

T.C.
DOKUZ EYLÜL ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ
SAHNE SANATLARI ANASANAT DALI
OPERA SANAT DALI
Yüksek Lisans Tezi

**MÜZİKAL TİYATRO REPERTUVARININ FARKLI TÜRLERİNDE VOKAL
PERFORMANSA YÖNELİK SES TEKNİKLERİNİN İNCELENMESİ:
BELTING VE BEL CANTO**

Hazırlayan:

Eren EKİCİ

Danışman:

Prof. Zibelhan DAĞDELEN

İzmir / 2021

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans tezi olarak sunduğum “*Müzikal Tiyatro Repertuvarının Farklı Türlerinde Vokal Performansa Yönelik Ses Tekniklerinin İncelenmesi: Belting ve Bel Canto*” adlı çalışmanın, tarafımdan, bilimsel ahlak ve geleneklere aykırı düşecek bir yardıma başvurmaksızın yazıldığını ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve bunu onurumla doğrularım.

Tarih

.../ .../ ...

Eren EKİCİ

İmza

TUTANAK

Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü' nün tarih ve sayılı toplantısında oluşturulan jüri, Lisansüstü Öğretim Yönetmeliği' nin maddesine göre öğrencisi'nın

..... konulu tezi incelenmiş ve aday tarihinde, saat da jüri önünde tez savunmasına alınmıştır.

Adayın kişisel çalışmaya dayanan tezini savunmasından sonra dakikalık süre içinde gerek tez konusu, gerekse tezin dayanağı olan sanat dallarından jüri üyelerine sorulan sorulara verdiği cevaplar değerlendirilerek tezin olduğuna oy ile karar verilmiştir.

BAŞKAN**ÜYE**

ÖZET

Vokal performansa yönelik ses teknikleri, müzik türlerine göre farklılık göstermektedir. Her müzik türü kendi içinde bir vokal tınıya ve dolayısıyla seste bir formant ayarına sahiptir. Kullanılacak olan ses kalitesi; gerek müziğin orkestrasyon, düzenleniş ve armonisel anlamda bütünlüğü, gerekse geçmişten günümüze taşıdığı bazı geleneksel özellikler doğrultusunda istenilen formant ayarına uygun bir biçimde oluşturulur. Müzikal tiyatro, tarihsel gelişimi içinde etkileşimde bulunduğu çeşitli sanat dalları ve müzik türlerinin bir getirisi olarak da, içinde farklı vokal tekniklerin kullanılmasına olanak sağlamıştır.

Araştırmanın birinci bölümünde; farklı vokal tekniklerin ortak ana noktası olarak sesin, fizyoanatomisi alt başlıklar halinde detaylandırılmış ve fonasyonun akustik yansımaları ele alınmıştır.

İkinci bölümde; müzikal tiyatronun doğuşuna zemin hazırlayan singspiel, opera ve operet geleneği ve sonrasında; minstrel şov, revü, vodvil ve burlesk gibi müzikli sahne gösterileri, kronolojik bir çerçeve içinde incelenmiş, sonrasında ise Amerika ve İngiltere’de müzikalin doğuşuyla birlikte ortaya çıkan farklı konseptlerdeki müzikal türleri ele alınmıştır.

Üçüncü ve son bölümde; Jo Estill’in ses modellemesi ve yaklaşımı üzerinden Bel Canto ve Belting teknikleri müzikal tiyatro repertuvarında kullanılan ses kaliteleri adı altında ayrıntılı olarak incelenerek, her iki teknik arasındaki benzerlik ve farklılıklar analiz edilmiş ve karşılaştırılmıştır.

ABSTRACT

Sound techniques for vocal performance differ according to music genres. Each type of music has a vocal timbre and therefore a formant tuning in the sound. The sound quality to be used; It is created in accordance with the desired formant tuning in line with the integrity of the music in terms of orchestration, arrangement and harmony, as well as some traditional features that it carries from the past to the present. Musical theater has enabled the use of different vocal techniques as a result of various art branches and music genres that interact in its historical development.

In the first part of the research; The physioanatomy of the voice as the common main point of different vocal techniques is detailed in sub-titles and the acoustic reflections of phonation are discussed.

In the second part; The singspiel, opera and operetta tradition, which laid the groundwork for the birth of musical theatre, musical stage performances such as minstrel show, revue, vaudeville and burlesque were examined in a chronological framework, and then musical genres with different concepts that emerged with the birth of the musical in America and England were discussed.

In the third and last part; The sound qualities used in the musical theater repertoire of Bel Canto and Belting techniques were examined in detail through Jo Estill's sound modeling and approach, and the similarities and differences between the two techniques were analyzed and compared.

