’li yıllarda dönemin önemli ses eğitmenleri, otolaringologları ve konuşma ve iletişim uzmanlarından oluşan bir komite tarafından hazırlanan raporla, registerlerin sınıflandırılması ve adlandırılması ile ilgili bir standardizasyon elde etme çalışmaları başlamıştır. Roubeau ve arkadaşları yaptıkları çalışmada registerlerin ve her bir registerin üretilmesini sağlayan, M0, M1, M2, M3 olarak gösterilen dört farklı laringeal mekanizma olduğunu vurgulamıştır (Şahin 2016:24). (bkz. Tablo 3.1)

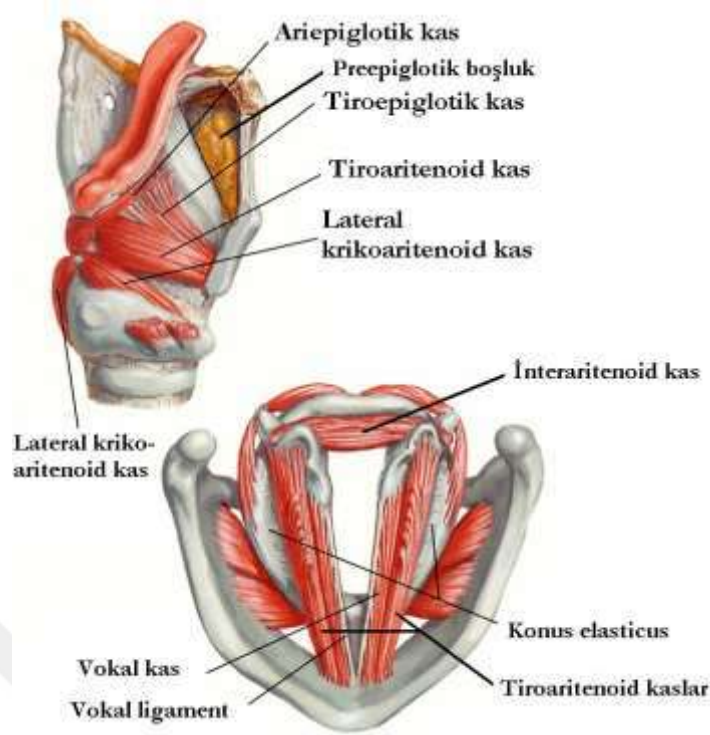
Tablo 3.1 Laringeal mekanizma bağlamında registerlere ait sınıflandırma

M0	M1	M2	M3
<u>Fry</u>	Modal	Falsetto	<u>Whistle</u>
<u>Pulse</u>	Normal	<u>Head (W)</u>	<u>Flageolet</u>
<u>Stroh bass</u>	<u>Chest</u>	<u>Loft</u>	<u>Flut</u>
<u>Voix de Contrebasse</u>	<u>Heavy</u>	<u>Light</u>	<u>Sifflet</u>
	<u>Thick</u>	<u>Thin</u>	
	<u>Voix Mixte (M)</u>	<u>Voix mixte (W)</u>	
	Mixed (M)	Mixed (W)	
	<u>Voce finta (M)</u>		
	<u>Operatic head (M)</u>		

(M=Erkek; W=Kadın) (Şahin, 2016:24)



Şekil 3.5 Larenksin intrinsek kasları ve fonksiyonları. a) Krikotiroid, b) (inter) aritenoidler, c) Lateral krikoaritenoid, d) Posterior krikoaritenoid



Şekil 3.6 Larenksin intrinsek kasları (Özdoğanoglu, 2006:14)

Fry, pulse, Strohbass, M0 olarak bilinen register, en düşük registerdir. Akustik ürünü, sessiz bir hırıltı olarak çıkar (Isherwood, 2013:120). Fizyolojik açıdan ise vokal TA kaslar kısalır, daha sonra vokal kıvrımların ön-arka boyutları kalınlaşır ve vokal ligamanların ön kısmı titreşir (bkz. Şekil 3.6). Bu register şan sesinden çok konuşma sesinde mevcuttur (Hollien, 1974). Uzunluğunun çoğu erkekte dördü veya beşli aralık olduğunu ve bir oktava kadar değişkenlik gösterdiğini belirten Miller (1986:125), bu registerin normal erkek konuşma aralığının altında bulunduğunu ifade etmiştir.

Modal register,göğüs registeri, erkek kafa sesi, ağır mekanizma ve M1 olarak adlandırılan registerda pes tonlarda CT'ler ve vokal kaslar gevşek iken TA aktif ve kısalmıştır (Vennard, 1967:364) (bkz. Şekil 3.5-3.6). Konuşma ve şarkı söylemede en çok kullanılan bu register, fizyolojik olarak, maskülen bir akustik ürünü, tamamen kapalı, gevşek, kısa ve kalın vokal kıvrımları ve yüksek TA aktivitesini içerir. Çoğu şarkıcı, göğüs kemiğindeki titreşimlerden kaynaklanan göğüsteki titreşim hissini yaşadığından dolayı bu register göğüs registeri olarak adlandırılır (Isherwood, 2013:121).

Göğüs sesi olarak bilinen sesin orta registera kadar taşınması, ses perdesi yükseldikçe TA aktivitesinin kesintisiz devam etmesi ile olurken, voce mista olarak bilinen tınıda TA ve CT kasları arasında dengeli bir mekanik eylem gerçekleşir (Miller, 1986:118). Hafif laringeal yükselme ve biraz nefes karışımının etkili olduğu voce finta tınısı, literatürde sessizlik ve iç gözlem gerektiren zamanlarda duygusal renklendirme için özellikle hafif tenorlar ve bazı bariton lied şarkıcıları tarafından kullanılır (Miller, 1986: 119)

Miller (1986:136), göğüs (voce di petto) teriminin kadın şan sesinde açık göğüs ve göğüs mix olmak üzere farklı tınları barındırdığını belirtmiştir. Uygulaması erkek göğüs sesiyle benzer olduğu için (TA kasların yoğun aktivitesi, geniş vibrato genliği, ince foldlar), açık göğüs tınısının erkeksi bir karakterde olduğunun düşünüldüğünü söylemiş ve bu tınının primo passaggio üstündeki seslerde hiçbir şekilde kullanılmaması gerektiğini ifade etmiştir. Profesyonel şarkı söylemede kadın düşük registerinde açık göğüsten daha sık rastlanan bir tını olan göğüs mixin, açık göğüste var olan kaba tınıdan uzak olduğunu açıklayan Miller (1986:136), bu vokal renklendirmeye, sopranodan, mezzo soprano ve kontralto seslerine kadar tüm seslerin ihtiyaç duyduğunu, yalnızca lirik sopranonun bu önemli tınıdan genelde yoksun olduğunu ifade etmiştir. Bunun yanı sıra, göğüs mix kullanılamıyorsa, şancının bu perdelerde TA'ların hipofonksiyonu ve buna karşılık CT'lerin hiperfonksiyonundan muzdarip olabileceğini ve göğüs mixin, sopranonun düşük-orta ses aralığını güçlendirdiğini eklemiştir.

M1 ve M2 laringeal mekanizmalarının frekans aralıklarının kesiştiği bölgede bulunan,orta register, mixed, voix mixte ve karma ses olarak adlandırılanbu register, şancıların frekans aralıklarının alt ve üst kısımları arasındaki geçişi düzeltmeleri için faydalıdır. Şancının ses aralığı boyunca, iki mekanizma en az bir oktav frekans aralığını paylaşır (Castellengove diğ., 2004:4).Şan eğitmenleri, register geçişlerinin voix mixte kullanımıyla yönetilmesinin bir şarkıcının eğitiminin en önemli parçalarından biri olduğunu kabul eder. Uygulaması zor olan voix mixte, fizyolojik sınırları aşarken istenen ses kalitesini üretmek içinrezonans ve laringeal birliktelik gerektirir (Lamesch ve diğ., 2007:6).

Miller (1986:142), kadın orta registeri için ise şu açıklamayı yapmıştır:“*Birçok soprano C#5 civarında, bu sesin altındaki düşük-orta register ve bu sesin üstündeki üst-*

orta registerde, uzun orta registerin orta kısımlarında ek bir geçiş noktası deneyimler. Bazen bütün orta register voce mista (mixed vioce) olarak tanımlanır; bazen voce mista C#5'ten F#5'e baskın kafa hissini belirtir. En az kafa karıştırıcı terminoloji, uzun orta registerin bu iki bölümünü, düşük-orta ve üst-orta olarak tanımlayandır.”

Falset register, üst register, kadın kafa sesi, hafif mekanizma ve M2 olarak adlandırılan registerda, TA'lar ağır mekanizmaya göre daha pasif olup CT, vokal kaslar gevşek iken vokal kıvrımlar üzerinde uzunlamasına bir gerilim yaratır (Vennard, 1967:366). Sabar (2008:98), kafa sesinin sadece tizlerde değil, en pes tonlardan en tiz tonlara kadar bütün registerlarda belli oranlarda bulunmasının, üretilen seslerin kalitesi ve sağlığına katkısı açısından gerekli olduğunu vurgulamıştır.

Miller (1986:116), rahat konuşma aralığının dört ses üstündeki perdelerde (larenks yükselme ihtiyacının ilk hissedildiği nokta), eğitimsiz bir sesin ya kırılacağını ya da falsettoya uğrayacağını ve bu noktanın ikinci register geçiş yeri olarak bilinen secondo passaggio olduğunu belirtmiştir. Uluslararası şan dilinde falsettonun erkek şancının normal erkek konuşma aralığının üzerindeki perdelerde yapabileceği kadın sesi taklidi olarak tanımlandığını söyleyen Miller (1986:121), şancının pratikle bu sesleri daha düşük aralıklara taşıyabileceğini ifade etmiştir. Aynı zamanda vokal fold kapanmasının kafa registeri ve falsettoda aynı olmadığını, vokal fold yaklaşmasının falsetto üretiminde tamamlanmadığını belirtmiştir (Miller, 1986:123). Garcia (1894:8) ise, glottis uzunluğunun biraraya gelme tamamlanana kadar teması geliştiren aritenoidler tarafından arka kısımdan azaltılacağını ve bu gerçekleşir gerçekleşmez falsettonun duracağını, glottisin yalnızca vokal kordlar ile kafa registerini üreteceğini söylemiştir. Garcia (1894:8), falsetto sesi orta ses olarak tanımlamış ve bu sesin glottis kenarlarının dipten değil yalnızca kenarlardan temas etmesi yoluyla oluştuğunu ifade etmiş, geniş yüzeylerin havaya karşı gösterdiği direncin göğüs registerini oluşturduğunu ve kenarların zayıf direncinin falsetto sesi ürettiğini söylemiştir.

Flageolet, ıslık registeri ve M3 olarak adlandırılan register en ince kadın sesi olup daha çok koloratür seslerde mevcuttur. Flajöle registeri voce di testanın üstünde farklı bir tınıya sahip olan register olarak tanımlayan Miller (1986:148), koloratür ve subret için flajöle registerde söylemenin esas olduğunu belirtmiştir.

Vokal registrasyon iki özelliğın koordinasyonu ile ilgilidir:laringeal kas düzeni ve ses kaynağı armonikleri ile ses yolunun akustik düzeni arasındaki etkileşim.Akustik özellikler, laringeal düzeni büyük oranda etkilerken,laringeal kas düzeninin zayıf olması, ses yolunun şeklinde değişikliğe ve dolayısıyla akustik özelliklerinin değişmesine sebep olur. (genellikle, yumuşak damağın düşmesi sonucunda larenksin yükselmesi, laringofarenksin daralması) (Bozeman, 2008:61).

Ses bir registerden diğereine geçerken bir register kırılması meydana gelebilir ve böyle bir kırılma, sesin frekansı ve tınısında ani bir değişim olarak ifade edilir. Doğal register anlayışına göre her ses türünün kendine göre geçiş, diğere bir deyişle pasaj (passaggio) noktaları vardır (Sabar, 2008:102). Sesin bir registerden başka bir registre geçtiğı bölge passaggio olarak adlandırılır (Bozeman, 2008:67). Orta seslerde, üst registre doğru, sesin toplanarak taşındığı noktalar bazı uzmanlar tarafından 1. pasaj (passaggio) ve üst rejistere geçişi hazırlayan asıl adaptasyon noktası da 2. pasaj/döndürme (passaggio) olarak adlandırılır (Sabar,2008:102).

3.4.1. Ses türleri

Ses türlerinin belirlenmesi, ses eğitiminin en temel aşamalarından biridir. Ses türüne karar verirken göz önünde bulundurulması gereken etmenler Cevanşir ve Gürel (1982:43) tarafından şu şekilde ifade edilmiştir:

“Ses türlerini belirleyen çeşitli etmenler vardır. Bunlar; fiziksel özellikler, anatomik yapı ve register'dir. Ses tellerinin boyutları, ses türlerini ve genişliğini etkileyen en önemli anatomik özelliklerin başında gelir. Değişik ses türlerine göre ses tellerinin uzunlukları saptanmıştır. Ses tellerinin uzunluğu erkek ve kadın seslerinde de farklılık gösterir. Tiroid kıkırdağından processus vocalis'in ucuna kadar ortalama olarak erkeklerde, 13-16 mm., kadınlar da ise 11-13 mm.'dir.”

Ses türleri temelde erkeklerde tenor, bariton, bas; kadınlarda soprano, mezzo-soprano ve alto olarak başlıklandırılabilir. Ancak opera literatürü daha fazla ses türü ayrımı gerektirmektedir.

Erkek ses türleri

Erkek sesleri arasında en tiz tessitürde yer alan tenor sesin repertuarı genelde Si-Do₃-Mi₃ arasındadır (Sabar, 2008:114). Buffa tenor, alt ses gruplarından olup daha çok komik rollere uygundur. Legger tenorlar, kıvrak ve hareketliyken lirik tenorların tizleri oldukça parlaktır. Genç dramatik tenorların tizleri çok güçlü olup genellikle genç kahraman rollerine uygun olurlar, dramatik tenor da kahramanlık temalı şarkıları başarıyla seslendirir. Lirik karakterinde kendinden emin olan spinto ise, uzun pasajları rahat bir şekilde seslendirebilir (Erdoğan, 2008:64)

Orta kalınlıktaki erkek sesi oluptenora göre daha sıcak, koyu ve yuvarlak olan bir ses olan baritonun repertuarı genelde Sib-Lab₂-La₂ arasındadır (Sabar, 2008:115). Dramatik ve kuvvetli bir gücü olan dramatik baritonun rengi yüksek bası andırır; dramatik tenora yakın bir ses olan lirik bariton ise parlak ve yumuşak tizlere sahip olup dramatik baritondan daha hareketli bir sestir (Özçimen, 2015:97-98). Lirik kavalye, sahnedeki güçlü ve çekici varlığı ile lirikten daha ağır ve yoğun bir sestir (Erdoğan, 2008:64).

Bas profundo sesin rengi çok koyu, volümlü ve pestleri kuvvetli olup çoğunlukla sahnede ciddi dramatik rolleri üstlenir (Özçimen, 2015:97). Bas bufanın tizleri rahattır ve zarif, fleksibl sesinin yanında oyunu da güçlüdür (Sabar, 2008:117). Bas bariton, bufadan daha az dramatik ve daha sönük nitelikli ses özelliği gösterir; bas cantante ise daha çok lirik karakterde, ezgiselliği ön planda olan bir bastır. Kastrato, soprano veya kontralto seslerini kaybetmemeleri amacıyla ergenliğe girmeden hadım edilmiş olan erkek şarkıcılara verilen addır. 18. Yüzyılda sesi ile büyük başarı kazanmış olan Farinelli, bugüne dek yaşamış en ünlü kastratodur. Hadım edildiği için yetişkin bir insanın akciğeri ile bir çocuk gırtlığına sahip olmanın avantajını yaşamıştır. (Erdoğan, 2008:65)

Kadın ses türleri

Kafa sesleri güçlü olan, akıcı ve geniş bir ses tonuna sahip soprano ses, tiz rejisteri en gelişmiş olan ses türüdür. Diğer ses tonlarına kıyasla orta tonları daha zayıftır. Geniş teknik olanakları ve kalitesi, bu sesin repertuarının çok zengin olmasını sağlamıştır. Bu repertuar genel olarak Si-Re₃-Mi₃ arasındadır. (Sabar, 2008:107)

İşveli, bekar kadın karakterlerini seslendirmeye müsait, iyi alatum becerisine sahip ve orta registerde güçlü olan subret, sopranonun alt ses türlerindedir. Lirik karakterinde kendinden emin olan spinto ise, uzun pasajları rahat bir şekilde seslendirebilir. Güçlü ve bir o kadar yumuşak seslendirme becerisine sahip, sempatik ve duygusal yapıdaki kadın karakterlerini lirik soprano, temiz, saf ve neşeli karakterleri ise lirik koloratürler seslendirir ve bu ses türü tiz notalar ile kıvrak pasajları kolay bir şekilde seslendirme yeteneğine sahiptir. Pes tonları dolgun ve sağlam, tiz tonları koyu olan dramatik soprano, güçlü ve duygusal karakterleri seslendirirler. Dramatik koloratür, dramatik sopranodan daha geniş ve güçlü bir ses yapısına sahipken, yüksek dramatik soprano pes tonlarda mezzo, tiz tonlarda lirik karaktere bürünür (Erdoğan, 2008:62-63). Koloraturmezzo koyu ses renginin yanında yüksekleri rahat ve ajilitesi çok iyi olan ses türü iken, lirikmezzo yumuşak, dolgun ve esnek; dramatikmezzo ise koyu renkli, güçlü ve metalik bir sestir. Koyu, yuvarlak ve dolgun olup gerçekten çok az bulunan kontralto (alto) ses türünün pesleri çok iyi tınlar ve repertuarı Fa-Sol₂ arasındadır (Sabar, 2008:112-113).

3.5. Diğer Vokal Teknikler

3.5.1. Legato

Temiz bir ses ve notalar arasındaki bağlantı ile sağlanan şarkı söyleme tekniğinin, kusursuz legato olduğunu ifade eden Pierce (2013:36), legato gelişiminin tek bir notada güzel ses ile başladığını ve bu güzel sesin, havanın bir notayı diğerine bağlayan sürekli bir akışta ileri doğru hareket etmesiyle devam ettiğini söylemiştir.

Garcia (1894:20), legatonun iyi bir vokalizasyonun en baskın özelliği olduğunu ifade etmiş ve legatonun, ne seste bir kayma ne de aspirasyon olmadan sorunsuz bir şekilde gerçekleşmesi ve bu esnada notaların belirgin ve eşit bir şekilde akması gerektiğini söylemiştir. Miller (1986:204) da, şarkı söylemede teknik açıdan en verimli yöntemin ve en çok istenen kabiliyetin şüphesiz legato olduğunu belirtmiştir. Vibratoyu legatonun vazgeçilmez bir unsuru olarak kabul eden Miller (1966:18-21 akt:Miller, 1986:186), değerli bir padegoji aracı olan legato tınısının sabit ve istenen bir özelliği olarak, seste titreşim farkındalığının geliştirilmesi gerektiğini söylemiş ve vokal bir cümlenin tüm notalarında ve hecelerinde ortak bir titreşim karakteri yoksa legatonun mümkün olmayacağını vurgulamıştır. Vibrato frekansının legato üzerine etkisini ise şu sözlerle açıklamıştır: “*Vibrato frekansları bir perdede yavaşsa, bunu sonraki perdede daha hızlı bir*

vibrato takip ediyor ve sonraki adımda vibrato tamamen yok oluyorsa sesin kalitesi düzensiz duyulacak ve legato'nun etkisi yok olacaktır.” (Miller, 1986:186)

3.5.2. Staccato

“Sağlıklı bir diyafram desteğiyle damakta ve burun kökünde belirli noktalarda yoğunlaşmış tınların oluşmasıdır. Doğru yapılan forte staccato sesin gelişmesi ve büyümesine katkıda bulunurken yine doğru biçimde yapılan piano staccato ise sesin esnekliğine ve ajilitesine katkıda bulunur. Ancak legato söyleme tekniği gelişmeden ve tam anlamıyla uygulanmadan staccato tekniğe geçilmemelidir.” (Özçimen, 2015:163) Garcia'nın öğrencilerinden olan Marchesi (1967:43), staccato seslerin hızlı ve net bir atak olan coup de la glotte ile üretildiğini ve coup de la glotte'nin sürekli tekrarı sesi yordduğundan tek seferde çok uzun süre uygulanmaması gerektiğini söylemiştir. Düz tonun, tının canlılıktan yoksun olduğunun göstergesi olduğunu söyleyen Miller (1986:13) ise, hızlı staccato pasajlarının, düz ton kalitesinde, vibrato olmadan şarkı söyleyerek titreşimi ortadan kaldırma eğiliminde olma riski taşıdığını ifade etmiştir. Böylelikle, legato tekniğinde olduğu gibi staccato tekniğinde de vibratonun önemini vurgulamıştır.

3.5.3. Vibrato

“Ses üretimi sırasında gırtlaktaki küçük kaslar, hassas bir çalışma gerçekleştirir. Devrimleri sonucunda sesi oluştururlar ve bu kasların enerjilerindeki dalgalanma ton olarak kulağımıza gelir. İşte bu olay vibrato olarak adlandırılmaktadır.” (Şahin, 1995:28) Vibratoda genellikle, perde değişimi, yoğunluk değişimi ve saniye başına dalgalanma sayısı olmak üzere üç parametre belirlenebilir (Miller, 1986:182). İyi bir vibratoda, perde değişimi nadiren yarım ton kadar olup bir tonun yaklaşık üçte biri kadardır (Miller, 1986:183). Miller (1986:182), pek çok uzmanın saniyede 6 dalgalanmanın şarkı söylemede normal vibratoyu temsil ettiği konusunda hemfikir olduğunu, dalgalanmalar saniyede 7.5'i (veya en fazla 8'i) aştığında ortaya çıkan sesin tremolodan muzdarip olacağını ve 6'dan düşük olduğunda ise sesin sallanmaya maruz kalacağını açıklamıştır.

3.5.4. Tril

Trili, aralarında yarım veya bir ton olan iki notanın arka arkaya hızlı ve eşit bir şekilde, larenksin çok rahat ve hızlı salınımı ile söylenmesi olarak tanımlayan Garcia

(1894:42), üzerinde “tr” yazan notanın asıl nota, bu asıl notanın bir ton veya yarım ton üstündeki notanın ise yardımcı nota olduğunu ve asıl notanın altındaki üçüncü notanın ise hazırlık ve sonlandırma için kullanıldığını ifade etmiştir.



Şekil 3.7 HoS’de trill gösterimi (Garcia, 1894:42)

Diyatonik bir dizide veya bağlı olmayan aralıkların söylenmesinde uygulanan her tril, bilinen hazırlık ve sonlandırma ile gerçekleştirilir; ancak hareket çok canlı ise her tril yardımcı nota ile başlar, yalnızca sondaki tril yine normal bir şekilde uygulanır (Garcia, 1894:43). Çıkıcı bir kromatik dizide, her tril yardımcı nota ile başlar; inici bir kromatik dizide ise tril asıl nota ile başlayabilir (Garcia, 1894:43).

“Koloratur sesin/gırtlığın doğal yapısında hazır olan bu çalışmayı sesin hafiflemesi, esneklik kazanması, farseden uzaklaşması ve ajilitelerin üstesinden daha kolay gelebilmesi açısından diğer seslerin de yapmasında yarar vardır.” (Sabar, 2008:122-123) Bir trilin ortasına belirli notaların eklenmesi sonucu oluşan tekrarlanan trilde, eklenen notalar son derece düzgün, hızlı, kesin ve doğru bir entonasyon ile söylenmezse, etkisi gülünç olacaktır. Aralıkların çok dar veya çok geniş olmasından kaynaklanan ve glottik hareket yerine diyaframın salınımları ile glottiste bir tıkırtı ve kısa nefes alma sonucu oluşan hatalı entonasyon, trillo caprino veya cavallino olarak bilinen trili oluşturur. Diyaframdaki salınımlar başlar başlamaz ses içeri çekilir; ancak tril uygulanırken ses içeri çekilmemeli, tek bir sesmiş gibi aynı tını ile söylenmelidir (Garcia, 1894:44).

3.5.5. Portamento / Glissando

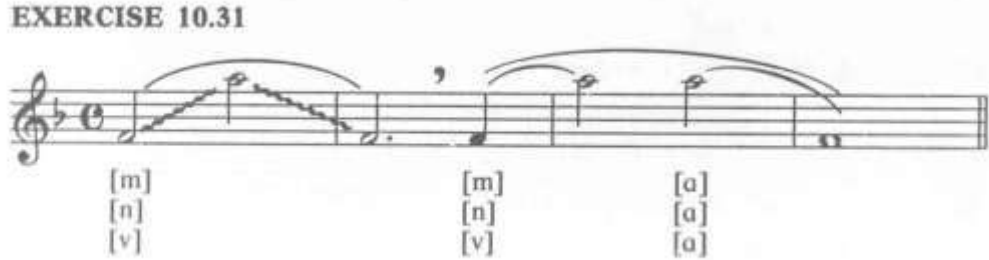
Portamento, bir notadan diğerine yumuşak bir geçişi ifade eder (Schubert&Wolfe, 2013:2). Portamentonun, legato ile yakından ilgili olduğunu söyleyen Stark (1999:165), portamentoda sesin bir perdeden diğerine kaydığını ve araya giren tüm perdelerden vokal başlangıç ve legatoya kıyasla daha yavaş bir şekilde geçtiğini belirtmiştir. Garcia (1894:20) portamentoyu, sesin iki nota arasındaki olası her seste kayması olarak tanımlamıştır. Glissando ise, tiz ve rahat bir perdeden pes perdeye doğru veya tam tersi pesten tize doğru

sesi kesintisiz kaydırma anlamına gelmektedir (Lax Vox Tekniğın Uygulanması:4) Garcia(1894:20), HoS’de portamentoı şü şekilde göstermiştir:



Şekil 3.8 HoS’de portamento gösterimi

Miller, TSoS’de portamento teriminden ziyade glissando terimini kullanmayı tercih etmiş ve glissandoyu egzersizlerinde şü şekilde göstermiştir:



Şekil 3.9 TSoS’de glissando gösterimi (Miller, 1986:146)

3.5.6. Ajilite

Hook (2005:4), ajiliteyi, bir perdeden diğereine kolay veya hızlı hareket etme yeteneğı olarak tanımlamış, ajilitenin şarkı söylemede estetik bir etki yaratmak için gerekli olduğunu ve ayrıca bir şarkıcının bir şarkıdaki perde değışikliklerini içeren hızlı bir ritmik

kalıbı başarabileceği tempoyu belirlediğini ifade etmiştir. Garcia (1894:19), düzgün bir şekilde yönlendirildiğinde, ajilitenin, ses organını esneteceğini ve hatta yumuşatacağını; ayrıca gösterişli tarza, düz ve coşkulu olana hazırladığı gibi hazırlayacağını ve güçlendireceğini belirtmiştir.Şarkı söylerken özellikle tınılar yüksek ve eser hareketli ise enerji seviyesini sabitlemenin riskli olabileceğini düşünen Miller (1986:41), bu tür pasajlarda şarkıcının sesini güçlü ve etkili bir şekilde sürdürüp hala serbest olabilmesinin ajilite ile mümkün olabileceğini söylemiştir. Ajilite için çevik dinamik kas dengesi sağlandığında karın kası antagonizminin (appoggio) hem sağlam hem esnek olduğunu, güç ve enerjinin durağan olmadığını ve nefes yenilenimin kolay olduğunu belirtmiştir (Miller, 1986:41). Ayrıca vibratonun, ajilitede sesler hızlı bir şekilde ilerlerken de geçerli olması gerektiğini ve vibrato yerine düz bir tını ile söylemenin istenmeyen bir durum olduğunu ifade etmiştir (Miller, 1986:41).

3.5.7. Sostenuto

Şancı doğru atak ile bitirişi başarılı bir biçimde öğrendikten ve temel teknik becerileri oluştuktan sonra çalışmalarına sostenuto (sesi sürdürme) egzersizlerini eklemelidir; aksi takdirde vokal enstrüman uzun müzik cümleleri sonunda yorgunluklar yaşayacaktır (Karaçalı, 2012:99).Miller (1986:40) ise, ajilite ve sostenutonun aynı kasların aktivitesiyle üretildiğini şu sözlerle ifade etmiştir:

“Ajilite ve sostenuto vokal yetkinliğin karşıt kutuplarıdır, ama her ikisi de aynı kasların katılımı ile üretilir. Dinamik kas dengesi, hızlıca değişen birleşip ayrılma hareketlerinin gerçekleştiği gövde kasları ve buna karşılık larenks doku ve kaslarının esnek ayarlarının sinerjisi ile belirlenir. Güç ve esneklik dengesi sağlanır.”

Miller (1986:40), bir basso profondonun da ajilitenin teknik faydalarına bir koloratür soprano kadar gereksinim duyduğunu ve bu nedenle her ses kategorisinin ajiliteyi günlük çalışmanın bir parçası haline getirmesi gerektiğini;çünkü, ses sınıflandırması ne olursa olsun, bir şarkıcının, peşpeşe pasajları ve melismaları söyleyemediği zaman sostenuto pasajlarında kolaylık sağlayamayacağını ifade etmiştir.

3.5.8. Marcato

Her notaya vurgu verilmesi gerektiğini ifade eden marcato, mide çukuruna hafifçe bastırarak her ses için bir tür geri tepme ile elde edilebileceği gibi, her bir sese bir sesli harf vererek de elde edilebilir. Marcatonun bir pasaj üzerindeki gösterimi şu şekildedir:



Şekil 3.10 HoS'de marcato gösterimi (Garcia, 1894:20)

“Marke söyleme biçimi sesin sadece merkezini aktive edip hafifçe destekleyerek doğru bir çizgide kullanılmalıdır. Sesin doğru bir şekilde marke edebilmesi için öncelikle doğru ses kullanılmasının öğrenilmesi gerekir.” (Özçimen, 2015:164)

3.5.9. Aspirato

Bir diğer seslendirme çeşidi olan aspiratoyu, Garcia (1894:20), her notadan önce biraz nefesin kaçmasına izin veren bir teknik olarak tanımlamış ve buna örnek olarak ha, ha, ha, he, he, he vb. önerilerde bulunmuştur. Bu örneklerden yola çıkarak Garcia'nın aspirato tekniği olarak tanımladığı tekniği Vennard'ın daha sonra önerdiği “hayali ‘h’ atağı” olarak düşünmek mümkündür. Vennard'a göre (1967:45) hayali ‘h’ atağı ile tüm vokallerin başında abartılı bir ‘h’ ünsüzü söylenerek net ve temiz bir vokal elde edilir ve ve hayali ‘h’ atağı bu şekilde başlangıcı yumuşatır. Garcia'nın aspirato tanımı ve önerileri ile Vennard'ın hayali ‘h’ atağı tanımı birbirine benzerdir.

3.5.10. Messa di voce

Messa di voce, bir perdede crescendo ve ardından decrescendo (yoğunlukta artma ve azalma) olarak tanımlanabilir (Collyer ve diğ. , 2006:1728). Garcia (1894:39), büyüyen seslerin (messa di voce) pianissimo ile başlayıp ses kuvveti en yüksek seviyeye ulaşana kadar aşama aşama arttığını; daha sonra sürecin tam tersine ilerleyerek sona erdiğini açıklamıştır. İlk başta, sesi bir nefesle büyütüp başka bir nefesle küçültecek şekilde egzersizi ikiye bölmek gerektiğini belirtmiştir (Garcia, 1894:39). Miller (1986:173) da messa di vocede tonun pianissimo ile başladığını, fortissimoya kadar yükseldiğini ve daha sonra, tını aynı şekilde devam ederken pianissimo seviyesine indiğini ifade etmiştir.

3.6.Manuel Patricio Rodriguez Garcia'nın Hayatı

Manuel Patricio Rodriguez Garcia, müzikal bir ailenin çocuğu olarak 1805'te Madrid'de doğdu; babası Manuel del Pópulo Vicente Rodriguez (1775-1832) ünlü bir tenordu ve annesi hem şarkıcı hem de dansçıydı. Kız kardeşleri Maria Malibran (kızlık soyadı Garcia) (1808-1836) ve Pauline Viardot (kızlık soyadı Garcia) (1821-1910) önce şarkıcı ve daha sonra pedagoğ oldular. 20 yaşında, Garcia, türünün ilk örneği olan İtalyan opera topluluğu olarak ailesiyle birlikte New York ve Meksika'ya gitti. Bununla birlikte, gezmenin fiziksel gerekleri genç baritonun sesini etkiledi ve 1829'da şarkı söylemeyi tamamen bıraktı. Askeri hastanelerde çalışırken, ara sıra laringeal anatomiyi (boyun yaralanmaları durumunda) inceleme fırsatı buldu. 1832'de babasının ölümünden sonra, onun kurduğu ve sağlıklı çalışmalarıyla ün kazandırdığı Ecole Garcia'nın başına geçti ve küçük kız kardeşlerinin ses eğitimini büyük bir başarıya devraldı. 1835'te Paris Konservatuarı'nda çalışmaya başladı ve önündeki pedagoğların derlenmiş yöntemlerini inceleme fırsatı buldu: Bernardo Mengozzi, Honoré Langlé, Antonio Bernacchi ve Alexis de Garaudé. Kendini geleneksel İtalyan yöntemlerinin tarihine ve uygulamasına erişimle çevrili bulan Garcia, kendini yenilikçi bir güç olarak kurma ihtiyacını fark etti.” (Beinlich, 2011:4) Yunanlılarla başlayan bilimsel hareket, Rönesans boyunca İtalya'da geliştirildi ve Garcia ile meyvelerini verdi (Talia, 2017:278). Garcia'nın 1840 yılında yayınladığı şan metodu “Traité complete de l'art du chant” vokal pedagoji tarihinde gelenek ve bilim arasında bir dönüm noktasıdır ve eserleri, birçok kişi tarafından hem modern ses bilimine bir sıçrama tahtası hem de “Eski İtalyan Okulu”na açılan bir kapı olarak kabul edilir (Stark; 1999:xi).

3.6.1.Laringoskopun icadı

Modern ses biliminin ortaya çıkmasından önce, şan metodu yazarları, şarkı söyleme metotlarını nesnel ve ölçülebilir terimlerle ifade edemediler. Ses enstrümanı diğer müzikal enstrümanlar gibi direkt olarak gözlemlenip dokunarak incelenemediği için hep derinlerde gizli olarak kaldı. Bu nedenle, vokal işlevin erken tanımları belirsiz ve hatta yanlış oldu (Stark:1999:xxi). “Bütün bunlar 1855 yılında, ses eğitmeni ve yazarı olan Garcia'nın bir doktorun aynasından farklı olarak dar açılı bir ayna olan laringoskopu icadıyla ve bunu şarkı söyleme esnasında vokal foldları gözlemlmek için kullanmasıyla birlikte değiştı. Garcia'nın larenksi laringoskop ile gözlemlemesi, vokal tarihin tüm dinamiğini etkileyen

bilimsel yaklaşımın başlangıcı oldu.” (Stark, 1999:xxi). Daha sonra, 1894 yılında yayınlanan Hints on Singing adlı metodunun giriş kısmında laringoskopun ses fizyolojisi çalışmalarına olan faydasını şu sözlerle açıklamıştır:

“Ses fizyolojisi çalışmaları laringoskopun kullanımı ile büyük oranda kolaylaşmıştır. Bu cihaz, larenksin içine uzanarak, glottisin sesleri ve registerleri üretmek için nasıl hareket ettiğini gösterir. Ayrıca, çınlayan ve boğuk renklerin sesle bağlantısını da gösterir.” (Garcia, 1894:iii)

3.6.2. Register tanımı ve kavramı

20. yüzyılın şan pedagogları ses registerleri problemine dikkat çekmişlerdir. Mantıklı görünen teorilerin yanlış olduğu ortaya çıktı, ancak modern ses biliminin gelişmesi ve kapsamı registerlere yeni bir bakış açısı getirdi. “Laringeal” ve “akustik” register olguları birbirinden ayrılabilir ve bu ayrım geçmişteki pedagojik teorilerden bazılarının bağdaştırılmasına yardımcı olmaktadır. Register teorilerindeki bu değişim ve dönüşüm ile, Garcia’nın register tanımının yeni fikirleri modası geçmeden özümseyecek kadar esnek olduğu kanıtlanmıştır (Stark, 1999:58).

Garcia’nın çalışmalarını yakından takip ettiği ve çalışmalarında atıfta bulunduğu Tosi, Mancini, Herbst ve Agricola ile Paris Konservatuvarı’ndan öncüleri olan Martini, Mengozzi ve Garaudé, bu yazarların hepsi, kadın sesleri için üç-register ve erkek sesleri için de iki-register teorisini desteklemekteydi. Registerlerin isimlendirmesi genişliyordu; falsetto, voce di testa, voce finta, voce di mezzo petto, voix mixte, voix du gozier ve voix sombrée ou coveerte terimlerinin hepsi normal voce di petto’nun üstündeki registerleri tanımlıyordu. Traité’nin önsözünde tüm bunlardan bir anlam çıkarmak istediğini ve registerler, bunun da tınlar ve diğer olguların fizyolojik sebeplerine özel atıfta bulunarak yeni bir teorik forma indirgeme girişimi olduğunu belirtmiştir. Register teorisinde Garcia, iki-register ve üç-register teorileri arasında hala gündemde olan bir uzlaşma yaratmış oldu. (Stark: 1999:68).

Pek çok yazar, en önemlisi Garcia, nefes, tını, registerler, legato, portamento, messa di voce, trill ve akıcılığın etkili şarkı söylemede rol aldığını göstererek iyi şarkı söyleme tanımını genişletti. Garcia, şarkı söyleme ve şarkı kategorilerini ayırarak belirli vokal

tekniklerin hangi amaçlarla kullanılacağı konusunda detaylı bir öğretim sağlamıştır (Stark: 1999: xxiv).

“Garcia, 1840’ta bilgilerini topladığı ‘Memoire sur la voix humaine’ in arkasından 1847’de çıkardığı “Trait  complete de l’art du chant” ve 1856’da, gırtlaklı gösteren aynayı bulduktan sonra bastırđıđı “Nouveau Sommaire de L’art du Chant” kitapları ile devrinin tartışmasız en büyük şan hocası olarak yerini sağlamlaştırdı.” (Sabar, 2008:20)

“100 yıldan uzun süren bir ömür süren ve  n  günümüze dek gelmiş olan Manuel Garcia’nın yukarıda adı geçen kitaplarında sadece gırtlakla ve orada bulunan ses tellerine önem vermiş olması ve ses üretiminde üst solunum yollarını göz ardı etmiş olduğu izlenimini uyandırması, bu konuyla uğraşanların kafasını karıştırmış ve bazı tepkiler çekmiş ama ölmeden önce bastırđıđı “Hints on Singing” de ciğerlerden hava baskısı yapmadan sesi oturtmanın, doğanın kurallarına uyarak şarkı söylemenin en sağlıklı yol olduğunu belirtmiş ve böylece uyguladığı şan öğretisini daha kabul edilebilir bir anlayış sergileyerek noktalamıştı.” (Sabar, 2008:20)

Hints on Singing adlı eserinin önsözünde Garcia şu ifadelere yer vermiştir:

“L’art du Chant’ın yayımlanmasından sonra, laringoskopun icadı ve elli yıllık deneyimin eklenmesi doğal olarak birçok yeni fikir edinmemi ve önceden var olan bütün ş phelerimi gidermemi sağladı. Bunun sonucunu mümkün olduğu kadar kısa ve net bir şekilde halka sunuyorum.” (Garcia: 1894:iii)

Hoch (2019:48), Garcia’nın ses pedagojisindeki başarılarının çok yönlü olduğunu, coup de la glotte terimi ve yazılılarıyla, özellikle Hints on Singing eseri ile disipline temel katkılarda bulunduğunu söylemektedir.

3.7. Richard Miller’ın Hayatı

9 Nisan 1926’da dünyaya gelen Amerikan tenor ve eğitmen, Richard Miller, halka açık bir şekilde şarkı söylemeye başladı. 11 yaşında sesi değişmeden önce Canton Ohio meydanında yüzlerce kez şarkı söyledi. Ses değişimi dönemi boyunca şarkı söylememesi önerildiği için piyano,  ello ve org çalıştı, ancak Canton’daki Lincoln Lisesi’nde m zikallerde şarkı söylemeye devam etti. 1944’te liseden mezun olduktan sonra askere

alındı, 7. Zırhlı Tümen tank kolordusuna atandı ve Ocak 1945'te İngiliz Birinci Ordusuna bağlı Avrupa tiyatrosuna gönderildi.Savaşın sonra Marsilya yakınlarına atanmış, Marsilya Konservatuarı'nda şan dersleri almıştır.Michigan Üniversitesi Müzikoloji Bölümü'nden müzik master derecesi ile mezun olduktan sonra, 1952'de L'Accademia di Santa Cecilia'da Roma, İtalya'da ses eğitimi almak üzere Fulbright Bursu ile ödüllendirildi.Daha sonra İsviçre'nin Zürih kentindeki opera binasında dört yıl boyunca baş lirik tenor olarak şarkı söyledi.Richard Miller, 1957'de ABD'ye döndü ve beş yıl boyunca Michigan Üniversitesi'nde, ardından 40 yılı aşkın bir süre Oberlin Konservatuarı'nda şan eğitmenliği yaptı. (<https://www.bach-cantatas.com/Bio/Miller-Richard.htm>)

Richard Miller, belirli ses türlerinin eğitimi ile ilgili çok sayıda kitap ve makale yayınlamıştır ve yüzyıllara dayanan İtalyan tekniğinin öğretiminde teknolojiyi uygulaması dolayısıyla tartışmasız zamanın en etkili vokal pedagogudur (Cotton, 2007:4-5).Miller'in 1986 dönüm noktası niteliğindeki eseri The Structure of Singing, şan eğitmenleri arasında hala yaygın olarak uygulanan ses pedagojisine sistematik bir yaklaşım getirmiştir.Birçok kitap yazmasına rağmen Miller, 1986 tarihli The Structure of Singing adlı çalışmasında, gerçeklere dayalı ilkelere bağlı ses eğitimi için sistematik bir örnek sunmuştur. Bu kitap, yirminci yüzyılın en etkili ve önemli incelemesi olarak yerini aldığı için çoğu ses eğitmeni, diğer şan pedagoğları yerine Richard Miller'ın çalışmasına yönelmektedir (Hoch, 2017:311)

Miller'in bir şarkı öğretmeni olarak uzun kariyerinin neredeyse tamamı, Ohio'daki Oberlin College'in lisans enstitüsünde geçti. Orada, şarkı sesini incelemeye adanmış Amerika Birleşik Devletleri'ndeki ilk vokoloji laboratuvarlarından biri olan Otto B. Schoepfle Vokal Sanatlar Merkezi'ni kurdu. The Structure of Singing kitabının yanısıra en önemlisi, İngiltere, Fransa ve Almanya ve İtalya'da yüzlerce saat gözlemlendiği şan derslerinin sonucu yazdığı National Schools of Singing(Miller [1977] 1997)) olan pek çok kitap daha yazdı (Hoch; 2019:52)

Miller, 83 yaşında, Oberlin'deki Allen Memorial Hastanesi'nde hayata gözlerini yumdu. Hoch (2019:52), Miller'in tartışmasız en üretken ve önemli modern klasik ses pedagoğu ve Kuzey Amerikalı şan eğitmenleri arasında tartışmasız en etkililerinden biri olduğunu söylemiş ve daha modern şan eğitmenlerinin Richard Miller'ın fikirlerini diğer tüm pedagoğlardan daha doğru bulduğunu iddia etmiştir.