ÖNSÖZ

Şarkı söylemek küçük yaşlarımdan itibaren benim için büyük bir tutkuydu. Ailemin müziğe olan ilgimi farketmesiyle keman eğitimine başlamam o yıllarda müzik hayatıma ilk adımlarımı atmamı sağladı. Zaman içinde müziğe ve opera sanatına karşı giderek artan merakım ise, 2013 yılında Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Opera Anasanat Dalı lisans programına kabul edilmem ile farklı bir boyut kazandı.

Sahne sanatlarına olan merakım yaptığım araştırmalarla birlikte giderek artarken, 2015 yılında aktif katılımcısı olduğum bas Roberto Scandiuzzi'nin ustalık sınıfında, kendisinin bana tavsiye etmiş olduğu müzikal tiyatro oyunculuğu önerisi, bu alana karşı olan merakımın giderek artmasını sağladı.

Müzikal tiyatro alanındaki ilgimin büyümesindeki en büyük etken ve rol model olmanın yanı sıra, bu araştırmanın konusunu ve başlığını belirlememde bana büyük destek olan, lisans ve yüksek lisans yıllarında kendisinden öğrendiklerimle yalnızca mesleki hayatımda değil, her anlamdaki öğretilerinden ders çıkardığım sevgili öğretmenim ve tez danışmanım Prof. Zibelhan Dağdelen'e, gerek yüz yüze gerekse pandemi dolayısıyla gerçekleştirmiş olduğumuz çevrimiçi derslerde göstermiş olduğu sabır ve benimle paylaşmış olduğu bilgi birikimi için teşekkürlerimi sunarım.

Danışmanımın yol göstermesi sayesinde, lisans eğitimimin başından beri derslerini ve seminerlerini yoğun ilgiyle takip ettiğim, pedagojik vokoloji alanında bizleri aydınlatan, araştırmamın başından itibaren desteğini esirgemeyen ve konu başlıkları belirlememde bana yardımcı olan Op. Dr. İlter Denizoğlu'na benimle paylaşmış olduğu bilgi birikimleri ve sahip olduğu değerli kaynaklar için kendisine sonsuz teşekkürlerimi sunarım.

Konservatuvar eğitimimin başından itibaren, klasik müzik ve opera tarihi alanında birçok şey öğrendiğim ve ayrıca araştırmacı ruhuyla bizlere daima sorgulamayı

öğreten Doç. Dr. Elif Aktuğ'a, sahne ve şan anlamında her gün ufkumu genişleterek bana daima farklı bakış açıları kazandıran değerli şan eğitmenim Doç. M.Alper Kazancıoğlu'na teşekkürlerimi sunarım.

Terminolojik olarak kullanılan yabancı kelimeleri Türkçeleştirme çabamda bana yardımcı olan ve mesleki anlamdaki deneyimlerini benimle paylaşan sevgili Lori Şen'e, bu süreçte bana destek olan sevgili ağabeyim Murat Duyan'a, kuzenim Barkın Yılmaz'a, küçük yaşlarda kendisiyle tanışarak bana kemani ve müziği sevdiren ve konservatuvar eğitimime başlamamda bana en büyük desteği veren sevgili hocam Seçil Türker'e, ayrıca bana olan tüm destekleri için sevgili aileme ve arkadaşlarıma teşekkürlerimi sunarım.

İÇİNDEKİLER

YEMİN METNİ.....	ii
TUTANAK	iii
ÖZET.....	iv
ABSTRACT.....	v
ÖNSÖZ	vi
İÇİNDEKİLER	viii
ŞEKİLLER LİSTESİ	xiv
TABLolar LİSTESİ.....	xv
KISALTMALAR.....	xvi
GİRİŞ.....	1

1. BÖLÜM

FONASYONUN FİZYOANATOMİSİ VE AKUSTİK YANSIMALARI

1. Fonasyonun Fizyoanatomisi ve Akustik Yansımaları.....	3
1.1. Solunum Sistemi (Jeneratör)	4
1.1.1. Nefes.....	5
1.1.2. Diyafram Kası ve Abdominal Solunum.....	6
1.1.3. Postür.....	10

1.2. Ses Sistemi (Transformatör).....	12
1.2.1. Larenks.....	13
1.2.1.1. Larengeal Kıkırdaklar.....	13
1.2.1.2. Larengeal Eklemler.....	15
1.2.1.3. Ekstresek Larenks Kasları.....	16
1.2.1.4. İntrensek Larenks Kasları.....	16
1.2.1.5. Vokal Fordlar (VF).....	18
1.2.1.6. Vertiküler Kıvrımlar (VNK)	18
1.2.2. Fonasyon Türleri.....	19
1.3. Rezonatör Sistem.....	19
1.3.1. Farenks (Yutak).....	20
1.3.2. Ağız Boşluğu ve Artikülasyon Organları.....	22
1.3.2.1. Dil.....	22
1.3.2.2. Dişler.....	24
1.3.2.3. Çene.....	24
1.3.2.4. Dudak.....	24
1.3.2.5. Yumuşak Damak.....	25
1.3.3. Göğüs Rezonansı.....	25
1.3.4. Kafa Rezonansı.....	25

1.3.5. Burun.....	26
1.3.6. Sinüsler.....	26
1.4. Rejisterler.....	26
1.4.1. Gıcırtı Rejisteri (Vocal Fly).....	28
1.4.2. Göğüs Rejisteri (Chest Rejister).....	29
1.4.3. Miks Rejister (Mix Voice).....	30
1.4.4. Falset Rejister.....	33
1.4.5. Işık Rejisteri.....	34
1.4.6. Passaggio.....	35
1.5. Formant Ayarı ve Şarkıcı Formantı.....	36
1.5.1. Ünlü/Sesli Harf Modifikasyonu (Vowel Modification).....	38

2. BÖLÜM

MÜZİKAL TİYATRO

2. Müzikal Tiyatro.....	40
2.1. Singspiel.....	42
2.2. Intermezzo ve Opera Buffa.....	42
2.3. Opera Comique.....	44

2.4. The Beggar's Opera ve Balad Opera.....	44
2.5. Operet	46
2.5.1. Türkiye'de Operet.....	48
2.6. Komik Opera, William Schwenk Gilbert ve Sir Arthur Sullivan.....	49
2.7. Minstrel Şov ve Revü.....	51
2.8. Vodvil (Vaudeville).....	54
2.9. Burlesk.....	56
2.10. Müzikalin Doğuşu	57
2.10.1. Müzikal Komedi.....	58
2.10.2. Müzikal Drama.....	60
2.10.3. Müzikal Tiyatro'nun Altın Çağı (The Golden Age)	61
2.10.4. Rock Müzikal.....	64
2.10.5. 1960-1980 Yılları Arasında Müzikal Tiyatro.....	65
2.10.6. Mega-Müzikal ve 1980-2000 Yılları Arası.....	67
2.10.7. Müzikal Tiyatro Türleri.....	69
2.10.7.1. Jukebox Müzikal.....	69
2.10.7.2. Backstage Müzikal.....	70
2.10.7.3. Book Müzikal.....	70
2.10.7.4. Concept Müzikal.....	70

2.10.7.5. Sung-Through Müzikal.....	70
-------------------------------------	----

3. BÖLÜM

MÜZİKAL TİYATRO REPERTUVARINDA KULLANILAN ŞARKI SÖYLEME TEKNİKLERİNE AKUSTİK-FİZYOLOJİK YAKLAŞIM

3. Müzikal Tiyatro Repertuvarında Kullanılan Şarkı Söyleme Tekniklerine Akustik- Fizyolojik Yaklaşım.....	71
3.1. Jo Estill'in Ses Modellemesi ve Yaklaşımı.....	73
3.2. Bel Canto (Chiaroscuro).....	76
3.3. Belting.....	80
3.3.1. Geleneksel Belt.....	86
3.3.2. Çağdaş Belt.....	86
3.4. Legit Şarkı Söyleme.....	86
3.4.1. Geleneksel Legit.....	88
3.4.2. Çağdaş Legit.....	89
3.5. Twang.....	89
3.5.1. Nazal Twang.....	90
3.5.2. Oral Twang.....	91
3.6. Düz Ton ve Vibrato.....	91

3.7. Klasik ve Çağdaş Şarkı Söyleme Teknikleri Arasında Karşılaştırmalı Analiz.....	93
3.8. Müzikal Tiyatroda Mikrofon Kullanımı.....	96
SONUÇ.....	99
KAYNAKÇA.....	100
ÖZGEÇMİŞ.....	106