4.BULGULAR VE YORUM

Bu bölümde, metotlarda ele alınan atak teknikleri ve atak için önerilen egzersizler; nefes teknikleri ve nefes kontrolü için önerilen egzersizler; doğru, anlaşılır bir artikülasyon, ünlü harf modifikasyonu ve tını için önerilen egzersizler ve kullanılan terminoloji; registerler, registerleri birleştirme teknikleri ve registerleri birleştirmek için önerilen egzersizler ile metotlarda ele alınan diğer vokal teknikler ve bu vokal teknikler için önerilen egzersizler arasındaki benzerlik ve farklılıklar tablolastırılarak yorumlanmıştır.

4.1.Metotlarda Ele Alınan Atak Türleri ve Atak İçin Önerilen Egzersizler Arasındaki Benzerlik ve Farklılıklar

Metotlarda ele alınan atak türleri Tablo-2’de gösterilmiştir:

Tablo 4.1 Metotlarda ele alınan atak türleri

	HoS	TSoS
Coup De La Glotte	✓	✓
Sert Atak		✓
Hafif Başlangıç		✓
Dengeli Başlangıç		✓

Tablo 4.1’de metotlarda ele alınan atak türleri sıralamasına göre, coup de la glotte tekniğinin her iki metotta olduğu, sert atak, hafif başlangıç ve dengeli başlangıç terimlerinin ise yalnızca TSoS’de ele alındığı saptanmıştır. Miller, EMG verileri ışığında 1) sert atak, 2) hafif başlangıç, 3) dengeli başlangıç olmak üzere 3 atak çeşidinden bahsetmiş ve zaman içinde atak kelimesinin yaptığı çağrışımından ötürü sadece sert atak türünü atak (attack) olarak ifade ederken; yumuşak ve dengeli olan diğer iki türü de vocal onset, yani vokal başlangıç, hamle olarak ifade etmeyi uygun bulmuştur.

4.1.1.Metotlarda atak için önerilen egzersiz ve teknikler

Metotlarda atak için önerilen teknikler Tablo 4.2’de gösterilmiştir:

Tablo 4.2 Metotlarda atak için önerilen teknikler

	HoS	TSoS
Messa Di Voce	✓	
Vibrato		✓
[H] atağı		✓
Staccato		✓

Tablo 4.2’de atak için önerilen teknikler incelendiğinde, HoS’de yalnızca messa di voce tekniğinin önerildiği, TSoS’de ise vibrato, [h] atağı ve staccato tekniklerinin önerildiği görülmektedir. Vibrato tekniği HoS’de hiç yer almadığı, hayali [h] atağı da HoS’in yayınlanmasından sonra ortaya çıkan bir teknik olduğu için HoS’de atak için önerilen teknikler arasında bu teknikler karşımıza çıkmamaktadır. Messa di voce’nin ileri seviyede uygulanan bir teknik olmasından dolayı TSoS’de atak için bu tekniğin önerilmediği düşünülmektedir. Garcia’nın coup de la glotte için ve Miller’ın dengeli başlangıç için önerdiği teknikler ve egzersizler kıyaslandığında ilk başta atak/başlangıç başlığı altında Garcia’nın 1 egzersiz önerisinde bulunduğu, Miller’ın ise aşamalı olarak zorlaşan 28 egzersiz önerisinde bulunduğu görülmektedir (bkz. Ek-1).

4.2. Metotlarda Doğru ve Etkili Nefes İçin Öneriler ve Nefes Kontrolü İçin Önerilen Egzersizler Arasındaki Benzerlik ve Farklılıklar

Bu başlık altında her iki metotta doğru ve etkili nefes için öneriler ve nefes kontrolü için önerilen teknik ve egzersizler arasındaki benzerlik ve farklılıklar ele alınmıştır.

4.2.1. HoS ve TSoS’de doğru ve etkili nefes için ortak öneriler

Her iki metotta doğru ve etkili nefes için ele alınan ortak öneriler şu şekildedir:

- ✓ Sessiz nefes alma
- ✓ Nefes Kontrolünde Kas Aktivitesi ve Kaburgaların Kısmen Yüksek Duruşu
- ✓ Akciğere Alınan Nefes Miktarı

Bu ortak önerilerin ifade edilişi ve anlatımında kullanılan terimler arasında(bkz. sf:11-14) benzerlik ve farklılıklar mevcuttur. Her iki metotta, nefes kontrolünde kas aktivitesi ve kaburgaların kısmen yüksek duruşu anlatılırken kullanılan terminoloji tablollaştırılarak gösterilmiştir.

Tablo 4.3 Nefes kontrolü konusunda her iki metotta kullanılan terminoloji

	HoS	TSoS
Abdominal	✓	✓
Klaviküler/Sternal	✓	
Torasik/İnterkostal (Göğüs)	✓	✓
Appoggio		✓

Tablo 4.3 Devamı

Sternum	✓
Diyaframatik	✓
Dinamik Kas Dengesi	✓

Tablo 4.3 incelendiğinde, nefes kontrolü konusunda, HoS’de sadece abdominal, klaviküler/sternal ve torasik/interkostal (göğüs) terimlerinin kullanıldığı, TSoS’de klaviküler/sternal terimi hariç tablodaki bütün terimlerin kullanıldığı saptanmıştır. Her iki pedagoğ da doğru ve etkili nefes kontrolü için kaburgaların kısmen yüksek duruşunu önermektedir. Bunu anlatırken Miller sternum teriminden bahsetmiş, ancak Garcia, metodunda sternumdan bahsetse de (bkz. Şekil 3.1 – sf:10) sternum terimini kaburgaların kısmen yüksek duruşunu anlatırken kullanmamıştır. Garcia, diyaframın nefes kontrolünü nasıl sağladığını anlatırken, abdominal, klaviküler/sternal ve torasik/interkostal olmak üzere üç tür nefesten bahsetmiş ve bu nefes türlerinden torasik/interkostal nefesin doğru olduğunu (bkz. sf:12) savunmuştur. Miller ise, abdominal, torasik/interkostal (göğüs) ve diyaframatik nefes türlerinden bahsetmiş ve doğru nefesin tek bir bölgeye alınan nefesten ziyade, solunumun gerçekleştiği bölgelerin herhangi birinde abartılı bir aktivite olmadan, koordinasyon içinde olması gerektiğini söylemiş (bkz. sf:12) ve bu koordinasyonu da “dinamik kas dengesi” olarak adlandırmıştır.

4.2.2. Metotlarda nefes kontrolü için önerilen egzersizler

Göğsü güçlendirme ve hareketlerini düzenleme ihtiyacından yola çıkarak Garcia, HoS’de ağız çok az açarak yavaşça nefes alıp aynı şekilde yavaşça nefes vermeyi ve nefesi 10 saniye boyunca tutmayı önerdiği tek bir egzersiz önerisinde bulunurken Miller’ın TSoS’de önerdiği nefes kontrolü egzersizleri Tablo 4.4’te gösterilmiştir:

Tablo 4.4 TSoS’de önerilen nefes kontrolü egzersizleri

	f	%
Fonasyon olmadan yapılan nefes kontrolü egzersizleri	3	20.00
Islıklı ve sürtünmeli ünsüzler ile yapılan nefes kontrolü egzersizleri	5	33.33
Fonasyon içeren nefes kontrolü egzersizleri	7	46.67
Toplam	15	100

Tablo 4.4’te görüldüğü üzere Miller, önerdiği nefes kontrolü egzersizlerini üç başlık altında ele almış ve bu egzersizler arasında ağırlığı 7 egzersiz ile fonasyon içeren nefes egzersizlerine, daha sonra sırasıyla 5 egzersiz ile ıslıklı ve sürtünmeli egzersizler ile

yapılan nefes kontrolü egzersizlerine ve son olarak 3 egzersiz ile fonasyon içeren nefes kontrolü egzersizlerine vermiştir (bkz. Ek-2).

4.3. Metotlarda Doğru, Anlaşılır Bir Artikülasyon, Ünlü Harf Modifikasyonu ve Tını İçin Önerilen Egzersizlerle Kullanılan Terminoloji Arasındaki Benzerlik ve Farklılıklar

Artikülasyon, ünlü harf modifikasyonu ve tını birbirini etkileyen ve bütünleyen konular olduğu için tek bir başlık altında ele alınmıştır. Her iki metotta artikülasyon ve bu başlık altında ele alınan ünlü ve ünsüz harfler, ünlü harf modifikasyonu, ünlü harf modifikasyonunun ne için ve nasıl yapılması gerektiği ve ayrıca tüm bunların tınıya etkisi ayrı ayrı incelenmiştir.

4.3.1. Metotlarda ele alınan ünlü harfler ve sesler

Her iki metotta bu başlık altında ele alınan ünlü harfler ve sesler Tablo 4.5'te gösterilmiştir.

Tablo 4.5 Metotlarda ele alınan ünlü harfler ve sesler

	HoS	TSoS
ʌ		✓
ə		✓
ɑ	✓	✓
e	✓	✓
è	✓	
é	✓	
ɔ		✓
ɛ		✓
i	✓	✓
I		✓
o	✓	✓
ò	✓	
u	✓	✓
U		✓

Tablo 4.5'e göre, [è, é, ò] harflerinin yalnızca HoS'de, [ə, ə, ɔ, ɛ, I] seslerinin yalnızca TSoS'de ele alındığı, [ɑ, e, i, o, u] harflerinin ise her iki metotta da ele alındığı saptanmıştır. Buna göre, TSoS'de aksanlı sesli harflere yer verilmediği, fonetik alfabenin 19. Yüzyılın sonlarında oluşturulmaya başlamasından ötürü de harflerin dönüştüğü seslere HoS'de yer verilmediği söylenebilir.

4.3.2. Metotlarda önerilen ünlü harf geçiş egzersizleri ve ünlü harf modifikasyonu egzersizleri

Her iki metotta da kalın ve ince ünlü harfler arası geçişler önerilmiştir. Tablo 4.6’da önerilen geçişler ve egzersizler sunulmuştur:

Tablo 4.6 Metotlarda önerilen geçiş egzersizleri

	HoS	TSoS	f	%
[a, o]	✓		-	-
[è, eu]	✓		-	-
[i, u]	✓		-	-
[o, u]	✓		-	-
[a, o, i, o, e]		✓	3	27.27
[i, o, a, o, e]		✓	3	27.27
[e, ɔ]		✓	4	36.36
[i, e, ɔ]		✓	1	9.09
Toplam			11	100

Tablo 4.6’da görüldüğü üzere HoS’de, Garcia’nın; [a, o], [è, eu], [i, u] ve [o, u] harfleri arasında geçiş önerisinde bulunduğu ve buna yönelik olarak herhangi bir egzersiz önerisinde bulunmadığı saptanmıştır. TSoS’de ise Miller’ın, [a, o, i, o, e], [i, o, a, o, e], [e, ɔ], [i, e, ɔ] harfleri arasında geçiş egzersizleri önerisinde bulunduğu ve bu egzersizler arasında ağırlığı en çok 4 egzersiz ile [e, ɔ] geçiş egzersizlerine verdiği görülmüştür. Bunu 3’er egzersiz ile [a, o, i, o, e] ve [i, o, a, o, e] geçiş egzersizleri izlemiş ve [i, e, ɔ] geçişi için de bir egzersiz önerisinde bulunmuştur (bkz. Ek-3). Tablo 4.6’ya göre her iki metotta ortak bir geçiş egzersizinin olmadığı görülmektedir.

Garcia, Tablo 4.6’da önerdiği geçişler ile yükselen perdede kapalı (koyu) ve açık (parlak) tını geçişlerini kolaylaştırmayı hedeflemiş ve tiz notalarda ünlü harf modifikasyonunu sağlamaya çalışmıştır Miller ise Tablo 4.6’da önerdiği geçiş egzersizleri haricinde ünlü harf modifikasyonu egzersiz önerilerinde bulunmuştur. TSoS’de önerilen ünlü harf modifikasyonu egzersizleri Tablo 4.7’de gösterilmiştir:

Tablo 4.7 TSoS’de önerilen ünlü harf modifikasyonu egzersizleri

	HoS	TSoS	Frekans (f)	Yüzde (%)
[e, ε, ɔ, e]		✓	1	4.76
[e, ɔ]		✓	1	4.76
[ɔ, o]		✓	1	4.76
[o, u, u, o]		✓	1	4.76
[a, ɔ, o, ɔ, a]		✓	1	4.76
[e, ε, ɔ, ε, e]		✓	1	4.76

Tablo 4.7 Devamı

[i, I, ε, I, i]	✓	1	4.76
[ɔ, o, u, o, ɔ]	✓	1	4.76
[i, e, ɔ]	✓	1	4.76
[e, ε, ɔ]	✓	1	4.76
[ɔ, o, u]	✓	1	4.76
[a, ɔ, o]	✓	1	4.76
[u, u, o]	✓	1	4.76
[ε, a, ɔ]	✓	1	4.76
[a, ε, e]	✓	1	4.76
[e, ε, a, ɔ, o]	✓	1	4.76
[i, I, ɔ, o, e]	✓	1	4.76
[o, u, u, ɔ]	✓	1	4.76
[a, ɔ, o, ɔ]	✓	1	4.76
[e, ε, ɔ, e]	✓	1	4.76
[u, u, o, ɔ]	✓	1	4.76
Toplam	✓	21	100

Tablo 4.7’de görüldüğü üzere Miller, ünlü harf modifikasyonu için, önerdiği her bir ünlü harf modifikasyonuna 1 egzersiz olacak şekilde 21 farklı egzersiz önerisinde bulunmuştur.

4.3.3. Metotlarda kullanılan tını terminolojisi

Her iki metottakullanılan tını terminolojisi Tablo 4.8’de gösterilmiştir.

Tablo 4.8 Metotlarda kullanılan tını terminolojisi

	HoS	TSoS
parlak / açık tını	✓	
koyu / kapalı tını	✓	
cover (örtme/kapama)	✓	✓
voce chiusa (kapalı ses)		✓
voce aperta (açık ses)		✓
aggiustamento		✓

Tablo 4.8’de görüldüğü üzere, parlak/açık tını ve kapalı/koyu tını yalnızca HoS metodunda, voce chiusa (kapalı ses), voce aperta (açık ses) ve aggiustamento terimleri yalnızca TSoS’de yer alırken, cover (örtme/kapama) terimine her iki metotta da değinilmiştir. Parlak/açık tını ile voce aperta (açık ses) ve kapalı/koyu tını ile voce chiusa (kapalı ses) aynı anlama gelmektedir. Miller, metodunda İtalyanca terimleri kullanmıştır. Aynı şey aggiustamento terimi için de geçerlidir. Üst perdede ünlü harf modifikasyonu anlamına gelen ve İtalyanca olan aggiustamento terimi de yalnızca TSoS’de yer alırken, HoS’de bu teknik ünlü harf modifikasyonu olarak geçmektedir.

4.3.4. Metotlarda ele alınan ünsüz harfler

Her iki metotta bu başlık altında ele alınan ünsüz harfler Tablo 4.9'da gösterilmiştir.

Tablo 4.9 Metotlarda ele alınan ünsüz harfler ve sesler

	HoS	TSoS
b	✓	✓
c		
d	✓	✓
đ		✓
đ		✓
f	✓	✓
g	✓	✓
h		✓
j	✓	✓
k	✓	✓
l	✓	✓
m	✓	✓
n	✓	✓
p	✓	✓
r	✓	✓
ř		✓
s	✓	✓
t	✓	✓
ť		✓
θ		✓
v	✓	✓
w	✓	
x	✓	
y	✓	
z		✓

Tablo 4.9'da görüldüğü üzere HoS'de c, đ, đ, h, ř, ť, θ,z dışında bütün ünsüz harflerin ve seslerin; TSoS'de ise c, w, x, y dışında bütün ünsüz harfler ve seslerin ele alındığı saptanmıştır. Ünlü harflerde olduğu gibi, ünsüz harflerin dönüştüğü sesleri de Garcia'nın HoS'de ele almadığı görülmektedir. TSoS'de c, w, x, y harflerinin ele alınmamasının sebebi de bu harflerin telaffuzlarının diğer ünsüz harfler ile yapılması olabilir. Garcia (1894:47-48) örnek olarak sunduğu reçitatif ve opera aryası kesitleri dışında herhangi bir egzersiz önerisinde bulunmazken Miller,rezonans dengelemesi amacıyla, bahsettiği sessiz harflerin kullanımı ile ilgili detaylı bilgilendirme yaptıktan sonra (bkz. Ek-3), egzersiz önerilerinde bulunmuştur. Nazal olmayan ünsüzler ve nazal ünsüzler ile rezonans dengelemesi başlığı altında ikiye ayırdığı egzersiz gruplarının dağılımı Tablo 4.10 ve Tablo 4.11'de gösterilmiştir:

Tablo 4.10 TSoS’de nazal olmayan ünsüzler ile rezonans dengelemesi egzersizleri

	Frekans (f)	Yüzde (%)
[j]	3	9.68
[l]	3	9.68
[r, ř]	3	9.68
[v, f]	3	9.68
[b, p]	3	9.68
[s, z]	3	9.68
[ð, θ]	4	12.90
[d, t]	6	19.35
[g, k]	4	12.90
Toplam	31	100

Miller, rezonans dengelemesi amacıyla nazal olmayan ünsüzler ile egzersiz önerisinde bulunmuş ve ağırlığı 6 egzersiz ile [d, t] ünsüzlerine vermiştir. Bunu, sırasıyla 4’er egzersiz ile [ð, θ] ve [g, k] ünsüzleri izlemiş ve son olarak [l], [r, ř], [v, f], [b, p], [s, z] ünsüzleri için de 3’er egzersiz önerisinde bulunmuştur.

Tablo 4.11 TSoS’de nazal ünsüzler ile rezonans dengelemesi egzersizleri

	f	%
[m]	4	36.36
[n, m]	1	9.09
[n]	1	9.09
[ŋ] ([ng])	2	18.18
[ɲ] ([gn])	3	27.27
Toplam	11	-

Nazal ünsüzler için önerdiği egzersizlerde Miller, ağırlığı 4 egzersiz ile [m] ünlüsüne, daha sonra 3 egzersiz ile [n] ünlüsüne vermiştir. Bu sırayı 2 egzersiz ile [ŋ] takip etmiş, [n] ünlüsü ve [n, m] geçişi için de 1’er egzersiz önerisinde bulunmuştur. Bahsettiği diğer nazal ünsüzler olan [ŋ] ([ng]) ve [ɲ] ([gn]) için ise Miller, sırasıyla 2 ve 3 egzersiz önerisinde bulunmuştur (bkz. Ek-3).

İki metot arasında görülen bir diğer fark, Garcia, bu bu başlık ve diğer başlıklar altında akustik terimlerden hiç bahsetmezken Miller’ın, ünlü harfler, ünlü harflerin modifikasyonu ve tınıdan bahsederken akustik terimlerini kullanmasıdır.

4.4. Metotlarda Registerler, Registerleri Birleştirme Teknikleri ve Registerleri Birleştirmek İçin Önerilen Egzersizler Arasındaki Benzerlik ve Farklılıklar

Her iki metotta da register türleri, register bölgeleri ve registerlerin geliştirilmesi ve birleştirilmesi ile ilgili önerilere ve egzersizlere yer verilmiştir. Her iki metotta register başlığı altında kullanılan terminoloji Tablo 4.12’de gösterilmiştir:

Tablo 4.12 Metotlarda register başlığı altında kullanılan terminoloji

	HoS	TSoS
Primo Passaggio		✓
Secondo Passaggio		✓
Zona Di Passaggio		✓
Voce Di Petto (Göğüs Sesi)	✓	✓
Voce Di Testa (Kafa Sesi)	✓	✓
Voce Finta (Sahte Ses)		✓
Voce Mista (Mixed Voice)		✓
Voce Piena (Tam Ses)		✓
Tiroaritenoid		✓
Krikotiroid		✓
Aritenoid	✓	
Falsetto	✓	✓
Falsettist		✓
Stroh bass		✓
Açık Göğüs		✓
Göğüs Mix		✓
Kafa Mix		✓
Flajöle		✓
Bas	✓	✓
Basso Profondo		✓
Basso Cantante		✓
Bariton	✓	✓
Baritono Drammatico		✓
Baritono Lirico		✓
Tenor	✓	✓
Tenore Robusto (Tenore Drammatico)		✓
Tenore Spinto		✓
Tenore Lirico		✓
Tenore Leggiero		✓
Tenorino		✓
Kontralto	✓	✓
Mezzo Soprano	✓	✓
Dramatik Mezzo Soprano		✓
Soprano	✓	✓
Dramatik Soprano		✓
Lirik Soprano		✓
Koloratür Soprano		✓

Tablo 4.12’de görüldüğü üzere HoS’de yalnızca temel terimlerin ele alındığı ve TSoS’de de aritenoid hariç bütün terimlerin ele alındığı görülmektedir. Aradan geçen yaklaşık bir asır içinde değişen ve gelişen kavramlarla beraber TSoS’de bu kavram ve terimlerin daha detaylı bir şekilde ele alındığı düşünülmektedir.