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1 - VF Aktivitesi (Denizoğlu, 2020: 165).....	3
Şekil 2- “Pulmoner sistemin ana yapılarının önden görünümü” (Miller, 1986: 21)....	5
Şekil 3- İnterkostaller ve Oblik Kas	7
Şekil 4- Yanal Kaslar (Miller, 1986: 27)	8
Şekil 5- Abdominal kaslar (Miller, 1986: 28).....	9
Şekil 6- Ralf’ın Denge Platformu (Denizoğlu, 2020: 217).....	12
Şekil 7- Larengeal İskelet Sistemi (Denizoğlu, 2020: 121).....	14
Şekil 8- VF’ların Kapalı ve Açık Pozisyonunda Glottis	16
Şekil 9- Üst Solunum Yolu	20
Şekil 10- Ağız İçinde Sesli Harflerin Yerleşimi ile F1 ve F2 Formant Frekanslarının Oluşumu (Denizoğlu, 2020: 205).....	37
Şekil 11- Ferah Tiyatrosu 1924 (https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2017/06/22/tarihi-ferah-sinemasi-satisa-cikarildi).....	49
Şekil 12- 20. Yüzyılın İlk Yarısından Bir Black-Face Minstrel Şov Gösterisi (Britannica, 2020. https://www.britannica.com/art/minstrel-show).....	53

TABLÖLAR LİSTESİ

Tablo 1- Rejister Sınıflandırması.....	32
Tablo 2- Rejister Sınıflandırması.....	33
Tablo 3- Klasik ve Çağdaş Şarkı Söyleme Arasındaki Temel Farklar (Chandler, 2014: 37).....	94

KISALTMALAR

VF : Vocal Fold

CCM : Contemporary Commercial Music

vb : ve bunlara benzer, ve bunun gibi

TA : Tiroaritenoit kas

KT : Krikotiroit kas

İA : İnteraritenoit (transvers) kas

LKA : Lateral krikoaritenoit kas

PKA : Posterior krikoaritenoit

Psub : Subglottik basınç

f : Frekans

F : Formant

GİRİŞ

Müzikal tiyatro, tıpkı kendisi gibi içinde birçok farklı disiplini barındıran opera, operet vb. sahne oyunları ile zaman içinde etkileşimde bulunarak günümüze kadar gelmiş olan bir sanat dalıdır. Bu etkileşim literatürde var olan eserlerin konu bütünlüğü, olay örgüsü, müzikal zenginlik, orkestrasyon, vokal melodi kullanımı ve daha bir çok yönden benzerlik göstermeleri ile doğrulanmaktadır.

Vokal performans sanatçılığı her iki sanat dalı için uzun yıllar boyunca özverili ve disiplinli çalışmayı gerektirir. Sesini profesyonel olarak kullanan kişilerin, sürdürülebilir bir performans hayatına sahip olmaları için ses sağlığına dikkat etmenin yanı sıra, insan sesini oluşturan yapı taşlarını tanımaları da onlara büyük ölçüde fayda sağlayacaktır. Fonasyon, temel anlamıyla ses üretmek anlamına gelse de; sesin üretim şekli, oluşturulmak istenilen tını ve formant bakımından farklılık gösterebilmektedir.

Vokal performans sırasında duyulan ses, yalnızca potansiyel enerjiyi kinetik enerjiye dönüştüren vokal foldlar (VF) tarafından oluşturulmaz. Bu noktada insan vücudunu enstrümanın bütünü olarak düşünmek gerekir. Örneğin bir kontrbastan duyulan ses yalnızca o enstrümanın tellerine ait değildir. Tellerin titreşimiyle oluşan ses, enstrümanın gövdesi denilen bölümde rezonans olur ve sesin dolgun tınısı hava yoluyla iletilerek kulağımıza ulaşır. Tıpkı kontrbas örneğinde olduğu gibi insan vücudu baştan-sona enstrümanın tamamını oluşturur ve oluşan ses kişinin kendi bedeninin sesidir.

Amerikalı ses eğitmeni J. LoVetri'nin, 2000 yılından itibaren çeşitli akademi, araştırma, tıp ve klinik dergilerde kabul görerek 'klasik dışı' kelimesinin yerini almış bir terim olan CCM¹ söylemi, 21. yüzyılda farklı vokal teknikler hakkında gerçekleştirilen araştırmaların tek bir çatı altında toplanmasını sağlamıştır. Günümüzde CCM olarak adlandırılan bu terim klasik olmayan her türlü müziği kapsamaktadır. Pop, rock, gospel, R&B, soul, hip hop, rap, country, folk, deneysel müzik ve klasik olarak kabul edilmeyen

¹ Contemporary Commercial Music (CCM): 21. Yüzyılda türemiş olan bu kelime, Amerika'da 'klasik dışı' teriminin daha uygun bir hitap şekli olması düşüncesiyle geliştirilmiş türevlerinden biri.

diğer tüm tarzları içinde barındırır. Böylelikle de profesyonel endüstri, ‘Belt’ ve Legit’ şarkı söyleme stillerini kullanır (LoVetri, 2008: 260).