4.4.1. Erkek ses türleri, erkek seslerinde registerler ve register geçiş yerleri

Metotlarda ele alınan erkek ses türleri

Her iki metotta da erkek sesleri türlerine göre ayrılmış ve bu ses türlerine göre registerler ve register geçiş yerlerinden bahsedilmiştir. Tablo 4.13'te metotlarda ele alınan erkek ses türleri gösterilmiştir:

Tablo 4.13 Metotlarda ele alınan erkek ses türleri

	HoS	TSoS
Bas	✓	✓
Basso Profondo		✓
Basso Cantante		✓
Bariton	✓	✓
Baritono Drammatico		✓
Baritono Lirico		✓
Tenor	✓	✓
Tenore Robusto (Tenore Drammatico)		✓
Tenore Spinto		✓
Tenore Lirico		✓
Tenore Leggiero		✓
Tenorino		✓
Falsettist		✓

Tablo 4.13 incelendiğinde, Garcia'nın HoS'de erkek seslerini bas, bariton ve tenor olarak üç kategoride ele aldığı; Miller'ın ise tenor, bariton ve bas seslerini kendi içinde kategorilendirdiği görülmektedir. Bu verilere göre, erkek ses türlerinin, aradan geçen yaklaşık bir asırlık zaman içinde daha da detaylandırıldığı söylenebilir. Miller Tablo 4.14'te gösterildiği şekilde, TSoS'de bahsettiği bütün erkek ses türleri için primo passaggio ve secondo passaggio bölgelerini yaklaşık olarak belirtmiştir:

Tablo 4.14 TSoS'de belirtilen yaklaşık erkek register geçiş bölgeleri

Ses Türü	TSoS Primo passaggio	TSoS Secondo passaggio
Tenorino	F ₄	Bb ₄
Tenore Leggiero	E ₄ , (Eb ₄)	A ₄ , (Ab ₄)
Tenore Lirico	D ₄	G ₄
Tenore Spinto	D ₄ , (C# ₄)	G ₄ , (F# ₄)
Tenore Robusto(Tenore Drammatico)	C ₄ , (C# ₄)	F ₄ , (F# ₄)
Baritono Lirico	B ₄	E ₄
Baritono Drammatico	Bb ₄	Eb ₄
Basso Cantante	A ₃	D ₄
Basso Profondo	Ab ₃ , G ₃	Db ₄ , C ₄

Buna karşılık Garcia registerleri erkek ses türlerine göre ayırmamış, ancak Miller'dan farklı olarak tenor, bariton ve bas ses türlerinin ses aralıklarını aşağıdaki şekilde göstermiştir:



Şekil 4.1 HoS'de erkek ses türlerinin ses aralıkları (Garcia, 1894:11)

Tablo 4.14 ve Şekil 4.1'de görülen bu farkın sebebi, aradan geçen zaman içinde hem erkek ses türlerinin daha da detaylanması hem de yapılan gözlemler sonucu, EMG verileri ışığında primo passaggio ve secondo passaggio kavramlarının netlik kazanması ve her ses türü için ayrı ayrı net bir biçimde gözlemlenebilmesi olduğu söylenebilir.

Metotlarda ele alınan erkek seslerindeki registerler

Tablo 4.15 Metotlarda ele alınan erkek seslerindeki registerler

	HoS	TSoS
Voce Di Petto (Göğüs Sesi)	✓	✓
Voce Di Testa (Kafa Sesi)	✓	✓
Voce Mista (Mixed Voice)		✓
Voce Finta (Sahte Ses)		✓
Falsetto	✓	✓
Stroh bass		✓

Tablo 4.15'te görüldüğü üzere, voce di petto (göğüs sesi), voce di testa (kafa sesi) ve falsetto registerlerin her iki metotta da ele alındığı, voce mista (mixed voice), voce finta (sahte ses), falsettist ve stroh bass registerlerini ise yalnızca TSoS'de ele alındığı saptanmıştır. Garcia'nın üç register teorisi ve zaman içinde gelişen teknoloji ile birlikte yapılan gözlemler sonucu register kavramında meydana gelen gelişmelerin buna sebep olduğu söylenebilir. Voce di petto her iki metotta da göğüs sesini, voce di testa her iki metotta da kafa sesini belirtirken falsetto tanımı iki metotta farklılık göstermektedir (bkz. sf:24).

HoS'de bahsedilmeyen, ancak TSoS'de yer alan bir diğer register ise stroh bass registerdir. Voce mista (mixed voice) ve voce finta (sahte ses) terimleri de yalnızca

TSoS’de ele alınmaktadır. Başarılı olmayan şarkıcıların çoğunda yaygın olan vasıfsız, desteksiz sese yakın olduğundan dolayı Miller voce fintanın geliştirilmesi için özel bir egzersiz önerisinde bulunmamıştır.

Metotlarda erkek seslerindeki registerler için önerilen egzersizler

Metotlarda erkek seslerindeki registerler ve register geçişleri için önerilen egzersizler Tablo-17’de gösterilmiştir:

Tablo 4.16 Metotlarda erkek seslerindeki registerler için önerilen egzersizler

	HoS	TSoS	f	%
Falsetto - Voce Piena Geçiş Egzersizleri		✓	2	9.52
Stroh bass Register İçin Egzersiz		✓	1	4.76
Düşük-Orta Ses Geçiş Egzersizleri		✓	8	38.10
Orta-Yüksek Ses Geçiş Egzersizleri		✓	9	42.86
Sostenuto		✓	1	4.76
Portamento	✓	-		
Messa di voce	✓			
Toplam			21	100

Tablo 4.16’da görüldüğü üzere, Garcia, HoS’de her register geçişi için ayrı bir egzersiz önerisinde bulunmak yerine genel olarak tüm register geçişleri için önerilerde bulunmuştur. Çalışmalara mutlaka düşük ve kolay notalar ile ve atağı açık İtalyan ünlüleri (a,e) yaparak başlanmasını öneren Garcia, register geçişlerini kolaylaştırmak adına portamento ve messa di voce tekniklerini önermiş, ancak bu başlık altında bu teknikler ile herhangi bir egzersiz sunmamıştır.

Egzersizlerin dağılımına bakıldığında, Miller’in, erkek ses registerleri için önerdiği toplam 21 egzersizde, en çok, 9 egzersiz ile orta-yüksek ses geçiş egzersizlerine ağırlık verdiği, bunu 8 egzersiz ile düşük-orta ses geçiş egzersizlerinin izlediği görülmektedir. Falsetto-voce piena(tam ses) geçiş egzersizleri için 2, strobass register ve sostenuto egzersizleri için 1’er egzersiz önerisinde bulunmuştur(bkz. Ek-4). Her iki metotta erkek sesleri registerleri için önerilen egzersizlere bakıldığında, Garcia’nın, register birleştirme için portamento ve messa di voce egzersiz önerilerinde bulunduğunu, ancak Miller’in bu başlık altında bu iki egzersize değinmediği, fakat sostenuto egzersizi önerisinde bulunduğu görülmektedir. Miller, düşük-orta, yüksek-orta, strobass register ve falsetto-voce piena(tam ses) geçiş egzersizi önerilerinde bulunurken, Garcia bu başlık altında her bir ses türü ve registeri için yalnızca tek bir genel tavsiyede bulunmuştur.

4.4.2.Kadın ses türleri, kadın seslerinde registerler ve register geçiş yerleri

Metotlarda ele alınan kadın ses türleri

Her iki metotta da kadın sesleri türlerine göre ayrılmış ve bu ses türlerine göre registerler ve register geçiş yerlerinden bahsedilmiştir. Aşağıdaki tabloda metotlarda yer alan kadın ses türleri gösterilmiştir:

Tablo 4.17 Metotlarda ele alınan kadın ses türleri

	HoS	TSoS
Kontralto	✓	✓
Mezzo Soprano	✓	✓
Dramatik Mezzo Soprano		✓
Soprano	✓	✓
Dramatik Soprano		✓
Lirik Soprano		✓
Koloratür Soprano		✓
Subret		✓

Tablo 4.17’de görüldüğü üzere kadın ses türlerinin HoS’de kontralto, mezzo soprano ve soprano olmak üzere üç kategoride ele alındığı, TSoS’de ise bu üç kategori haricinde dramatik mezzo soprano, dramatik soprano, lirik soprano ve koloratür soprano türlerinin de kadın ses türleri başlığı altında ele alındığı saptanmıştır. Bu verilere göre, kadın ses türlerinin, aradan geçen yaklaşık bir asırlık zaman içinde daha da detaylandırıldığı söylenebilir.

Metotlarda ele alınan kadın seslerindeki registerler

Metotlarda ele alınan kadın seslerindeki registerler Tablo 4.18’de gösterilmiştir:

Tablo 4.18 Metotlarda ele alınan kadın seslerindeki registerler

	HoS	TSoS
Göğüs	✓	✓
Açık Göğüs		✓
Göğüs Mix		✓
Orta	✓	✓
Düşük Orta		✓
Yüksek Orta		✓
Kafa	✓	✓
Flajöle		✓

Tablo 4.18’de görüldüğü üzere göğüs, orta ve kafa registerlerinden her iki metotta da bahsedilirken, voce di pettonun iki alt başlığı olan açık göğüs ve göğüs mix, düşük orta, yüksek orta ve flajöle registerleri yalnızca TSoS’de yer almaktadır (bkz.sf:23-24). Bu farkın sebebi yine Garcia’nın üç register teorisi ve zaman içinde gelişen teknoloji ile birlikte yapılan gözlemler sonucu register kavramında meydana gelen gelişmeler olduğu söylenebilir.

Metotlarda kadın seslerindeki registerler için önerilen egzersizler

Tablo 4.19 HoS’de kadın seslerindeki registerler için önerilen egzersizler

	f	%
Göğüs tonunun geliştirilmesi için önerilen egzersizler	2	40
Orta register için önerilen egzersizler	3	60
Kafa registeri için önerilen egzersizler	-	-
Toplam	5	-

Garcia, HoS’de, kadın sesleri registerleri başlığı altında, göğüs tonunun geliştirilmesi için iki, orta register için üç egzersiz önerisinde bulunmuş, ancak kafa registeri başlığı altında herhangi bir egzersiz önerisinde bulunmamıştır. Yeni başlayanların egzersizleri 4-5 dakikadan fazla yapmamasını, ancak günde 3 kez tekrar etmesini önermiştir.

Tablo 4.20 TSoS’de kadın seslerindeki registerleri için önerilen egzersizler

	f	%
Düşük ses aralığının geliştirilmesi için önerilen egzersizler	8	21.05
Kafa mix (düşük ses aralığında)	4	10.53
Kafa mix (orta ses aralığında)	6	15.79
Bütün seslerde voce di testa hissini sağlamak için önerilen egzersizler	12	31.58
Vokal glissando	5	13.16
Flajöle aralığını geliştirmek için önerilen egzersizler	3	7.89
Toplam	38	100

Tablo 4.20’de görüldüğü üzere, Miller’ın, TSoS’de kadın sesleri registerleri için önerdiği toplam 38 egzersiz arasından en çok ağırlık verdiği egzersiz grubu, 12 egzersiz ile, bütün seslerde voce di testa hissini sağlamak için önerdiği egzersizlerdir. Bunu sırayla, 8 egzersiz ile düşük ses aralığını geliştirmek için önerdiği egzersizler, 6 egzersiz ile orta ses aralığında kafa mix, 5 egzersiz ile vokal glissando, 4 egzersiz ile düşük ses aralığında kafa mix ve en son 3 egzersiz ile flajöle aralığını geliştirmek için önerdiği egzersizler takip etmektedir.

İki metotta önerilen egzersizler için Tablo 4.19 ve Tablo 4.20'deki veriler kıyaslandığında, HoS ve TSoS'de, her iki pedagoğun düşük ve orta ses için egzersiz önerisinde bulunduğu; ancak HoS'de, TSoS'de ele alınan kafa mix ve göğüs mix rezonanslarından bahsedilmediği için, Garcia'nın yalnızca göğüs sesi ve orta sesin geliştirilmesi için egzersiz önerisinde bulunduğu görülmektedir. HoS yayımlandığı zaman henüz kafa mix ve flajöle register kavramları ortaya çıkmadığı için bu terimler HoS'de ele alınmamış ve dolayısıyla egzersiz önerisinde bulunulmamıştır. Miller vokal glissandoyu önerirken, Garcia herhangi bir tekniği kadın seslerinde register geçişi için öneri olarak sunmamıştır. Garcia her bir register için ayrı ayrı egzersiz önerisinde bulunurken, Miller'ın register geçişleri ve birleşmesine daha çok önem verdiğini söylemek mümkündür.

4.5. Metotlarda Ele Alınan Diğer Vokal Teknikler ve Bu Vokal Teknikler İçin Önerilen Egzersizler Arasındaki Benzerlik ve Farklılıklar

Metotlarda ele alınan diğer vokal teknikler Tablo 4.21'de gösterilmiştir:

Tablo 4.21 Metotlarda Ele Alınan Diğer Vokal Teknikler

	HoS	TSoS
Legato	✓	✓
Staccato	✓	✓
Vibrato		✓
Tril	✓	✓
Portamento	✓	✓
Glissando		✓
Ajilite	✓	✓
Sostenuto		✓
Marcato	✓	
Aspirato	✓	
Messa Di Voce	✓	✓

Tablo 4.21'de görüldüğü üzere Garcia, HoS'de vibrato, glissando ve sostenuto tekniklerini ele almazken, bahsettiği diğer vokal tekniklerden yalnızca portamento ile ilgili 2 egzersiz önerisinde bulunmuş, diğer teknikler için herhangi bir egzersiz önerisinde bulunmamıştır. HoS'de sostenuto terim olarak ele alınmasa da, sesi sürdürmekten ve sesi sürdürmenin öneminden bahsedildiği için, bu tekniğin HoS'de de ele alındığını söylemek mümkündür. Miller da, TSoS'de, marcato ve aspirato teknikleri hariç tabloda yer alan diğer tekniklerle almış ve bu tekniklerden legato, tril ve portamento için egzersiz

önerisinde bulunmazken; staccato için 5, vibrato için 1, dil trili için 3, glissando için 5, ajiliteyi geliştirmek için 24, sostenuto için 20 ve messa di voce için ise 3 egzersiz önerisinde bulunmuştur.

5.SONUÇ VE TARTIŞMA

HoS ve TSoS metotlarının benzerlikleri ve farklılıklarının incelendiği, metotlardaki içeriğin; atak, nefes, artikülasyon, ünlü harf modifikasyonu ve tını, register ve diğer vokal teknikler kategorileri altında karşılaştırılarak yorumlandığı araştırmada şu sonuçlara ulaşılmıştır:

Garcia ve Miller'in önerdikleri atak çeşitlerini incelediğimizde, Garcia'nın coup de la glotte (glottis vuruşu) olarak adlandırdığı tekniği ve Miller'in ise, dengeli başlangıç olarak adlandırdığı tekniği önerdiği görülmektedir. Aslında her iki teknik de fonasyona başlarken gırtlakta nazik bir vuruş ve glottiste tam kapanmayı savunsa da Miller(1986:2), TSoS'de coup de la glotte'yi sert atağın bir diğer ifade şekli olarak sunmuş ve coup de la glotte tekniğine, vokal kıvrımların gevşek olduğu ve sesin havalı çıktığı ekstrem durumlarda ve yalnızca düzeltme aracı olarak başvurulabileceğini belirtmiştir (Miller, 1986:15). Ayrıca Miller, atak çeşitlerini EMG verilerine dayandırarak sunarken, HoS'de EMG'den bahsedilmemektedir. Çünkü, laringeal sinirlerin ve kasların bütünlüğünü değerlendirmek için kullanılan bir teknik olan laringeal EMG, ilk kez 1944'te Weddel ve arkadaşları tarafından tanıtılmıştır (Sataloff ve diğ. ,2010:228) Bu durumda Garcia'nın 1894'te yayımlanan HoS adlı metodunda böyle bir cihazdan bahsetmesi ve verilerini bu cihazdan elde ettiği verilere dayandırması beklenemez.

Garcia, atak başlığı altında messa di voce'den, coup de la glotte tekniğini geliştirmek için başlangıç seviyesinde henüz erken bir teknik olarak bahsederken Miller, dengeli başlangıcı sağlamak için önerdiği egzersizlerde messa di voce'den hiç bahsetmemiştir. Miller'in dengeli başlangıcı sağlamak adına messa di voce tekniğini önermemesinin sebebi, iyi kontrol edilen messa di vocenin başarılı bir şekilde yapılabilmesi için teknik bir kararlılığın oluşması ve yalnızca ses tekniği oturmuş şarkıcıların bu tekniği denemesi gerektiğini düşünmesi olabilir (Miller, 1986:175). Miller'in dengeli başlangıcın sağlanmasına yardımcı olarak bahsettiği ve önerdiği vibrato,

staccato ve hayali [h] atağı tekniklerini de Garcia, atak başlığı altında ele almamıştır. Hayali [h] atağının, van den Berg'in açıkladığı Bernoulli etkisini padagojik kullanıma sokmak amacıyla, Vennard tarafından 1967 yılında yayınlanan kitabı The Mechanism and Technique of Singing'de ortaya koyulduğu bilinmektedir (Stark, 1999:23). Bu nedenle, hayali [h] atağı tekniğine HoS'de yer verilmemiştir. Bu durumda, metotlarda atak için önerilen ortak bir tekniğin olmadığı söylenebilir.

Önerdiği egzersizde Garcia, yalnızca İtalyan [a] ve [e] ünlülerinin kullanımını önerirken Miller, egzersizlerin önce ince ünlülerle ([i], [e] ve [ε]) , daha sonra kalın ünlülerle ([ɔ], [o], [ʊ] ve [u]) uygulanmasının dengeli başlangıcı sağlamak adına daha sağlıklı olacağını vurgulamıştır. Her iki metotta coup de la glotte tekniğinden bahsedilse de Miller, bu tekniği sert atak kategorisinde değerlendirmiş ve bu tekniğin yalnızca sesin havalı çıktığı ekstrem durumlarda kullanılmasının uygun olduğunu belirtmiştir.

Garcia atak başlığı altında tek bir egzersiz önerisinde bulunurken Miller'ın ise aşamalı olarak zorlaşan 28 egzersiz önerisinde bulunduğu görülmektedir. Garcia, atak başlığı altında yalnızca coup de la glotte tekniğini geliştirmek için kullanılabilir ünlü harfleri ve egzersiz süresini belirtirken Miller, dengeli başlangıca özel 28 egzersiz sunmuştur. Bu durumda Garcia'nın detaylı egzersizlerden ziyade, teknik ve önerilere ağırlık verdiği söylenebilir.

Etkili nefes için her iki metotta yer alan öneriler incelendiğinde, öncelikle, geçmişten günümüze şarkı söylemek için alınan nefesin değişmeyen en önemli koşulunun, nefesin mutlaka sessiz bir şekilde alınması olduğu konusunda Garcia ve Miller'ın aynı fikri paylaştığını söylemek mümkündür. Şarkı söylemek için nefesin sessiz alınması gerektiğini savunan iki pedagogun arasındaki tek fark Miller'ın bu tekniği appoggio tekniğine dayandırması, Garcia'nın ise herhangi bir tekniğe dayandırmadan sessiz nefes almayı savunmasıdır.

Nefes döngüsünü etkili bir şekilde gerçekleştirmek ve etkili bir nefes kontrolü sağlamak için kaburganın kısmen yüksek ve geniş bir pozisyonda olması ve bu pozisyonunu sürekli koruması, çökmemesi gerektiği konusunda Garcia ve Miller'ın aynı fikirde olduğu söylenebilir. Ancak Garcia, etkili bir nefes döngüsü ve kontrolü için torasik/interkostal nefesin uygun olduğunu iddia ederken Miller, Garcia'nın aksine torasik,

diyaframatik ve abdominal solunum türlerinin koordinasyon içinde olduğu “dinamik kas dengesi” nin sağlanması gerektiğini savunmuştur.

Şarkı söylemek için nefes alırken, akciğerlerin dopdolu değil, yalnızca doymuş hissetmesi gerektiğini söyleyen Miller’ın bu konuda Garcia ile benzer fikirlere sahip olduğunu söylemek mümkündür. Akciğerleri doldurmanın daha hızlı nefes vermeye sebep olacağını söyleyen Miller (1986:29), “hafif” nefes alan ve böylelikle yalnızca kullanılan nefesi “yenileyen” şarkıcının, ciğerini nefesle dolduran bir şarkıcıdan daha uzun süre devam eden bir nefes kaynağına sahip olacağını açıklayarak Garcia’nın bu konudaki fikirlerini desteklemiş, uzun cümlelerde bile şarkıcı aşırı genişlemeden kaçınırsa nefes verme refleksini daha iyi kontrol altına alacağını ifade etmiştir.

İki metot, nefes kontrolü başlığı altında kullanılan terminoloji açısından karşılaştırıldığında, bir diğer dikkat çeken fark, TSoS’de “appoggio” teriminin kullanılması ve bu terimin HoS’de yer almamasıdır. Garcia’nın döneminde appoggio teriminin temelleri henüz atılmaya başladığı ve appoggio tekniğinin aksine, şarkı söylerken torasik/interkostal solunumun doğru olduğunu savunduğu için, Garcia’nın HoS’de appoggio tekniğine yer vermediği söylenebilir.

Nefes kontrolü başlığı altında Miller, fonasyon olmadan, ıslıklı ve sürtünmeli ünsüzler ile ve fonasyon ile yapılan 15 egzersiz önerisinde bulunurken Garcia, nefes kontrolü için yalnızca tek bir nefes tutma ve verme önerisinde bulunmuştur. Bu durum, Garcia’nın metodunda opera aryaalarından verdiği örneklerden yola çıkarak nefesin şarkı söyleyerek gelişebileceğini veya sunduğu arpej, majör, minör ve kromatik dizi egzersizlerinde de bunun sağlanabileceğini düşündüğü ve bu nedenle bu başlık altında ayrıca egzersiz önerisinde bulunmadığı şeklinde yorumlanabilir.

Her iki metot artikülasyon başlığı altında incelendiğinde her iki metotta da ünlü ve ünsüz harflere yer verildiği görülmektedir. Garcia, HoS’de sesli harflerin dönüştüğü fonetik seslere yer vermemiştir. Fonetik alfabenin 19. Yüzyılın sonlarında oluşturulmaya başlanması ve HoS metodunun da 1894’te yayınlanmış olması buna sebep olarak gösterilebilir.[a, e, i, o, u] temel sesli harfleri her iki metotta da ele alınmışken,[è, é, ò] aksanlı sesli harfleri yalnızca HoS’de ele alınmıştır. Buna göre, temel sesli harflerin dışında, birbirlerinden farklı olarak Garcia’nın aksanlı sesli harflere, Miller’ın ise sesli

harflerin zaman zaman dönüştüğü doğal seslere metotlarında yer verdiği söylenebilir. Garcia (1894:46), aksanlı seslerde ağız şeklinde meydana gelen farklılıklardan da örnek vermek amacıyla bu harfleri içeren kelimelere metodunda yer vermiştir. Miller ise, bu detaya girmeden, temel sesli harflerden ve bu sesli harflerin modifikasyon esnasında dönüştüğü fonetik seslerden bahsetmiş ve daha çok modifikasyona ağırlık vermiştir.

Kalın ve ince ünlü harfler arası geçişler ve geçiş egzersizleri açısından iki metot incelendiğinde, iki metotta da ortak bir geçiş önerisinde bulunulmadığı görülmektedir. Garcia (1894:12), önerdiği 4 geçiş ile ünlü harfleri perde yükselirken modifiye ederek kapalı (koyu) ve açık (parlak) tını geçişlerini sağlamayı hedeflediğini açıklamıştır. Bu durumda Garcia'nın önerdiği geçiş egzersizleri ile tiz notalarda ünlü harf modifikasyonunu sağlamaya çalıştığı ve bunu da tınıyı örtme/kapatma/matlaştırma olarak adlandırdığı söylenebilir. Miller ise, önerdiği 11 egzersiz ile yalnızca ünlü harfler arası geçişi kolaylaştırmayı hedeflemiş ve ünlü harf modifikasyonu için 21 farklı egzersiz önerisinde bulunmuştur.

Garcia, HoS'de ünlü harf modifikasyonundan ziyade tiz notalara çıkarken ünlü harfler arası geçişleri önermiş ve bu şekilde parlak/açık tını ve koyu/kapalı tınlar arası geçiş ve bu tınların kontrolü üzerinde durmuştur. Miller ise, TSoS'de parlak/açık tınıyı voce aperta, koyu/kapalı tınıyı da voce chiusa olarak ifade etmiştir. İki pedagoğ da farklı terimlerle adlandırsa da temelde aynı iki tür tını çeşidinden bahsetmiştir. Her iki metotta da parlak/açık tınıdan, koyu(kapalı) tınıya geçiş cover(örtme/kapatma) olarak ifade edilse de Miller, passaggio bölgelerinde aggiustamentodan bahsetmeyi tercih etmiştir (bkz. Ek-3).

“Örtme/kapama” terimine bağlanmış anlamların çeşitliliği nedeniyle, Garcia'dan farklı olarak Miller (1986:151), bu terimden kaçınmanın ve passaggio bölgesine varınca “örtme/kapama” yerine ünlü harf modifikasyonundan bahsetmenin yararlı olabileceğini ifade etmiştir. Bu noktada Garcia'dan farklı olarak TSoS'de aggiustamento tekniğine yer veren Miller (1986:158), bu tekniği, modifikasyonda ünlü harf dizisi oluşturma olarak da adlandırmıştır. Ünlü harf modifikasyonunun şan öğretiminde teknik boyutların en zorlarından biri olduğunu ifade eden Miller (1986:158), çıkıcı dizide tasarlanan seslendirmelerin genç ve profesyonel olmayan şarkıcılar tarafından sadece pratik bir kulağın rehberliğinde yapılması gerektiğini ve profesyonel bir şarkıcının da günlük rutinde bu seslendirmelere zaman ayırması gerektiğini vurgulamıştır.

HoS’de ünlü operaların aryaları ve recitatiflerinden cümleler paylaşan Garcia (1894: 47-48), bu cümlelerin, gücünü ünsüz harflere borçlu olduğunu ifade etmiştir. Bu örnekler dışında Garcia, HoS’de sessiz harfler için egzersiz önerisinde bulunmamıştır. HoS’de c, ð, ɔ, h, ʀ, ʒ, θ,z dışında bütün ünsüz harflere, TSoS’de ise c, w, x, y dışında bütün ünsüz harflere yer verilmiştir. Yine fonetik alfabenin 19. yüzyılın sonlarında oluşturulmaya başlaması ve dolayısıyla ünsüz harflerin dönüştüğü seslerin ortak bir gösteriminin olmaması ünsüz harflerin dönüştüğü seslerin HoS’de yer almamasının sebebi olabilir. TSoS’de c, w, x, y harflerinin ele alınmamasının sebebi de bu harflerin telaffuzlarının diğer ünsüz harfler ile yapılması olabilir. TSoS’de nazal olmayan ünsüzler ile 31, nazal ünsüzler ile 11 adet rezonans dengelemesi egzersizi sunulmuştur. Miller (1986: 80)’a göre, dört nazal ünsüz olan [m,n,ŋ] ve [ɲ], onları takip eden ünlü harflerin rezonans dengesini geliştirmek için kullanışlıdır.

İki metot arasındaki bir diğer fark TSoS’de akustik terimlerine yer verilirken HoS’de bu terimlerin yer almamasıdır. Miller (1986:150), ince ünlülerin parlaklık ve çınlama üreten formantlara, kalın ünlülerin ise düşük formanta sahip olduğunu ve kulağa daha az parlak geldiklerini ifade ederek akustik bir terim olan ünlü harf formantlarına değinmiştir. Bir başka ifadesinde Miller (1986: 150), “açık” sese olan eğilimi ortadan kaldırmak için ince ünlülerin yükselen perdede yüksek kısmi armoniklerin etkisini azaltmak adına modifiye edilebileceğini söyleyerek yine akustik bir terim olan armoniklerden bahsetmiştir. Bu farkın sebebi iki metot arasındaki tarihsel fark ve bu süreçte yaşanan gelişmelerdir. Şan pedagojisinde oldukça yeni bir gelişme olan akustik teori ile ilgili öncü makalelerin Peterson ve Barney tarafından Amerika Akustik Topluluğu Dergisi’nde 1952 yılında yayınladığını ve Vennard’ın bu konuya 1967 yılında değindiğini söyleyen Hoch (2019:51),şan eğitmenlerinin formantlar ve formantların ünlü harflere, registre ve ton kalitesine etkileri ile 1970’lerden sonra ilgilenmeye başladığını belirtmiştir. Bu nedenle, 1894’te yayımlanan HoS’de Garcia’nın akustik terimlerden hiç bahsetmemiş olması beklenen bir durumdur (Hoch, 2019:51).

Her iki metot register ve ses türleri açısından incelendiğinde, HoS’de yalnızca temel kavramların ele alındığı, TSoS’de ise bu kavramların çok daha detaylı ve kapsamlı şekilde ele alındığı görülmektedir. Bunun en büyük sebebi, aradan geçen zaman içinde gelişen teknoloji ve yapılan çalışmalar sonucu elde edilen verilerdir.

Ses sınıflandırması, birincil ve ikincil gruplamaları içerir. Kadın sesi sınıflandırması için birincil gruplamalar şunlardır: soprano (en yüksek ve en yaygın tür olarak kabul edilir); mezzo-soprano (sopranodan daha düşük ve daha az yaygın olarak kabul edilir); ve kontralto (mezzosopranodan daha düşük ve daha az yaygın olarak kabul edilir). Birincil gruplamadaki bu terimler en az iki yüzyıl boyunca kullanılmakta olup günümüz pedagogları yukarıda ifade edilen anlamlarına ilişkin genel olarak fikir birliği içindedir. Birincil gruplamanın alt kategorileri olan ikincil gruplamalar ise yirminci yüzyılda gelişmiştir. Bu ikincil gruplamaların en yaygın olanları; lirik (çoğunlukla nispeten hafif bir tınıyı ifade eder), dramatik (daha koyu bir tınıyı gösterir) ve koloratürdür (büyük çevikliği ifade eder) (Cotton, 2007:12-13) Bütün bunlardan yola çıkarak söylenebilir ki ikincil gruplamalar yirminci yüzyılda geliştiği için ve HoS metodu on dokuzuncu yüzyılın sonunda yayımlandığı için HoS’de kadın ve erkek ses türlerinin yalnızca birincil gruplamaya ait olanları mevcuttur.

Garcia’nın laringoskopu icadı ile somutlaşan ve bilimsellik kazanan register konusu gelişen teknoloji ile beraber günümüze kadar pek çok araştırmanın konusu olmuş ve registerleri sınıflandırma ve adlandırma sorunu pedagoglar ve araştırmacılar arasında tartışma yaratmıştır. Garcia, HoS’de erkek ses registerlerinin göğüs, falsetto ve kafa registeri olarak üçe ayırmış, Miller ise, bu üç registerle beraber voce mista (mixed voice), voce finta (sahte ses) ve strohbass registerlerini de ele almış ve böylelikle erkek ses registerlerini beşe ayırmıştır. (bkz. Tablo-4.15) Kadın ses registerlerini ise Garcia göğüs, orta ve kafa registerleri olarak üçe ayırmış; Miller ise, yine bu üç registerle beraber açık göğüs, göğüs mix, düşük orta, yüksek orta ve flajöle registerlerini kadın seslerindeki registerler kategorisine almıştır. (Bkz. Tablo-4.18) Garcia’dan sonra yapılan araştırmalar ve akustik çalışmalarla birlikte registerlerin beşe ayrıldığı öne sürülmüştür. 1963’te, Mörner ve arkadaşlarının register terminolojisi üzerine yaptığı çalışmada, beş register olduğu sonucuna varılmış ve bu registerler; en düşük aralık, düşük aralık, orta aralık, yüksek aralık ve en yüksek aralık olarak adlandırılmıştır (Mörner ve diğ., 1963:20). 1970li yıllarda hazırlanan bir raporla beraber registerlerin adlandırılması ve sınıflandırılması ile ilgili standardizasyon çalışmaları başlamış ve Roubeau ve arkadaşlarının yaptıkları çalışma ile dört farklı laringeal mekanizma olduğu (bkz. Tablo-3.1) vurgulanmıştır (Şahin, 2016:24). Dolayısıyla, Garcia’nın üç register teorisi ve Miller’in hem erkek hem kadın seslerinde registerleri daha detaylı bir şekilde gruplamadaki farkın sebebinin, geçen

zaman içinde gelişen teknoloji ile beraber yapılan çalışmaların sonucunda register adlandırma ve gruplandırmada meydana gelen farklar olduğu söylenebilir.

Erkek seslerindeki registerler için önerilen egzersizlere baktığımızda (bkz. Tablo-4.16), Garcia'nın her register geçişi için ayrı egzersiz önerisinde bulunmak yerine her bir register geçişi için portamento ve messa di voce tekniklerini önerdiği ve bu başlık altında bu teknikleri içeren herhangi bir egzersiz önerisinde bulunmadığı, yalnızca genel önerilerde bulunduğu görülmektedir. İlk önerisinde erkek seslerinin çalışmalarına düşük ve kolay notalarla ve açık İtalyan ünlüleri ile başlamaları gerektiğini Garcia (1894: 17) şu şekilde ifade etmiştir:

“Bas, bariton ve tenorlar günlük çalışmalarına düşük ve kolay notalarla başlamalıdır. Atak, açık İtalyan ünlüleri a ve e'de, “alma”, “fede” kelimelerindeki haliyle glottis vuruşu ile yapılmalıdır. Açık tınlarla başlamanın sebebi, sesi serbest ve güçlü kılmak için en temiz tınının belirtilen bu sesli harflerle gerçekleşmesidir.”

Garcia'nın erkek ses register geçişleri için önerdiği bir başka teknik ise portamentodur. Portamento egzersizinde öğrencinin parlak bir tonla başlayıp bu parlak ve çınlayan sesi muhafaza ederek kapalı bir tona taşınması gerektiğini ifade eden Garcia (1894:17), ses net bir tınıya dönüştükten sonra, sesli harfin hafifçe örtülmesinin sesi çınlama ve keskin tınıdan kurtarmak için yeterli olacağını ve bu egzersizin bir defada on dakikadan fazla yapılmaması gerektiğini belirtmiştir.

Garcia (1894:39) aynı zamanda, HoS'de erkek ses register geçişleri için messa di voce egzersizini anlatırken göğüsten orta registere veya orta registerden göğüs registerine geçerken bir notayı büyütmenin çok zor olduğunu; ancak, bir kere başarıldığında, bu değişimin tenorlara büyük yarar sağlayacağını söyleyerek tenorlara göğüs-orta register geçiş yeri (primo passaggio) için messa di voce egzersiz önerisinde bulunmuştur.

Miller ise her bir register geçişi için ayrı ayrı egzersiz önerisinde bulunmuş, ağırlığı 9 egzersiz ile orta-yüksek ses geçiş egzersizleri ve 8 egzersiz ile düşük-orta ses geçiş egzersizlerine vermiştir. Strohbass registeri için de 1 egzersiz önerisinde bulunan Miller, portamento ve messa di voce tekniklerinden egzersizler sunmamış, yalnızca sostenuto tekniğinde 1 egzersiz önerisinde bulunmuştur.

Her iki metotta kadın sesleri için önerilen egzersizlere bakıldığı zaman, aslında her iki pedagogun da düşük ve orta seste egzersiz önerilerinde bulunduğu görülmektedir; ancak Garcia, Miller'ın bahsettiği kafa mix ve göğüs mix rezonanslarından bahsetmediği için yalnızca göğüs tonu ve orta sesin geliştirilmesi başlığı altında egzersiz önerilerinde bulunmuştur. Miller, voce di testa (kafa sesi) yı bütün ses aralığında sağlamak için egzersiz önerilerinde bulunurken Garcia kafa registeri ile ilgili herhangi bir egzersiz önermemiştir. Miller, bunun yanı sıra kafa sesinin üstünde bulunan flajöle registerin çalışılmasının öneminden bahsetmiş ve bu register ile ilgili de önerilerde bulunmuştur. Garcia portamento egzersizini erkek sesleri için önermiştir, Miller da, bütün seslerde voce di testa hissini sağlamak için önerdiği egzersizler arasına glissandoyu eklemiştir. Garcia portamentoyu erkek sesleri için, Miller da glissandoyu kadın sesleri için önermiş olsa da register başlığı altında her iki pedagogun da portamento/glissando egzersiz önerisinde bulunduğunu ve bu açıdan her iki metodun benzerlik gösterdiğini söylemek mümkündür.

Ele alınan diğer vokal tekniklerden legato tekniği her iki metotta da yerini almıştır, ancak her iki metotta da legato başlığı altında herhangi bir egzersiz önerisinde bulunulmamıştır.

Diğer bir teknik olan staccatoyu, Garcia, ayırık(detached) sesler olarak ifade etmiş ve HoS'de staccato teriminden ziyade “detached” ifadesini kullanmıştır. Garcia staccato tekniğine özel herhangi bir egzersiz önerisinde bulunmazken Miller, dengeli başlangıç egzersizleri kapsamında 5 staccato egzersizi önerisinde bulunmuştur (bkz. Ek1).

Miller, TSoS'de vibrato konusuna geniş bir yer vermiş ve vibratonun geliştirilmesi için çeşitli egzersiz önerilerinde bulunmuştur. Sorunlu bir vibrato hızının, bir sesteki teknik sorunların en önemli göstergesi olabileceğini ifade eden Miller (1986:189), vibrato hızını eşitlemeye yaklaşmanın en iyi yollarından birinin, egzersize tek bir perdede, yavaş tempoda gerçekleştirilen sesli harf değişikliği ile başlamak olduğunu söylemiş ve bu kapsamda 1 egzersiz önerisinde bulunmuştur. “Öğrenci sesin sallanmasından muzdaripse, kısa ve hareketli başlangıç seslendirmelerini çalıştırmaktan daha faydalı bir yol yoktur.” (Miller, 1986:187). Bunun dışında tutucu vaizlerin veya politikacıların duygusal konuşmalarını taklit etmenin de sesi osilasyon veya düz bir tınıdan vibratoya taşımının bir diğer yolu olduğunu savunan Miller (1986:190), kısa başlangıç seslendirmeleri ve duygusal konuşma taklidi yöntemleri öğrencide hala vibrato tınısı oluşturmazsa, vibratoyu

sağlamak için kısa ve hızlı bir şekilde yapılan ajilite örneklerinin uygulanabileceğini belirtmiştir. Onun haricinde seste sallanmayı düzeltmek için, 1 egzersiz önerisinde daha bulunmuştur (Miller, 1986:191). Buna karşılık Garcia, HoS'de vibrato terimine hiç değinmemiş ve dolayısıyla vibrato ile ilgili egzersiz önerisinde bulunmamıştır.

Trilin uygulamasını HoS'de detaylı bir şekilde anlatan Garcia da Miller da tril ile ilgili egzersiz önerisinde bulunmamıştır. Miller (1986:94), TSoS'de larenks ve dilde serbestliği sağlamak ve dil titreşimi için gerekli olan iyi nefes kontrolü konusundaki farkındalığı artırmak amacıyla dil ucu trilinden de bahsetmiş ve dil ucu trili için 3 egzersiz önerisinde bulunmuştur (ayrıca bkz. Ek-3).

Diğer bir vokal teknik olan trilin gırtlak özgürlüğünü temsil ettiğini ve her seste teknik bir başarı olarak edinilmesi gerektiğini söyleyen Miller (1986:195), trili elde etmek için uzun süreler çalışılmaması gerektiğini, çünkü çok fazla salınım hareketinin şarkı sesinin diğer alanlarında istenmeyen sonuçlar üretebileceğini ifade etmiştir. Tril dikkatli bir şekilde ve sadece şarkı sesinin temel teknikleri sağlandıktan sonra çalışılmalıdır (Miller, 1986:196).

Diğer bir vokal teknik olan portamentodan her iki metotta da bahsedilmektedir, ancak glissando terimi yalnızca TSoS'de geçmektedir. Miller (1986:146-147), kadın seslerinde register birleştirme başlığı altında 5 glissando egzersizi önerisinde bulunmuştur. Garcia ise, metodunda yalnızca portamentodan bahsetmiş, glissando terimi HoS'de hiç yer almamıştır. Garcia (1894:20), 2 portamento egzersizi önerisinde bulunmuştur. Miller (1986:146), glissandonun portamento olarak da adlandırılabilirliğini söyleyerek iki terimin vokal literatürde aynı anlama geldiğini iddia etmiştir.

Ajilite örneklerinin, ses mekanizmasının farklı bölümleri arasında verimli bir koordinasyon sağlanmasında önemli bir rol oynadığını savunan Miller (1986:42), bu örneklerin, registrasyon, rezonatör ayarı, ünlü harf modifikasyonu, dinamik kontrol ve sostenuto egzersizleri ile dönüşümlü olarak yapılmasının gerekli olduğunu ifade etmiştir. Ajilite egzersizlerinin, ses aralığını genişletmek ve korumak için eşit derecede faydalı olduğunu savunan Miller (1986:170), ajiliteyi geliştirmek için, TSoS'de 24 farklı egzersiz önerisinde bulunmuştur.

Garcia (1894:19) ise, ajilitenin başarılı bir şekilde uygulanabilmesi için arpej, kromatik diziler, sesi döndürme, sesi titretme, koyu ve parlak tınlar, birleşmiş aralıklardan oluşan pasajlar ve diyatonik dizilerin çalışılmasının yararlı olabileceğini ifade etmiştir. Ayrıca, uzun ajilite pasajlarının, diyaframın sürekli ve kontrollü basıncını gerektirdiğini vurgulamıştır (Garcia, 1894:13).

Bel Canto'nun temel unsurlarından olan sostenuto ile ilgili Garcia, HoS'de herhangi bir egzersiz önerisinde bulunmamıştır. Miller ise, 20 farklı sostenuto egzersizi önerisinde bulunmuş, ajilite ve sostenutonun geliştirilmesi için önerilen egzersizlerin aynı zamanda nefes kontrolü egzersizleri olduğunu da eklemiştir (Miller, 1986:37).

Garcia, HoS'de, marcatonun gösterimini sunmanın haricinde bu vokal teknik ile ilgili herhangi bir egzersiz önerisinde bulunmamıştır. Miller ise, TSoS'de marcato terimine hiç değinmemiş ve dolayısıyla marcato ile ilgili herhangi bir egzersiz önerisinde bulunmamıştır.