Klasik ve çağdaş ticari müzikte yer alan şarkı söyleme teknikleri, geçmişten günümüze birçok araştırmanın konusu olmuştur. Özellikle son yıllarda gerçekleştirilen teknolojik inovasyonlarla birlikte bilim ve tıp, fonasyon sırasında glotal bölgede gerçekleşen hareketleri gözlemleyebilmemize olanak sağlamıştır. Bu durum, insan sesinde meydana gelen farklı ses tınılarının ve formantların, çeşitli kas kombinasyonları sonucunda sesi oluşturan yapılarda ne gibi değişiklikler gerçekleştirilerek üretildiğini daha somut bir biçimde anlaşılmasını sağlamıştır

1. BÖLÜM

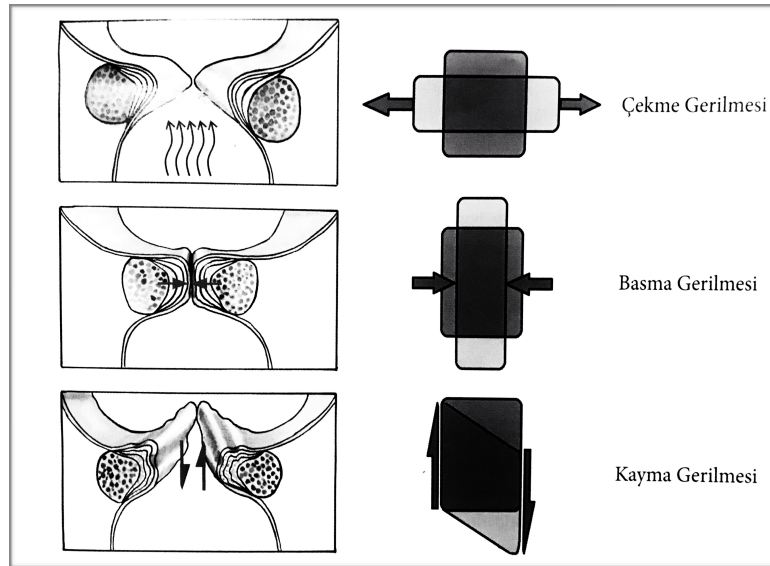
FONASYONUN FİZYOANATOMİSİ ve AKUSTİK YANSIMALARI

1. BÖLÜM

FONASYONUN FİZYOANATOMİSİ ve AKUSTİK YANSIMALARI

Fonasyon; akciğerlerde biriken havanın ekspiryum² sırasında VF'ların vibrasyon kazanması ve ses yolunda rezonasyon sonucu sesin oluşması eylemidir. Akciğerlerdeki basınçlı havanın larengeal mekanizmanın içerisinde yer alan vokal kıvrımlar arasındaki glotik boşluğa doğru ilerleyebilmesi diyafram, sırt kasları, abdominal ve interkostal kaslar, vb. gibi birçok kasın uyumlu olarak çalışmasıyla gerçekleşir.

Güç kaynağı olarak nitelendirdiğimiz akciğerlerden çıkan hava sırasıyla; bronşlar ve trakeadan geçerek transformatör bölge olan larengeal mekanizmaya ilerler. Burada akciğerlerde sıkışmış olan havanın kapalı halde duran VF'lara yeterli derecede gerçekleştirdiği basınç sonucunda, kapalı halde duran VF'lar kayma, çekme ve basma olmak üzere toplamda üç farklı mekanik hareket uygular.



Şekil 1- VF Aktivitesi (Denizoğlu, 2020: 165)

² Ekspiryum: Nefes verme.

Bu sayede potansiyel enerji halinde olan hava bir diğer enerji türü olan kinetik enerjiye dönüştürülür ve ses oluşur. Oluşan ses bir vızıltıdan farksızdır. Konuşurken, şarkı söylerken veya herhangi bir ses çıkarırken VF'ların oluşturduğu sesi ağızımızdan dışarıya atmamızı sağlayan, sese bir tını kazandıran ve rezonatör görevi gören bölge ise ses yoludur.

Her maddenin sahip olduğu doğal bir titreşim frekansı (özfrekans) vardır. Sesin iletimi de maddeler aracılığıyla gerçekleşir. Günlük yaşantımızda duyduğumuz sesler genellikle hava yoluyla işitme organımız olan kulağımıza iletilse de, ses yalnızca maddenin gaz halinde değil, sıvı ve katı halinde de dalgalar halinde yayılır. Bir su birikintisine yukarıdan 90° açıyla attığınız taş parçasının suya düştüğü andan itibaren düşme noktasından dışarı doğru yayılan ve daireler şeklinde görülen dalganın yayılması, ses kaynağından çıkan sesin havada yayılması ile aynı görüntüye sahiptir.

1.1. Solunum Sistemi (Jeneratör)

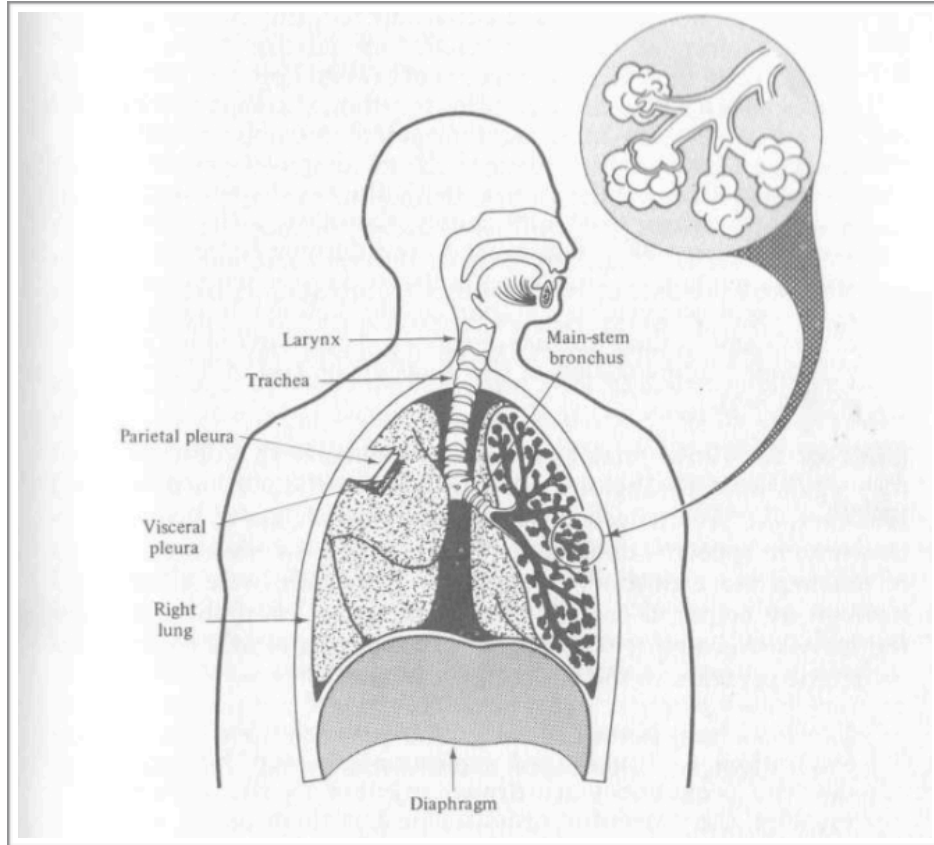
Solunum sistemi; atmosferde yer alan hava ile kan arasındaki gaz değişiminin sağlanmasından sorumlu olan, hayati öneme sahip bir sistemdir. Üst solunum yolu ve alt solunum yolu olarak iki kısma ayrılır.

Tüm canlılar için oldukça önemli olan bu sistemi, doğru nefes kullanımının gerekli olduğu çeşitli meslek dallarındaki kişilerin daha detaylı bir şekilde bilmesi ve anlaması, onlara mesleki hayatlarında oldukça kolaylık sağlayacaktır. Dolayısıyla bu kişiler günlük yaşantılarında da nefes alış-verişlerine ve solunum sisteminin doğru çalışmasına özen göstermelidirler.

Ses sanatçıları, spiker, tiyatro sanatçıları, öğretmen ve bunun gibi sesini profesyonel olarak kullanan kişiler mutlaka iyi nefes almayı ve o nefesi nasıl kullanacağını bilmelidir. İyi bir nefes için de bedenini iyi tanıması ve doğru postürü bulması şarttır.

1.1.1. Nefes

“Nefes, kinetik enerji olan fonasyonun kaynağı olan, akciğerlerde sıkıştırılmış olan havanın sahip olduğu potansiyel enerjinin karşılığıdır. Bu enerji hava ile taşınır ve VF’ları harekete geçirir” (Denizoğlu, 2020: 224).