Bir diğer seslendirme çeşidi olan aspiratoyu, Garcia (1894:20), her notadan önce biraz nefesin kaçmasına izin veren bir teknik olarak tanımlamış ve buna örnek olarak ha, ha, ha, he, he, he vb. önerilerde bulunmuştur. Miller ise, her ne kadar aspirato tekniğinden hiç bahsetmemiş olsa da dengeli başlangıcı sağlamak için önerdiği ilk üç egzersizde hayali [h] atağının uygulanmasını istemiştir. Bu nedenle Miller'ın TSoS'de, aslında Garcia ile benzer bir tekniği ele aldığını söylemek mümkündür.

Garcia (1894:40), messa di voce uygulanırken aspirasyondan dikkatle kaçınılması gerektiğini belirtmiş ve Miller (1986:174) da, messa di vocede havalı başlangıç ve glottal patlamadan kaçınılması gerektiğini söyleyerek bu konuda Garcia'yı desteklemiştir. Garcia (1894:14), messa di voce'nin uygulanması için nefes ve tını kontrolünde uzmanlaşmış olmak gerektiğini belirtmiş ve bu egzersizlerin başlangıç seviyesinde yalnızca yorgunluğa sebep olacağını ifade etmiştir. Miller (1986:175) da, yine iyi kontrol edilen messa di vocenin başarılı bir şekilde yapılabilmesi için teknik bir kararlılığın oluşması gerektiğini söylemiş ve yalnızca ses tekniği oturmuş şarkıcıların bu tekniği denemesi gerektiğini ifade ederek bu konuda yine Garcia ile paralel olan düşüncelerini belirtmiştir. Olgunlaşan genç sanatçı ve deneyimli profesyoneller, messa di voceyi günlük teknik çalışmalarının önemli bir parçası olarak görmelidir (Miller, 1986:181).Messa di vocenin geliştirilmesi için Miller

3 egzersiz önerisinde bulunmuştur. Garcia (1894:39) da orta registere veya orta registerden göğüs registerine geçerken bir notayı büyütmenin çok zor olduğunu; ancak, bir kere başarılıldığında, bu değişimin tenorlara büyük bir yarar sağlayabileceğini söylemiş ve şu notalar ile çalışmalarını önermiştir:



(Garcia, 1894:39)

Bütün başlıklar altında ele alınan terim, teknik ve egzersizlere genel olarak bakıldığında, Garcia'nın icat ettiği laringoskop ile yaptığı gözlemler sonucu literatüre kazandırdığı coup de la glotte tekniği ve register kavramlarının pedagoglar ve şan eğitmenleri arasında tartışmalara neden olduğu ve aradan geçen yaklaşık bir asırlık zaman içinde üretilen yeni cihazlar ve bu cihazlarla yapılan gözlemlerle beraber netlik kazandırılmaya ve detaylandırılmaya çalışıldığı görülmektedir. Coup de la glotte tekniği ile Garcia, daha kendi döneminde çıkan tartışmalara ve yanlış anlaşılmalara HoS metodunda açıklık getirmeye çalışmış, ancak Miller, bu tekniği sert atak olarak değerlendirmiş ve bu tekniğin yalnızca havalı fonasyonda kullanılabileceğini iddia ederken doğru bir atağın en güvenilir yolunun dengeli başlangıçtan geçtiğini savunmuştur. Aslında özünde dengeli başlangıçta olduğu gibi yine nazik bir gırtlak vuruşu ve glottiste tam kapanmayı gerektiren coup de la glotte tekniğinin yirminci yüzyılın sonunda hala tartışmaya açık olduğu görülmektedir. Atak için Garcia, messa di voce tekniğini önerirken, Miller vibrato, staccato ve hayali [h] atağı tekniklerini önermiştir. Hayali [h] atağının HoS'de hiç yer almamasının sebebi bu tekniğin ilk defa Vennard tarafından 1967 yılında yayınladığı kitabında ortaya koyulmasıdır. Bunun yanında, Garcia'nın yine kendi gözlemleri sonucu ortaya attığı üç register teorisi, zaman içinde yapılan EMG gözlemleriyle beraber 1970li yılların sonunda daha da detaylandırılmış ve bunun sonucunda Miller TSoS'de register çeşitlerini daha detaylı bir şekilde ele almıştır. Garcia'nın döneminde temellerinin atıldığı appoggio tekniği HoS'de yerini almazken, Miller'ın appoggio tekniğine metodunda geniş bir yer verdiği ve dolayısıyla bu tekniğin savunucularından olduğu anlaşılmaktadır. Appoggio tekniğine göre Miller, her bölgenin nefes için belli bir koordinasyon içinde aktif olduğu "dinamik kas dengesi" ni doğru ve etkili bir nefes kontrolü için önerirken Garcia'nın yalnızca torasik/interkostal nefesin doğru ve etkili olduğunu savunduğu görülmektedir. Onun

dışında, akciğere alınan nefes miktarı, kaburgaların kısmen yüksek duruşu ve sessiz nefes alma konusunda her iki pedagogun hemfikir olduğu söylenebilir. Ünlü harf modifikasyonunu, Garcia'nın yalnızca harfler arası geçiş olarak sunduğu, ancak Miller'in aggiustamento tekniği olarak adlandırdığı modifikasyon tekniğini fonetik alfabe ve harflerin dönüştüğü sesler ile beraber daha detaylı bir şekilde ele aldığı görülmektedir. Ayrıca bu başlık altında ünlü harf modifikasyonunu akustik terimlerle açıklamış, ancak Garcia'nın döneminde henüz akustik çalışmalar yapılmadığı için HoS'de akustik terimlere rastlanmamıştır. Diğer vokal tekniklerde zaman içinde terimsel olarak değişen bir şey olmadığını söylemek mümkündür. Önerilen egzersizlere bakıldığında, Miller'in her bir başlık için ayrı ayrı ve detaylı egzersiz önerisinde bulunduğu görülürken, Garcia'nın daha çok genel tavsiyelerde bulunduğu görülmektedir.

Vokal pedagojinin iki önemli ismi Garcia ve Miller'in metotlarında ele alınan teknik ve egzersizler arasındaki farkın incelendiği bu çalışma ile beraber aradan geçen zaman ve gelişen teknolojinin metotlarda ele alınan teknik ve terimlere de yansıdığı gözlemlenmiştir. Dolayısıyla, yirminci yüzyılın sonlarından günümüze kadar değişen ve gelişen teknoloji ışığında metotlarda ele alınan teknik ve egzersizlerdeki benzerlik ve farklılıklar merak konusu olmuştur. Bu durumda, yakın tarihte yazılmış detaylı bir metot ile TSoS metodunun karşılaştırılması başka bir araştırmanın konusu olabilir.

EKLER

EK-1

ATAK

Garcia'nın HoS'de Coup de la Glotte için Önerdiği Teknik ve Egzersizler

Garcia (1894:14), tarif ettiği coup de la glotte tekniğini kullanırken İtalyanca ünlüler [a] ve [e] harflerinin “alma”, “sempre” sözcüklerinden olduğu gibi kullanılması gerektiğini, bu ünlülerin, sesin tüm alanını ortaya çıkaracağını söylemiştir. Notaların tam ve eşit şekilde uygulanması ve egzersiz süresinin iki veya üç dakikayı geçmemesi gerektiğini de vurgulamıştır (Garcia, 1894:14). Garcia, yalnızca [a] ve [e] ünlüleri ile atağa başlamak için önerilerde bulunmuş, ancak önerisinde atağa başlarken diğer ünlü harflerin kullanımından bahsetmemiştir. Ayrıca Garcia (1894:14), “messa di voce” kullanımı şarkıcının nefes ve tını kontrolünde uzmanlaşmasını gerektirdiği için, başlangıç seviyesinde yalnızca sesin yorulmasına sebep olacağını ifade etmiştir. Bu durumda, Garcia'nın başlangıç seviyesi için atak egzersizi önerisinde bulunduğu, başlangıç seviyesindeki şarkıcıların messa di voce'yi uygulamalarını önermediği, ama ileri seviyelerde olan şarkıcıların messa di voce'yi kullanabileceğini ifade ettiği söylenebilir.

Miller'ın TSoS'de Dengeli Başlangıcı Sağlamak İçin Önerdiği Teknik ve Egzersizler

Miller, dengeli başlangıcı sağlamak için TSoS'de 28 egzersiz önerisinde bulunmuştur. İlk üç egzersizi yalnızca heceleme şeklinde sunmuş ve bu egzersizlerde hayali [h] atağının uygulanmasını da önermiştir:

Egzersiz 1.1

“Ha, ha, ha, ha, ha” dizisini bir cümle gibi, yavaşça ve bilinçli bir şekilde, her hecenin başındaki [h] harfinin üstünde durarak birkaç kez tekrarlayın. Vokal kıvrımlardan geçen nefesten sonra vokal kıvrımların birbirine yaklaşmasıyla oluşan sesi (gerçek tonu) hissetmek mümkündür.

Egzersiz 1.2

“Uh, uh, uh, uh, uh” dizisini bir cümle gibi, yavaşça ve bilinçli bir şekilde, baştaki glottal patlamalı sesin üstünde durarak birkaç kez tekrarlayın. Glottisin fonasyonu sağlamak için yeteri kadar serbest kaldığı hissedilebilir.

Egzersiz 1.3

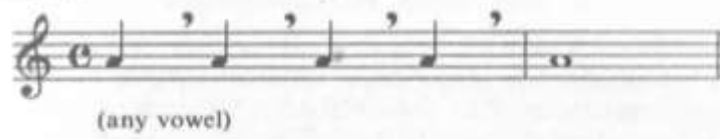
“Ah, ah, ah, ah, ah” dizisini bir cümle gibi, yavaşça ve bilinçli bir şekilde, her heceden önce bir [h] olduğunu hayal ederek, fakat duyulmasını engelleyerek birkaç kez tekrarlayın. Cümlenin başından itibaren nefes alma işleminin değişmediğini hissedebilmek için çabalayın; doğal olarak bir hava akışı olmasına rağmen nefes alıp verme işleminin ve tondan önce verilen nefesin hissedilmemesi gerekir.

(Miller, 1986:5)

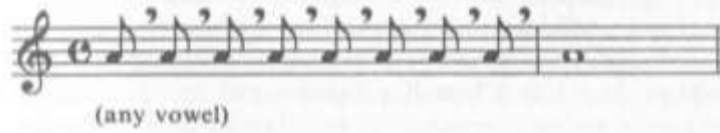
Diğer egzersizlere geçmeden önce Miller, birkaç önemli noktaya değinmiştir. Öncelikle, şarkıcının her başlangıçta, ses ne kadar kısa olursa olsun, düz bir sesteki kaçınıp vibratolu bir ton üretebilmesi ve vibratoyu perde boyunca devam ettirebilmesi gerektiğini söylemiş (1986:9), daha sonra, heceler arasında alınan nefesle beraber çıkan herhangi bir sesin, ya vokal kıvrımların ya da ses yolundaki diğer bölümlerin istenmeyen bir şekilde dahil olduklarının göstergesi olduğunu ifade etmiştir (1986:10). Herhangi bir başlangıç egzersizini yaparken, göbeğe yakın üst karın bölgesinin (sternum ve göbek deliği arasında kalan bölge) her bir ritmik vurguda veya ayrı hecelerde gitgide içeri çekilmesinin yapılan genel bir hata olduğunu vurgulamıştır (Miller, 1986:10).

Miller, yalnızca heceleme içeren ilk üç egzersizinden sonra, her biri perde değişimi olmadan, tek bir notada ve ilerleyen her egzersizde nota değeri yarıya düşecek şekilde, dolayısıyla atak sıklığının gitgide arttığı şekilde yazılan 6 egzersiz önerisinde bulunmuştur:

EXERCISE 1.4



EXERCISE 1.5



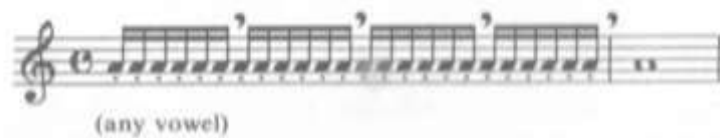
EXERCISE 1.6



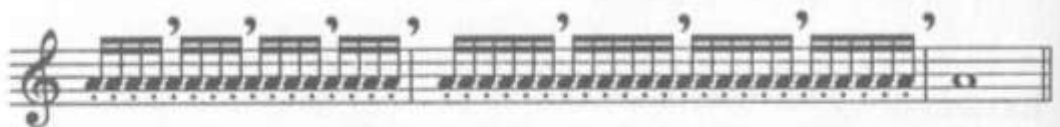
EXERCISE 1.7



EXERCISE 1.8



EXERCISE 1.9



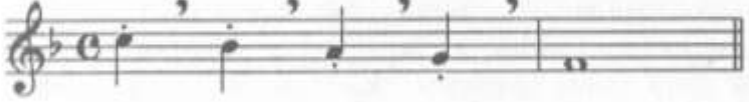
(Miller, 1986:11-12)

Miller (1986: 12), bu egzersizlerdeki laringeal ve abdominal dürtüleri koordine etme sürecinin, vokal kıvrımların yakınlaşmasını, glottal esnekliği ve hızlı sessiz nefes yenilenmesini sağlamak için önemli bir araç olduğunu vurgulamış ve bu egzersizlerde teknik koordinasyonun temel hareketleri sağlandıktan sonra daha fazla beceri gerektiren diğer egzersizlere geçilmesini önermiştir.

Hızlı staccato pasajlarının vibratosuz söylenme riski olduğunu ve vibratodan yoksun düz bir tının canlılıktan yoksun olacağını söyleyen Miller (1986:13), bir sonraki aşamada önerdiği 5 staccatolu egzersizin, dinamik kas dengesi ve başlangıç öncesi ayarlaması kurallarının başlangıç hızını artırma örneklerine uygulanmasında yararlı olduğunu ve dar bir perde değişimi ile sınırlı olduğunu söylemiştir:

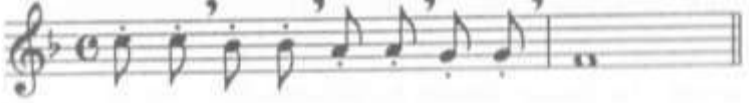
Group 2 Exercises

EXERCISE 1.10




(any vowel)

EXERCISE 1.11

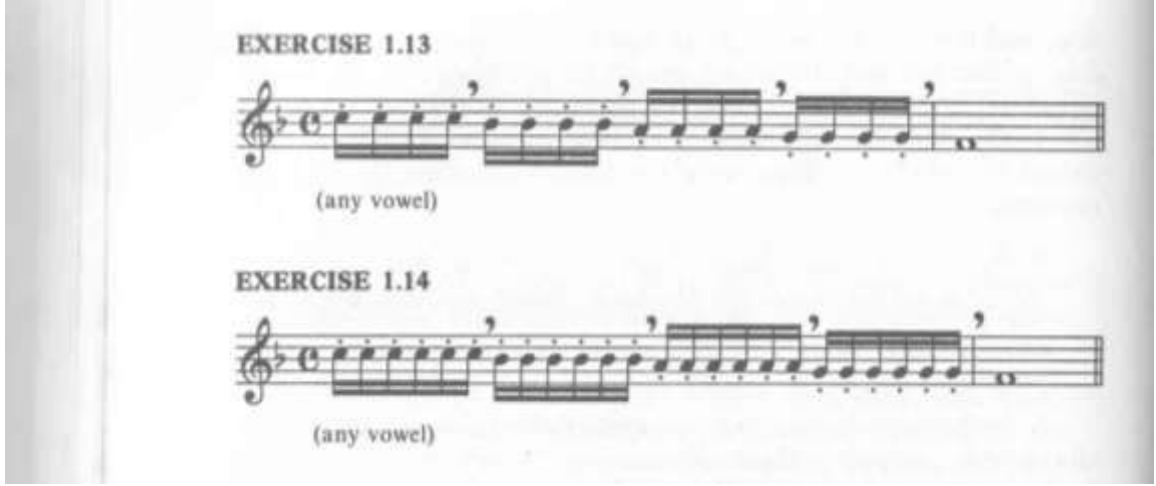


(any vowel)

EXERCISE 1.12



(any vowel)



(Miller, 1986:14)


Önerdiği diğer egzersiz grubunda sunduğu 14 egzersizin gitgide artan zorlukta olduğunu söyleyen Miller (1986:14), her birini günlük rutinin bir parçası yapmak zorunluluğu olmadığını ve bu egzersizlerin aşağıdaki ilkelere göre yapılması gerektiğini söylemiştir:

1. Her egzersiz bir dizi tuş ilerlemesi ile gerçekleştirilmelidir; her ses grubuna konforlu bir orta ses aralığı için transpoze yapılmalı ve teknik imkan arttıkça aralık gitgide genişletilmelidir.
2. Bütün ünlü harfler nihayetinde kullanılacak olsa bile, bir egzersizde, vibratolu temiz bir başlangıç doğru bir şekilde yapıncaya kadar; ince ünlüler ([i], [e] ve [ɛ]), kalın ünlülere ([ɔ], [o], [u] ve [u]) hemen hemen her durumda tercih edilmelidir.
3. Genelde, başlangıç, iyi desteklenmiş bir kahkahanın hızlı “ha-ha-ha” sında olduğu gibi hayali ve neredeyse duyulabilir [h] den önce olmalıdır. Şarkıcı, nefes sesinin ortadan kalktığını; nefes akışı ve ses oluşumunun aynı anda gerçekleştiğini hissetmelidir. Şarkı söylemek nefes alma hareketi ile başlıyor gibi gözükabilir (nefesi yenilemek için şarkı söyleme pozisyonundan çıkmak neden?). Tabi ki böyle değildir.
4. Vokal kıvrım yaklaşmasının gevşek olduğu durumlarda, atak, ortaya çıkan havalı ses ile hafif bir glottal vuruşu içerir. Bununla birlikte, sıkı bir coup de la glotte’a ekstrem durumlarda ve yalnızca düzeltme aracı olarak başvurulması gerekir.

5. Vokal gerilimin başlangıçtaki serbestliği bozduğu durumlarda, hayali [h] bilinçli bir şekilde devreye sokulabilir. 1.15'ten 1.28'e kadar olan egzersizler aynı amaca hizmet eder. Ritimlerin değişmesi sebebiyle bu egzersizler ancak önceki egzersizlerde gerekli olan nefes alma becerisi iyi bir şekilde sağlandıktan sonra dikkatli bir şekilde uygulanabilir.


Group 3 Exercises

EXERCISE 1.15




(any vowel)

EXERCISE 1.16




(any vowel)

EXERCISE 1.17




(any vowel)

EXERCISE 1.18



(any vowel)

EXERCISE 1.19



(any vowel)

Musical notation for Exercise 1.19: A single staff in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a common time signature (C). The melody is a continuous eighth-note scale starting on G4 and ascending to G5, with a slur over the entire line.

EXERCISE 1.20



(any vowel)

Musical notation for Exercise 1.20: A single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The melody consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, with a slur over the entire line.

EXERCISE 1.21



(any vowel)

Musical notation for Exercise 1.21: A single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, with a slur over the entire line.

EXERCISE 1.22



(any vowel)

Musical notation for Exercise 1.22: A single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, with a slur over the entire line.


EXERCISE 1.23



(any vowel)

Musical notation for Exercise 1.23: A single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, with a slur over the entire line.

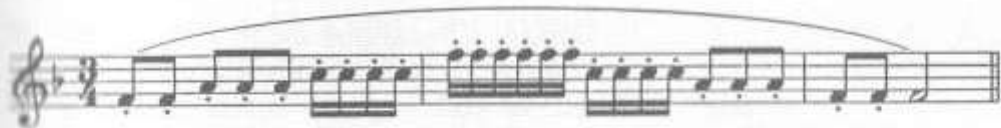
EXERCISE 1.24



(any vowel)

Musical notation for Exercise 1.24: A single staff in treble clef with a key signature of one flat (Bb) and a 3/4 time signature. The melody consists of eighth notes: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, with a slur over the entire line.

EXERCISE 1.25



(any vowel)

Musical notation for Exercise 1.25: A single staff in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, all under a single slur. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

EXERCISE 1.26



(any vowel)

Musical notation for Exercise 1.26: A single staff in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The melody consists of quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, all under a single slur. The notes are: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

EXERCISE 1.27



(any vowel)

Musical notation for Exercise 1.27: Two staves in 3/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The first staff contains quarter notes with accents: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains eighth notes with accents: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

EXERCISE 1.28



(any vowel)

Musical notation for Exercise 1.28: Two staves in 4/4 time with a key signature of three flats (E-flat major). The first staff contains quarter notes with accents: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The second staff contains quarter notes with accents: G4, A4, Bb4, C5, Bb4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

(Miller, 1986:15-16-17)

EK-2

NEFES

Garcia'nın HoS'de Nefes Kontrolü için Önerdiği Teknik ve Egzersizler,

Garcia, aslen Macar olan, Paris'te Çince üstüne çalışıp 1848'de Londra'ya yerleşmiş olan ve Çin Kung-fu savunucusu ve uygulayıcısı olarak sağlığa yararları konusunda İngiltere'de öncü olan Dr. Roth'un (Lyle, 2011:312), göğsü güçlendirmek ve hareketlerini düzenlemek için öğrettiği, sestem bağımsız olarak sesi yormadan yapılabilecek olan egzersizlerinin yanı sıra akciğerleri güçlendirmek adına HoS'de şu egzersizlere yer vermiştir (1894:5):

1. Ağız çok az açarak yavaşça nefes alın, sonra rahat bir şekilde verin.
2. Rahat bir şekilde nefes alıp ağız yine aynı şekilde açarak yavaş yavaş verin.
3. Rahat bir şekilde nefes alıp nefesi 10 saniye veya daha fazla bir süre tutun.