Şekil 2- “Pulmoner Sistemin Ana Yapılarının Önden Görünümü”
(Miller, 1986: 21)

Piramidi andıran yapılarıyla, toraksın³ içinde sağ ve solda yer alan iki akciğerimiz vardır. Toraks; sırtımızdan omurlarla, ön taraftansa sternuma⁴ bağlı olup içinde akciğerlerin ve kalbin bulunduğu toplam da 12 kaburgadan oluşur. Sağ akciğerimiz üç, sol akciğerimiz ise iki lobdan oluşur. Alt bölümünde diyafram kası,

³ Toraks: Göğüs kafesi

⁴ Sternum: Göğüs kemiği.

kaburgalar arasında ise interkostal kaslar vardır. Akciğerlerin üst kısımları, alt kısımlarından daha dardır. İnspiryum⁵ sırasında ağızdan veya burundan alınan hava sırasıyla; larenks, soluk borusu ve bronşlardan geçerek alveollere ulaşır. Bu sayede kan ve hava arasındaki gaz alışverişi sağlanır. Bir insanın akciğerlerinde sünger gibi dokulardan oluşan ve gaz değişimi görevini üstlenen ortalama 480 milyon alveol bulunur. (Denizoğlu, 2020: 225).

İnspiryum sırasında; göğüs boşluğu ve karın boşluğu arasında yer alan diyafram kası aktifleşerek kasılır ve düzleşir, kaburga kasları kasılır, sternum yükselir, göğüs boşluğu genişler ve akciğerlerdeki hava basıncı düşer. Ekspiryum sırasında ise; pasif olan diyafram kası gevşeyerek kubbeleşir ve akciğerden atılan havanın yerini alır, kaburga kasları gevşer, sternum kapanır, göğüs boşluğu daralır ve akciğerlerdeki basınç artar.

Ekspiryumun ilk atağını gerçekleştiren diyafram kasını ve ona bağlı olan diğer kasları aktif olarak kullanmayı öğrenmek, akciğerlerin daha geniş kısımları olan alt bölümlerini daha fazla kullanmamız anlamına gelmektedir. Performans sırasında üst göğüs bölgesine alınan nefes larengeal bölge ve ona bağlı olan kas ve çeşitli dokularda gerginliğe sebep olacağından, akciğerlerin alt bölgelerini daha aktif kullanmak oldukça önemlidir. Hiperfonksiyonel⁶ ses bozuklukları ve buna bağlı olan çeşitli rahatsızlıklar ile karşılaşılmasını önlemek amacıyla bu mekanizmayı otomatik bir davranışa dönüştürmek, zaman içinde yapılacak olan egzersizlerle mümkündür.

1.1.2. Diyafram Kası ve Abdominal Solunum

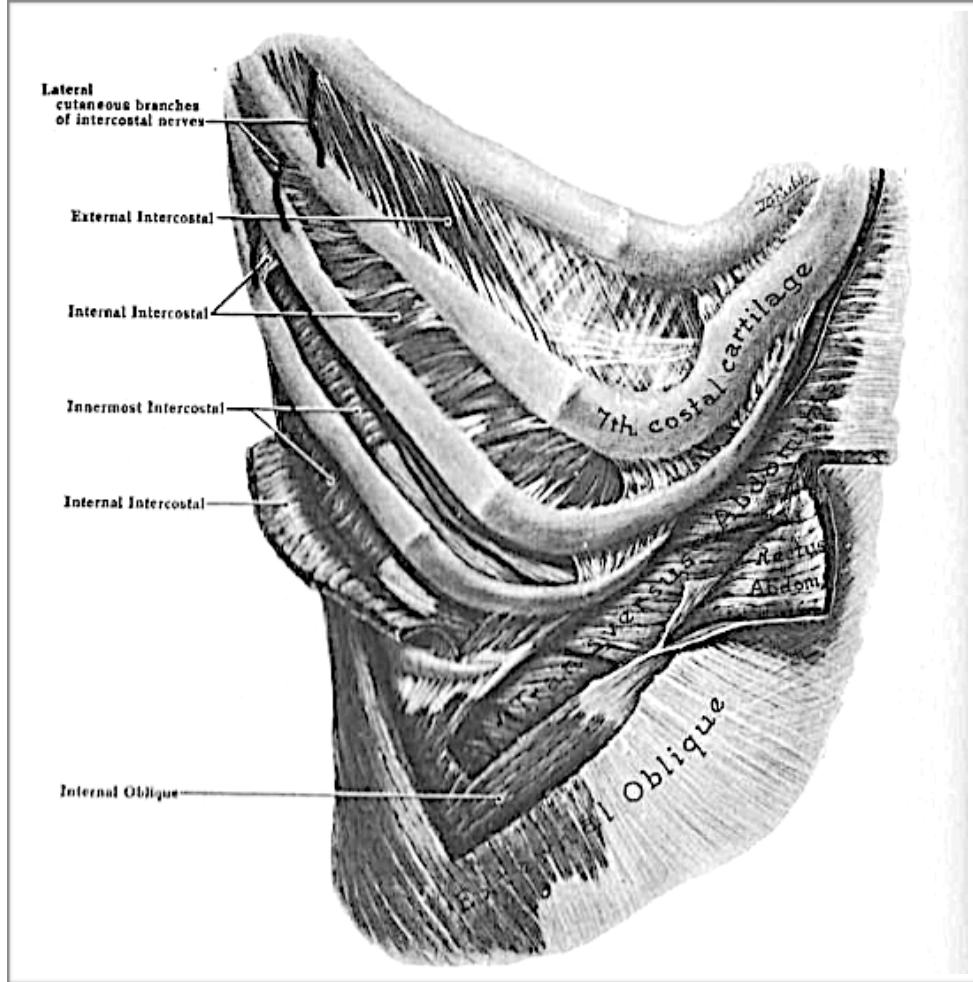
Diyafram kası; göğüs boşluğu ve karın boşluğunu birbirinden ayıran, nefes alış-verişinde büyük rol oynayan ve istemsiz çalışan bir kاست. Abdominal⁷ solunum ise