Buna göre, Garcia HoS'de özellikle nefes kontrolü ve nefesin verimli bir şekilde kullanılmasına yönelik başka egzersiz önerisinde bulunmamıştır. Ancak Miller, önerdiği sessiz nefes egzersizlerinin yanı sıra, nefes verme boyunca gövde kaslarının kontrolünü sağlamak amacıyla ıslıklı ve sürtünmeli ünsüzlerle yapılan nefes kontrolü egzersizlerini ve üç farklı nefes hızını kontrol etmek amacıyla fonasyon içeren nefes kontrolü egzersizlerini sunmuştur.

Miller'ın HoS'de Nefes Kontrolü için Önerdiği Teknik ve Egzersizler

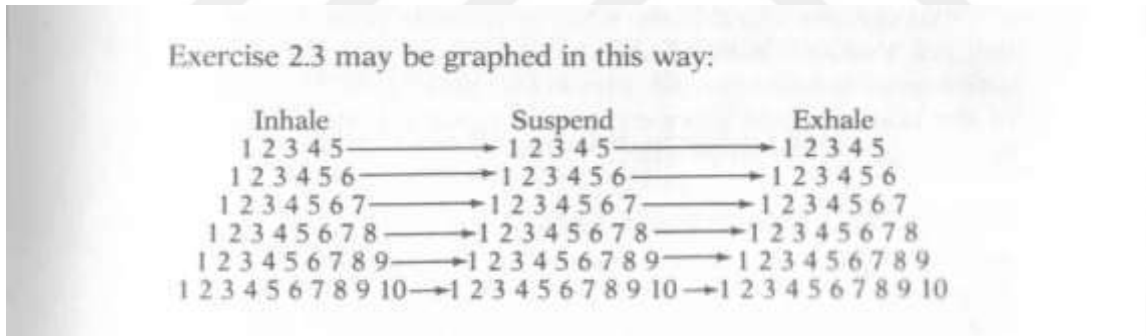
Fonasyon olmadan yapılan nefes kontrolü egzersizleri

TSoS'de öncelikle fonasyon başlamadan önce yapılan nefes kontrol egzersizlerinden bahseden Miller (1986:30), şarkı söylemek için alınan nefesin verimli bir şekilde nasıl kontrol edileceğini öğrenmenin, doğru bir fonasyon öncesi pozisyonuna hazırlayan sessiz nefes egzersizleri ile desteklenebileceğini ifade etmiştir. Miller TSoS'de göğüs duruşunu, fonasyon olmadan yapılan nefes kontrolü egzersizleri başlığı altında önerdiği ilk egzersiz olan Egzersiz 2.1 ile öğrenciye/şarkıcıya çalıştırmayı ve öğretmeyi amaçlamıştır. Nefes verme ve alma sırasında, sternum yüksekliği, vücutta meydana gelen ve olması gereken değişimleri öğrenciye fonasyon devreye girmeden fark ettirmek adına

öğrencinin yalnızca kolayca nefes alıp vermesini ve bu esnada kendisini takip etmesini istemiştir. Öncelikle nefesin burun yoluyla alınıp verilmesini önermiş, daha sonra aynı döngünün ağız yoluyla yapılmasını istemiştir. Nefes ister burundan ister ağızdan alınsın, yapısal destek (postür) ve pasif ses yolunun değişmeden kalmasının esas olduğunu belirtmiştir. “Nefes alma pozisyonunda şarkı söyle – şarkı söyleme pozisyonunda nefes al” ifadesinin bu duruşu anlattığını ve bu duruşun, nefes yenilendiğinde de değişmemesi gerektiğini söylemiştir (Miller, 1986:25).

Fonasyon olmadan yapılan nefes kontrolü egzersizleri başlığı altındaki diğer bir egzersiz olan Egzersiz 2.2 ile Miller, nefes döngüsü boyunca postürün nasıl olması gerektiği ile ilgili bir çalışma daha sunmuştur.

Fonasyon olmadan yapılan nefes kontrolü egzersizleri başlığı altındaki son egzersiz olan Egzersiz 2.3 ile Miller, nefes döngüsünü uzatmayı hedeflemiştir. Pek çok ses eğitmeninin bu egzersizin ünlü casrato Farinelli tarafından kullanıldığına inandığını söyleyen Miller’a göre (1986:31), yazılı bir teyidi olmasa da, gelenek Farinelli’nin bu egzersizi uzun süreler boyunca uyguladığını iddia etmektedir.



(Miller, 1986: 31)

Bu noktaya kadar Garcia ve Miller’ın önerdiği egzersizler incelendiğinde, Garcia’nın, Dr. Roth’un göğsü güçlendirmek ve hareketlerini düzenlemek için öğrettiği egzersizlerin yanı sıra nefes döngüsü ile ilgili üç maddelik bir öneride bulunduğu, Miller’ın ise nefesin verimli bir şekilde kontrol edilebilmesi ve nefes döngüsünün uzatılması için üç farklı sessiz nefes egzersizi önerisinde bulunduğu görülmektedir. Garcia, Dr. Roth’un öğretilerinin yanı sıra nefesi alıp verme ve nefesi tutma şeklinde tek cümlelik anlatımlarla üç maddelik bir egzersiz önerisinde bulunurken Miller, şarkı nefesi boyunca devreye giren vücut bölümlerindeki istendik hareketlerin de farkına varılmasını sağlayarak, hem

uzanarak hem ayakta uygulanacak şekilde daha ayrıntılı bir anlatımla egzersiz önerilerinde bulunmuştur. Garcia nefes döngüsünün bir aşamasını nefesi tutma olarak adlandırırken, Miller bu aşamayı nefesi askıya alma olarak ifade etmiş ve Garcia tek seferde nefesin 10 saniye veya daha fazla süre tutulmasını önerirken, Miller, nefes döngüsünün her bir aşamasının (nefes alma, nefesi askıya alma ve nefes verme) el ile tempo tutarak veya metronom yardımı ile, öncelikle 5'e kadar sayarak çalışılmasını, her bir aşama başarı ile tamamladıktan sonra hiç vakit kaybetmeden sayıyı bir artırarak çalışmaya devam edilmesini ve öğrencinin/şarkıcının kapasitesine göre bu sayının 9, 10, 11 ve hatta 12'ye kadar yükseltilmesini önermiştir.

Islıklı ve sürtülmeli ünsüzler ile yapılan nefes kontrolü egzersizleri

Miller (1986:32), nefes verme boyunca gövde kaslarının kontrolünün ıslıklı ünsüzlerin uzatılması egzersizleri ile mümkün olduğunu ifade etmiş ve bu kapsamda, ıslıklı ve sürtülmeli ünsüzler olan [s] ve [f] ünsüzleri ile yapılan beş farklı egzersiz önerisinde bulunmuştur. Bu egzersizlerde sırasıyla Miller'ın, "Nefes alma pozisyonunda şarkı söyle – şarkı söyleme pozisyonunda nefes al" şeklinde ifade ettiği duruş sağlanmaya çalışılmış, sternumun duruşu dikkate alınarak üst karın-göbek bölgesinde gerçekleşen hareketin içselleştirilmesi ve karın kaslarının iç-dış dengesinin sağlanması amaçlanmıştır.

Fonasyon içeren nefes kontrolü egzersizleri

Miller'ın nefes kontrolü için önerdiği diğer 7 egzersiz, fonasyon içeren nefes kontrolü egzersizleri başlığı altında toplanan, hızlı solunum-fonasyon koordinesi için sistematik bir araç olduğunu ve uygulamak için profesyonel olmaya gerek olmadığını ifade ettiği egzersizlerdir. "Üç farklı nefes hızını (nefes kontrolü) kontrol etmek doğru şarkı söylemek için esastır: (1) alınan ilk nefesin hızı ve kolaylığı; (2) değişen nefes verme hızı (cümle ihtiyacına göre); ve (3) nefes enerjisinin sessiz yenilenmesi (güç kaynağının yenilenmesi)" (Miller, 1986:34). Fonasyon içeren egzersizler, bu üç kontrol yaklaşımını sistematik olarak uygulamaya yönelik olup uygun başlangıç öncesi ayarlaması ve takip eden fonasyona uygun dinamik kas dengesini sağlarlar (Miller, 1986:34). Egzersizlere ilk başta 50 metronom ile başlanmasını ve daha sonra temponun değiştirilmesini uygun bulan Miller (1986:34), egzersizlerin herhangi bir sesli harf ile yapılabileceğini söylemiş, perde seviyesinin orta sesin altında olması gerektiğini, ses geliştikçe perdenin orta seviyeden

yükselip alçalabileceğini belirtmiştir. Bu başlık altında önerdiği 7 egzersizin perde seviyesi lirik soprano ve tenor sesleri için uygundur.

Ses tekniğinde herhangi bir hata veya şarkı söylemede teknik beceride sağlanan bir başarının genellikle nefes kontrolü tekniklerine bağlanabileceğini söyleyen Miller (1986:37), nefes kontrolünün ses enstrümanının kontrolü olduğunu ifade etmiş ve kitapta, nefes kontrolü için önerdiği egzersizler haricinde başlangıç hassasiyetinin geliştirilmesinde yararlı olan vokallerin ve ajilite ve sostenuto gelişimine ayrılmış egzersizlerin de nefes kontrolü için etkili olacağını savunmuştur.



EK-3.

ARTİKÜLASYON, MODİFİKASYON VE TINI

Miller (1986: 76), ünlü harf geçiş egzersizler ile ilgili olarak genel önerilerini de şu şekilde ifade etmiştir:

“Olası pedagojik faydaları ince ve kalın ünlülerin akustik farklarından kaynaklanır. Şarkıcı ikinci formant ile karakterize edilen ince ünlünün seslendirilmesi ile başlar, daha sonra ince ünlüden daha düşük ikinci formanta sahip kalın ünlüye geçer (bazı öğretmenler çift formant ve tek formant ünlüleri olarak adlandırır). Daha sonra, değişen ünlü harf kombinasyonları ve değişen ses perdeleri ile, ses rezonansını koruma hedefinden sapmadan ince ve kalın ünlüler arasında dönüşümlü olarak alıştırmaya yapılır. Neyse ki, sesli harf değişimi ses tekniğinin hem duyulabilen hem de görülebilen bir yönüdür. Ağız, dudak, dil ve çene hareketleri görülebilir. Takip eden tüm sesli harf değişimi egzersizlerinde, her seansın en azından bir kısmı için şarkıcı tarafından bir el aynasının kullanılması önerilir. Üç algısal unsur koordine edilir: sesi duymak, dil ve çene kemiğinin hareketlerini görmek ve ses yolunda ve kafada rezonansı hissetmek.”

Bu durumda, önerdiği geçiş egzersizleri ile Miller, henüz ünlü harf modifikasyonuna değinmeden, yalnızca ince ve kalın ünlüler arası geçişler için egzersiz önerisinde bulunmuş ve bu egzersizler ile şarkıcının, değişen ses perdesi ve değişen ünlü harf kombinasyonları ile beraber ağız, dil ve çene hareketini gözlemlemesini ve ses yolu ile kafa rezonansını hissederek korumasını amaçlamıştır.

Tını

Her iki metot da parlak/açık tınıdan koyu/kapalı tınıya geçişi cover (örtme/kapama) olarak adlandırırsa da Miller (1986:151), “cover” terimine bağlanmış anlamların çeşitliliği nedeniyle bu terimden kaçınmanın ve passaggio bölgesine varınca “cover” yerine ünlü harf modifikasyonundan bahsetmenin yararlı olacağını belirtmiştir. Garcia’dan farklı olarak aggiustamento tekniğinden bahseden Miller (1986:155), aggiustamentonun tek amacının çıkıcı ünlü harflerini oluşumunu modifiye etmek olduğunu, böylece ünlü harf farklılaşmasının akustik yasalarının, ünlü harflerin mekanik uyarlaması olmadan

işlemesine izin verildiğinde ses organlarının yükselen perde (ve güç) için gerekli ayarlamaları otomatik olarak gerçekleştireceğini ifade etmiştir.

TSoS’de Sessiz Harflerin Rezonans Dengelemesi İçin Kullanımı

Nazal Olmayan Ünsüzlerin Rezonatör Ayarlamasına Etkisi

Ötümlü Dil - Ön damak Ünsüzü [j] Kullanımı

Ötümlü dil – ön damak ünsüzü [j] İngilizce “yes” kelimesinde ve İtalyanca “ieri” kelimesindeki “çift ünlü” de net bir şekilde fark edilebilir. Şarkı söylerken [j], en iyi şekilde, [i] ünlüsünün hızlı bir şekilde oluşan versiyonu olarak kabul edilir. Bazen yarı-ünlü veya akışkan ünsüz olarak ifade edilen [j] ünsüzü yararlı bir pilot sestir (Miller, 1986:90).

Perde [u] ile başlayan bir kelime ile başladığı zaman çoğu şarkıcı “odak” kaybı, “rezonans” eksikliği yaşar. [j] sesi çoğunlukla, “you” kelimesinde olduğu gibi [u] kalın ünlüsü ile birleşir. Geçici bir egzersiz olarak luna, Uhr veya “soon” kelimeleri “you” ile değiştirildiğinde, [u] harfini içeren hecelerin rezonansında iyileşme olacaktır. Daha sonra orijinal kelime de aynı “rezonans” ile söylenecektir. Bu şekilde, [i] ve [u] (ünlü harf serisinin zıt kutuplarında) ünlülerini yan yana koyup hızlıca onları tek bir hecede birleştiririz. Ağzın yanal pozisyonunda başlayan başlangıçtaki yüksek dil pozisyonu ve takip eden düşük duruş ([i]’den [u]’ya) nedeniyle “odak” hissi çift ünlü boyunca devam eder (Miller, 1986:90).

Benzer yardım, “new” ([n i u] olarak telaffuz edilen ve “gnu” ile bölgesel konuşma alışkanlıklarıyla karıştırılmayacak şekilde) kelimesinde olduğu gibi, dengeli rezonans hislerini bulmak için birleşmiş sesi pilot cihaz olarak kullanarak bir nazal sürekliliği [j] ile birleştirerek bulunabilir (Miller, 1986:91).

Dil-Dış Süreklisinin [l] Kullanımı

Nazal süreklilerde olduğu gibi, [l] ünsüzü uzun süren bir hece olarak seslendirilebilir. [l] bazen yarı ünlü, bazen de ünsüz olarak davranan değişken bir sestir (Miller, 1986:91).

[l] ünsüzü, akustik hareketsiz duruştan dış çukuruna doğru ilerlerken dilin yukarı doğru hareket etmesini gerektirdiğinden, özellikle ondan sonra gelen ünlü ve ünsüzlerle birlikte çok sayıda geçiş sesi üretebilir. [l] bazen temiz artikülasyona zarar veren bir etki yaratır. Ancak düzgün bir şekilde uygulandığında, [l], iyi bir artikülasyonun anahtarı olan basit dil hareketine ulaşmak için en uygun ünsüzlerden biridir (Miller, 1986:91-92).

[l] süreklisi, dilin hafif bir hareketi ile uygulanmalıdır; [l] üretildikten sonra, kesinlikle geçiş sesine müsaade etmeden dil hemen fonetik dinlenme pozisyonuna dönmelidir (Miller, 1986:92)

Uygun şekilde uygulandığında, [l] serbest artikülasyon için gerekli olan hızlı dil hareketinin elde edilmesine yardımcı olur.

Uygun şekilde kullanıldığında, [l] serbest eklem için gerekli olan hızlı dil hareketinin elde edilmesine yardımcı olur. Miskin bir [l] iyi diksiyon umudunu yok eder. [l] ünsüzü, şarkıcı ustalaştığında diğer tüm alveoler ünsüzler için bir model olabilir. Çift ünsüz bile, birçok dilde uzun sürmesine rağmen keskin bir şekilde telaffuz edilmelidir (Miller, 1986:92).

Tek Vuruşlu [r] ve Kıvrık [ř] Kullanımı

Tek vuruşlu [r]'de dış çukuruna karşı dilin hızlı çırpmasına, kendi kendine hızlı bir şekilde sürtünme sesi üreten nefes yayılımı neden olur. Bunu alt dişlerle temas halinde olan dilin hızlı bir şekilde merkeze dönmesi takip eder (Miller, 1986:93).

Şarkıcı tek vuruşlu [r]'yi dil trili (kıvrık) [ř] ile karıştırmamalıdır. ([ř] sembolü bu çalışmada ve çoğu fonetik kaynağında kıvrık r'yi göstermek için kullanılır, çünkü trilli r için IPA sembolü, birçok Amerikan kaynağında herhangi bir r formunu belirtmek için gelişigüzel kullanılır. Dil trili, hem ön hem de hiyoid tarafında dilin gevşekliğini sağlamak adına yapılan teknik çalışmaların en önemlilerindedir. Dilin çırpma hareketinin gerçekleşmesi için dilin gövdesini oluşturan kas demetleri içinde herhangi bir kas gerilimi olmamalıdır. Serbest trilli (kıvrık) [ř] 'de, üst dişler ve dış çukuru dil temas noktalarında gerginlik olamaz. Ayrıca, hiyoidal kas sisteminde gerginlik varsa dil trili düzgün bir şekilde gerçekleştirilemez (Miller, 1986:93-94).

Dil trilinin diğerk avantajı, bukkal farinjeal boşluğun (dil tarafından doldurulan) aşırı yayılmasını önlemesidir. Bu, özellikle sürekli dil trilinde söylenen bir cümle içindeki hızlı perde değışiklikleri sırasında geçerlidir (Miller, 1986:94).

Miller (1986: 94), [ř] ünsüzü için önerdiği egzersizleri dil trili egzersizleri olarak önermiş ve dil trili egzersizlerinin iki amacını şu şekilde belirtmiştir:

1. Larenks ve dilin serbestliğini sağlamak
2. Nefes yönetimi konusundaki farkındalığı artırmak

Ötümlü Dil-Dış Sürtünmeli Sürekli [v] ve Ötümsüz Dil-Dış Sürtünmeli Sürekli [f] Ünsüzlerinin Kullanımı

Şarkı söylerken, [v] ve [z] ve onların ötümsüz ortakları [f] ve [s] 'yi söylerken, dilin akustik, dinlenme durumundan ayrılmasına gerek yoktur (Miller, 1986:95-96).

[v] üretilirken, dudaklar herhangi bir dikey bukkal duruştan kaçınarak yatay gülümseme pozisyonu alır. Ağızın dış kısmı daralır ve laringeal ses doğrudan ağız boşluğuna yöneltilir. [v] sürekli ünsüzü söylendiğı sürece ses yolunda değışiklik gerekmez (Miller, 1986:96).

Şarkıcılar [v] ünsüzü ünlülerden önce geldiğinde rezonatör bağlanma süreci hakkında çok şey öğrenirler. ... [v]'nin fiziksel konumu, yüzün maske alanındaki duyumları teşvik eder (Miller, 1986:96)

Ötümlü Çift Dudak Patlamalı [b] ve Ötümsüz Çift Dudak Patlamalı [p] Ünsüzlerinin Kullanımı

Oluşumlarına iki dudak birden dahil olduğu için [b] ve [p] ünsüzleri çift dudak olarak adlandırılır; ayrıca patlamalı sınıfına girerler.

Ötümlü Dil Dış Sürtünmeli [s] ve Ötümsüz Dil Dış Sürtünmesiz [z] Ünsüzlerinin Kullanımı

“Dudaklar ayırıcıdır ve alt çene hareketi hafiftir. Bukkal boşluk ve üst çene arasındaki yakın ilişki [z] ve [s]’nin öne yerleşim hissine katkıda bulunur. Diğer ünsüzler için pilot ünsüzler olarak, bu ünsüz çifti, şarkıcının doğru oranlarda temel ve üst kısımlardan oluşan dengeli tonu bulmasına yardımcı olur. [z] ve [s] ünsüzleri içi boş ve odaksız ses kalitesinin düzeltilmesinde özellikle faydalıdır”. (Miller, 1986:98)

Ötümlü Dil Dış Sürtümlü Ünsüzü [ð] ve Ötümsüz Dil Dış Sürtümlü Ünsüzlerinin Kullanımı

Perde ünsüzü [ð], “thy” kelimesinde olduğu gibi, [z]’de deneyimlenmiş olan üst çene hissini biraz daha abartır. [ð] dil dış ünsüzü yükselmiş dil ile üretilir ancak dil düzleştirilir ve alt yüzeyi alt dişlerin kenarlarıyla, üst yüzeyi üst dişlerin kenarlarıyla temas halinde olacak şekilde çıkıntı yapar. Bu ünsüzü içeren egzersizler ile şarkıcı bukkal, nazal ve faringeal rezonatörler arasında olması istenen dengelerden haberdar olur (Miller, 1986:99).

Ötümlü ünsüz [ð] karşılığı, “think” kelimesinde olduğu gibi, [θ] ötümsüz dil dış sürtümlü sürekli ünsüzdür. [θ] ötümlü benzeri olan [ð] ile yakından ilişkili olmasına ve merkezi akustik pozisyonuyla ilişkisi [ð] ile benzer olmasına rağmen, [θ] ile vokal foldlar birbirine yaklaşmaz, böylelikle hava aniden ağız boşluğuna yönelir (Miller, 1986:99-100).

Bir ünlü harfe ötümsüz dil dış sürtümlü ile başlamanın avantajı serbest glottisi ve dar bukkal genişliği teşvik etmesidir ve çok fazla subglottik basınç kullanan ve çeneyi geren şarkıcılar için gerilimi azaltmaya yardımcı olur (Miller, 1986:100).

Ötümlü Dil Dış Patlamalı [d] ve Ötümsüz Dil Dış Patlamalı [t] Ünsüzlerinin Kullanımı

Şarkı söylerken, dil dış patlamalı [d], bazı sesbilimcilerin [d] sembolünü verdikleri sese benzeyebilir. Şarkıcılar [d]’de dili üst dişlerin iç yüzeylerine bastırmaya, subglottik basıncı artırmaya ve daha sonra dili çok ağır bir hareketle alveolar pozisyondan çıkarmaya eğilimlidirler. [d] sesinde hava akımının dil basıncı ile engellendiği hissedilir. Kötü üretilmiş [d]’de vokal gerginlik için birçok olasılık vardır, vokal kıvrımlar yaklaştığı için nazofarenksin içine doğru olan yol kapalıdır ve dil yükselmesi havanın ağızdan kaçmasını önler (Miller, 1986:100).

Dili [d] postürüne doğru hareket ettirerek ve hızlı, hafif bir hareketle telaffuz ederek, glottal veya lingual gerginlik önlenir (Miller, 1986:100).

Şarkı söylerken arzu edilen [d], “adz” kelimesinde [z] 'den hemen önce duyulan sese yakın olan dentalize edilmiş [d̪] 'dir (Miller, 1986:101).

[t] ünsüzü ötümlü benzeri olan [d] ile ötümsüz olması dışında benzer şekilde üretilir; üretiminde vokal foldlar yaklaşmaz. Bu nedenle şarkı söylerken patlamalı [t]'yi sıkma eğilimi, patlamalı [d]'ye göre daha azdır. [d] ve [t] İngiliz konuşma dilinde hemen hemen aynı yerlerde üretilse de çoğu Avrupa dilinde [t] söylenirken dilin ucu [t] nin İngilizce'de duyulduğu gibi güçlü vurmali sesinden kaçınır. Aslında, “Avrupa” tarzında (büyük vokal literatürün çoğunu söylerken bir zorunluluk) üretildiğinde [d̪] ve [t]'nin dil konumları arasındaki fark minimaldir (Miller, 1986:101).

Glottal kapanma ön dil duruşu ve ortalama alt çene gerginliği ile birlikte istendiği zaman [d̪] genelde yararlıdır. Yüksek bir perdede “day” gibi bir kelime ile başlarken olduğu gibi çok fazla glottal basınç varsa, [d̪]'yi anlak olarak [t] ile değiştirmek gerginliği azaltacaktır. [t] ile birkaç pratikten sonra pasaj [d] ile daha kolaylaşır (Miller, 1986:101).

Ötümlü Dil - Yumuşak Damak Patlamalı [g] Ünsüzü ile Ötümsüz Dil – Yumuşak Damak Patlamalı [k] Ünsüzünün Kullanımı

Birçok şarkıcı için, özellikle şarkıcının henüz rahat olmadığı vokal aralıktaki bölgede başlangıç notasında oluştuğunda yanlış laringeal katılımı teşvik eden bir diğer ünsüz harf de [g]'dir. Ötümlü dil – yumuşak damak patlamalı [g] ünsüzü tamamen kapanmaya sebep olur. Dilin yüksek arka kısmı yumuşak damağa yükselir ve sert damağın arka kısmına bastırır. Yine de, tam olarak bu kapalılık nedeniyle, [g] şarkıcı için değerlidir (Miller, 1986:103).

Bir şarkıcı, sonuçta ortaya çıkan nazalite ve tını zayıflığı ile düşük yumuşak damak duruşundan muzdaripse, [g]'nin kullanımını bu durum için değerli bir panzehir olabilir. Bu tür hatalar olmasa bile, [g] uygun rezonans dengelemesini uygun duruma getiren bir ünsüz olarak büyük bir değere sahiptir (Miller, 1986:103).

[k] ünsüzü linguavelar (dil-yumuşak damak) kapanmasının daha belirgin gösterimini sunar. Nazofaringeal geçişin ve ağzın kapanması ile açıklığı arasındaki güçlü duyular fısıldayarak bile gerçekleştirilebilir (Miller, 1986:103)

[m], [n], [ŋ] Nazal ünsüzlerinin ve bunları takip eden ünlülerin kullanımı

Miller, [m] nazalı için önerdiği egzersizlerden son ikisini dörder kısma bölerek sunmuştur, ancak tek bir egzersiz numarası başlığı altında olduğu için son iki egzersiz bir egzersiz grubu olarak varsayılmış ve her bir grup bir egzersiz olarak kabul edilmiştir. Önerdiği bu son iki egzersizin, [m] nazalını ilk önce [a] ünlüsünün, daha sonra [ɔ], [e] ve [i] ünlülerinin takip edeceği şekilde yapılmasını öneren Miller (1986: 83-84), aynı zamanda, [m] nazalı için yazdığı bu egzersizlerin [n] ve [ŋ] nazalları ile de seslendirilebileceğini söylemiştir.

Şarkıcıların sesi yeteri kadar önde hissetmedikleri zaman, [n] nazalının [m]'ye göre başarıya götürmek için daha iyi bir anahtar olabileceğini iddia eden Miller (1986: 84), bunun sebebini şu şekilde açıklamıştır:

“Bazen dudakların [m]'deki pozisyonu, şarkıcılar için, bir sonraki ünlü harf için ağızlarını açtıklarında, özellikle de çoğu hecede çeneyi aşırı derecede düşürmeye alışmışlarsa sorunlara neden olur. [n] halihazırda açık bir ağız ile üretilir, dudaklar hafifçe ayrılmıştır.”

Bu doğrultuda [n, m] geçişlerini çalıştırmak ve farkı daha iyi hissettirebilmek için 1 egzersiz önerisinde bulunan Miller (1986: 84), bu egzersizde [n, m] geçişini önce [a] ünlüsünün, daha sonra [o] ünlüsünün takip etmesini önermiştir. [n] nazalı için ise, 1 egzersiz önerisinde bulunan Miller (1986: 84), dil hareketleri esnek olmayan ve çok güçlü bir dil itme hareketine sahip olan şarkıcıların, ilk denemelerde [n] harfi ile özgürlüğü bulamayacağını, bu gibi durumlarda egzersizleri [n] ve [d] harfleri arasında değiştirerek deneyebileceğini ifade etmiştir.

EK-4

REGISTER

Miller'ın TSoS'de Erkek Sesleri Registerleri İçin Önerdiği Egzersizler

Miller (1986:126), düşük-orta registerler için önerdiği egzersizlerin, bu registerler arasındaki geçiş noktasında gerçekleşen hafif mekanik eylemi başlatması gerektiğini, vokalizlerin rahat konuşma aralığından başlayıp primo passaggionun çok az üzerinde seyretmesi veya primo passaggionun hemen üstünde başlayıp daha sonra alçılması gerektiğini belirtmiştir. “Önerilen egzersizler (9.4-9.11), her bir ses kategorisine uygun olarak transpoze edilmelidir. Bunlar hem yükselen hem alçalan sıralı tuşlarda seri halinde yürütülecektir.” (Miller, 1986:126) Miller (1986:127), düşük-orta ses geçiş egzersizlerinin, nazal sürekli m harfini takip eden sesli harfler ile konuşma sesinin üst aralığındaki perdelerde birbirine bağlı aralıklı örnekler halinde, zona di passaggioya yarım ses ilerlemelerle yaklaşarak seslendirilebileceğini ifade etmiştir.

Üst aralığa girişi sağlamak için gereken dinamik kas dengesinin sadece zona di passaggionun üst sınırında söyleyerek elde edilebileceğini ifade eden Miller (1986:128-129), tüm enstrümanı kullanmak yerine yalnızca kısmi çalışmanın işbirliğini yanlış algılamak olduğunu ve üst seste kayda değer sonuçlar beklenebilmesi için üst-orta sesin dengelenmesi üstüne çok çalışılması gerektiğini söylemiş ve orta-yüksek ses geçişi için 9 egzersiz önerisinde bulunmuştur:

“9.12-9.21 egzersizleri register geçişlerinde eşitlemeyi sağlamak adına sistematik bir yaklaşım olarak önerilir. Bazı vokalizler primo passaggionun altında başlar ve secondo passaggio bölgesine doğru ilerler; diğerleri daha çok voce intermedia dan üst seslere doğru olan pasajları ele alır. Bu egzersizler her ses kategorisine göre transpoze edilmelidir. Yarım ses ilerlemelerle, seri halinde, çıkıcı ve inici olarak yapılmalıdır.” (Miller, 1986:129)

Falsettonun bazı seslerde sınırlı kullanımının, zona di passaggioda, primo passaggio ve secondo passaggio arasında verimli olacağını ifade eden Miller (1986:123) ise, yüksek orta sese kolay bir şekilde girmekte zorlanan erkek sesleri için hafif falsettoda başlayan vokalizlerin uygulanabileceğini belirtmiş ve falsetto sestem voce piena ya(tam ses) geçiş

için iki egzersiz önerisinde bulunmuştur. Bu şekilde şancının nefes enerjisini artırarak orta sese geçiş yapacağını söylemiştir.

Strohass registerin çok az kullanıldığında bile dikkatli kullanılması gerektiğini söyleyen Miller (1986:126), Egzersiz 9.3'ü bu registerın kullanımı için önermiş ve mutlaka öğretmen gözetiminde yapılması gerektiğini vurgulamıştır.

HoS'de Kadın Sesleri Registerleri için Önerilen Egzersizler

Garcia (1894:15), aynı zamanda, göğüs registerinin aşırı kullanımının, orta registerde ve bununla birlikte ses organında meydana gelen zayıflığın sebebi olduğunu belirterek bu durumun çalışmaya orta registerden başlanarak ve kademeli olarak göğüs register seslerine inerek düzeltilebileceğini savunmuştur.

Orta ses örtülü olduğunda meydana gelen hava sızıntısının glottis dudaklarının tam kapanmamasından kaynaklandığını, parlaklığın bu aralıkta İtalyan ünlüleri ile yapılan keskin bir glottis vuruşu ile elde edileceğini ifade eden Garcia (1894:15), orta registerde, mat olan ikinci ünlüyü geliştirmek adına, en parlak ünlü olan İtalyan “i” ünlüsünden, aynı notada, mat bir ünlüye geçiş egzersizini (örneğin; ia, ia, ia; ie, ie, ie; io, io, io) önermiştir.

TSoS'de Kadın Sesleri Registerleri için Önerilen Egzersizler

Düşük ses aralığının geliştirilmesi için önerilen egzersizlerden ilki (Egzersiz 10.1), hem açık göğüste hem de göğüs mixte sınırlı bir sese sahip olan kadınların uygulayabileceği bir egzersizdir (Miller, 1986: 137). Göğüs seslerine hiçbir kuvvetin eşlik etmemesi gerektiğini söyleyen Miller (1986:137), artan nefes desteğini başarı ve başarısızlık arasındaki çizgiyi belirlediğini ifade etmiştir. Egzersiz 10.2'den Egzersiz 10.8'e kadar olan egzersizler tamamen göğüs mix aşamalarının kontrolünü geliştirmek için önerilen egzersizlerdir.

Düşük-orta ses aralığında kafa mixi, göğüs mixte hissedilene nazaran sesin biraz daha “kafada” olduğu register olarak tanımlayan Miller (1986: 140), salt göğüs sesi harici tüm seslerde hafif mekanizmanın bir miktar etkin olduğunu ifade etmiş ve düşük seste kafa mix için dört tane egzersiz önerisinde bulunmuştur. Kafa mixi orta ses aralığına getirmek için de altı farklı egzersiz önermiştir.

Voce di testanın, özellikle secondo passaggionun üstünde hissedildiğini ve aşağı doğru bütün seslerde hissedilebilmesi gerektiğini söyleyen Miller (1986: 144), bütün seslerde voce di testa hissini uyandırmak için önerdiği egzersizleri registerleri birleştirmek için önerdiğini ifade etmiştir. “Bu seri secondo passaggio geçiş noktasından inici pasajlarla başlar; daha sonra düşük ve düşük-orta sesle başlayarak çıkıcı arpejler ile tam tersi yönde ilerler. Farklı tempolar ve sesli harfler ile seslendirilebilir.” (Miller, 1986:144)

Bu başlık altında vokal glissando (portamento) egzersizlerini de öneren Miller (1986:146), glissando egzersizlerinin nasıl yapılacağını ve voce di testanın homojen rezonans desteğini nasıl sağladığını şu sözlerle ifade etmiştir:

“Daha fazla egzersiz, kalın ve ince seslerin her ikisini de içeren vokal glissando (genelde portamento olarak da adlandırılan) üzerine kurulmuştur. Voce di testa hissi düşük aralıkta bile mevcut olup takip eden glissando boyunca homojen rezonans dengesi sağlar. Seri glissando [m], [n] ve [v] harfleri ile, inici dizide yanlarına bir sesli harf eklenerek yapılabilir. Bu glissando vokalizleri önceki voce di testa egzersizleri ile beraber sırayla yapılmalıdır.”

Hafif mekanizmanın kas koordinasyonunun flajöle registerde en üst seviyede olduğunu ve bu yüzden flajöle registerin hemen altında bulunan üst registeri geliştirmek için flajöle register vokalizlerini kullanmanın avantajlı olacağını söyleyen Miller (1986: 148), flajöle registeri göz ardı etmenin, özellikle soprano için üst kadın sesini çalışmak için çok faydalı olan bir aracı bir kenara itmek olduğunu ifade etmiştir. Miller(1986:148), bu başlık altında üç egzersiz önerisinde bulunmuş ve bu egzersizlerin sesin diğer kısımları çalışıldıktan sonra yapılması gerektiğini belirtmiştir.

KAYNAKÇA

Austin, S. F. (2005). The Attack on the coup de la glotte. *Journal of Singing*, 61(5), 525-529

Barkot, A. (2000). "Yöntem Nedir?". *Us Düşün ve Ötesi Dergisi*, Sayı: 4. Erişim Adresi: <http://www.dusunuyorumdergisi.com>

Beinlich, S. (2011). The Life and Influence of Manuel Patricio Rodriguez Garcia: The First Vocal Pedagogue, Doctoral Thesis, University of South Carolina

Bozeman, K. W. (2008). Registration Strategies for Training the Male Passaggio. *Choral Journal*, sf:59-72

Bozeman, K. W. (2013). Acoustic passaggio pedagogy for the male voice. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 38, 64-69

Buder, E. H. (2000). *Acoustic analysis of voice quality: A tabulation of algorithms 1902-1990*. In R. D. Kent & M. J. Ball (Eds.), *Voice Quality Measurement* (pp. 119-244). San Diego, CA: Singular Publishing Group.

Behlau, M., Murry, T. (2012). International and Intercultural Aspects of Voice and Voice Disorders. In D. E. Battle (Ed.), *Communication Disorders in Multicultural and International* (174-207). New York: Elsevier Inc.

Cathcart, R. (2003). "The Singing School of Manuel Garcia II", Yüksek Lisans Tezi, The University of Victoria: Canada

Cevanşir, B., Gürel, G. (1982). *Foniatri*. İstanbul: Sanal Matbaacılık

Collyer, S., Davis, P. J., Thorpe, C. W., & Callaghan, J. (2007). Sound pressure level and spectral balance linearity and symmetry in the messa di voce of female classical singers. *The Journal of the Acoustical Society of America*, 121(3), 1728-1736.

Cotton, S. (2007). "Voice Classification and Fach: Recent, Historical and Conflicting Systems of Voice Categorization", Doctoral Thesis, The University of North Carolina: Greensboro

Erdoğan, S. (2008). “Ses Eğitiminde Terminoloji ve Temel Kavramlar Bazında Öğrenci Yeterliliklerinin İncelenmesi”, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü: İzmir

Fagnan, L. (2010). *The Impact of Bel Canto Principles on Vocal Beauty, Energy and Health*. Saskatoon

Garcia, M. (1894). *Hints on Singing*. (Çeviren: Beata Garcia) New York: Ascherberg & Co.

Garcia, M. (1857). *Garcia's new treatise on the art of singing*. Londra: Cramer & Co.

Hirose, H., Gay, T. (1972). Laryngeal Control in Vocal Attack: An Electromyographic Study. *Status Report on Speech Research*, 29-30, 48-60

Hoch, M. (2017). The legacy of William Vennard and D. Ralph Appelman and their influence on singing voice pedagogy: reflections after 50 years (1967–2017). *Voice and Speech Review*, 11(3), 308-313

Hoch, M. (2019). Historical Landmarks in Singing Voice Pedagogy. *Voice and Speech Review*, 13(1), 43-60

Hook, S. (2005). “Vocal Agility in the Male Adolescent Changing Voice”, Doctoral Thesis, University of Missouri: Columbia

Koike, Y. (1967). Experimental Studies on Vocal Attack. *Practica Oto-Rhino-Laryngologica*, 60(8), 663–688

Lax-Vox Tekniğın Uygulanması, <http://www.laxvox.com/documents/lax-voxteknigin-uygulanmasi.pdf>, Erişim Tarihi: 12.02.2021.

Lyle, H. (2011). A Historical Look at Breathing Methods for Singing. *Voice and Speech Review*, 7(1), 310-317

Marchesi, M. (1967). *Vocal Method Op.31 Part I*. Milwaukee: G. Shirmer

Miller, R. (2017). "Historical Overview of Voice Pedagogy" , (Ed. Robert Thayer Sataloff), *Vocal Health and Pedagogy*, North America: Plural Publishing Inc., (s.40-51)

Miller, R. (1986). *The Structure of Singing*. New York: Schirmer Books

Mörner, M. , Fransson, F. , Fant, G. (1963). Voice register terminology and standard pitch. *STL-QPSR*, 4(4), 17-23

Orchard, A. P. (2019). "BEL CANTO 500 Years Young: a study in the practical application of bel canto technique to twentieth-century vocal works in English", Yüksek Lisans Tezi, Victoria University of Wellington

Perna, N. K. (2008). "Effects of Nasalance on the Acoustics of the Tenor Passaggio and Head Voice", Doktora tezi, University of Miami

Pierce, D. L. R. (2013). Applying the Study of Bel Canto Technique to Artistic Horn Playing: Perfect Legato, Beautiful Sound, Agility and Musical Expression, Doctoral Thesis, University of Arizona

Sabar, G. (2008). *Sesimiz Eğitimi ve Korunması*. İstanbul: Pan Yayıncılık

Sataloff, R. T. , Praneetvatakul, P. , Heuer, R. J. , Hawkshaw, M. J. , Heman-Ackah, Y. D. , Schneider, S. M. , Mandel, S. (2010). Laryngeal Electromyography: Clinical Application. *Journal of Voice*, 24(2), 228-234

Schubert, E. , Wolfe, J. (2013). The rise of fixed pitch systems and the slide of continuous pitch: A note for emotion in music research about portamento. *Journal of Interdisciplinary Music Studies*, 7(1), 01-28

Stark, J. (1999). *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Canada: University of Toronto Press

Sundberg, J. "Perception of Singing", (Ed.Diana Deutsch), *The Psychology of Music*, New York: Academic Press 1982, (s.59-95)

Sundberg, J. (1987). *The Science of the Singing Voice*. USA: Northern Illinois University Press

Şahin, O. (1995). “Ses Perdeleri ve Vibrato”, Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Şahin, S., (2016). Laringeal Açından Vokal Registerler. *Düzce Tıp Fakültesi Dergisi*, 18(1): 23-29

Talia, J. (2017). *A History of Vocal Pedagogy*. Australia: Australian Academic Press

Titze, Ingo R. (2007). Resurrection from the Coffin. *Journal of Singing* , 64(2), 199-201

Töreyin, A. M. (1998). Türkiye Türkçesi Dil Bilgisi Yapısının Şan Eğitimi Amaç, İlke ve Teknikler Açısından İncelenmesi. GÜFBE Yayınlanmamış Doktora Tezi, s. 10

Töreyin, A. M. (2008). *Ses Eğitimi: Temel Kavramlar İlkeler Yöntemler*. Ankara: Sözkese Matbaacılık

Uçman Karaçalı, P., (2012). “Profesyonel Ses Sanatçılarının Ses Üretiminde Karşılaştıkları Teknik Sorunlara Yönelik Yeni Öneriler”, Yüksek lisans tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü

Özçimen, A., (2015). *Adım Adım Ses Eğitimi*. Konya: Aybil Yayınevi

Özdoğanoglu, T., (2006). “Mimar Sinan Üniversitesi Opera Ve Şan Bölümündeki Öğrencilerin Akustik Analiz Ve Larigofaringeal Reflü Bulgularının Normal Popülasyon İle Karşılaştırılması”, Uzmanlık Tezi, İstanbul

Vennard, W., (1967). *Şarkı Söyleme Mekanizması ve Tekniği*. (Çevirenler: A. Akkaya, N. Ilgıcioğlu, F. Öney). New York: Carl Fischer Inc.

https://www.wikiwand.com/tr/Uluslararası_Fonetik_Alfabe

https://tr.nipponkaigi.net/wiki/History_of_the_International_Phonetic_Alphabet

<https://www.turkedebiyati.org/Dersnotlari/sesbilgisi.html>

<https://www.bach-cantatas.com/Bio/Miller-Richard.htm>

<https://johnhenny.com/three-reasons-you-are-singing-out-of-tune/>