⁵ İnspiryum: Nefes alma

⁶ Hiperfonksiyon: Herhangi bir organın aşırı çalışması

⁷ Abdominal: Karın bölgesi, karınla ilgili

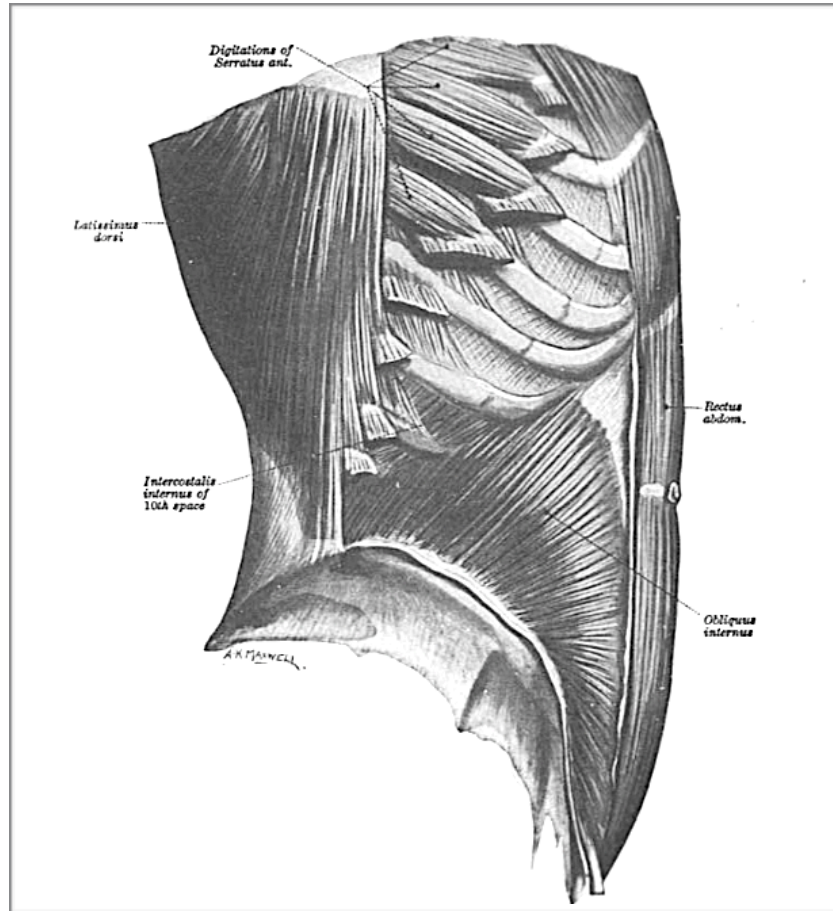
diyafram kasını ve karın kaslarını aktif olarak kullanarak gerçekleştirilen solunum çeşididir.



Şekil 3- İnterkostaller ve Oblik Kas (Miller, 1986: 26)

İnspiryum sırasında toraks genişler, bu sayede akciğerlerdeki hacim artarak basınç azalır ve akciğerlerde havanın girebileceği boşluklar yaratılır. Fizik kanunu gereği atmosferde boşluk olmaz. Bu kurala bağlı olarak inspiyum sırasında kasılarak düzleşen diyafram kasının gerçekleştirdiği hareket bir tür vakumlama gibidir. Akciğerlerimizin alt kısımlarını daha aktif kullanmamız ve alınan nefesin önemli bir kısmının üst göğüste toplanmamasını sağlamamız, diyafram kasını aktif olarak kullanmamız ile mümkündür. Depoladığımız havayı kullanırken de diyafram kasının rolü oldukça fazladır. Ekspiryum sırasında gevşeyip kubbeleşen diyafram kasına

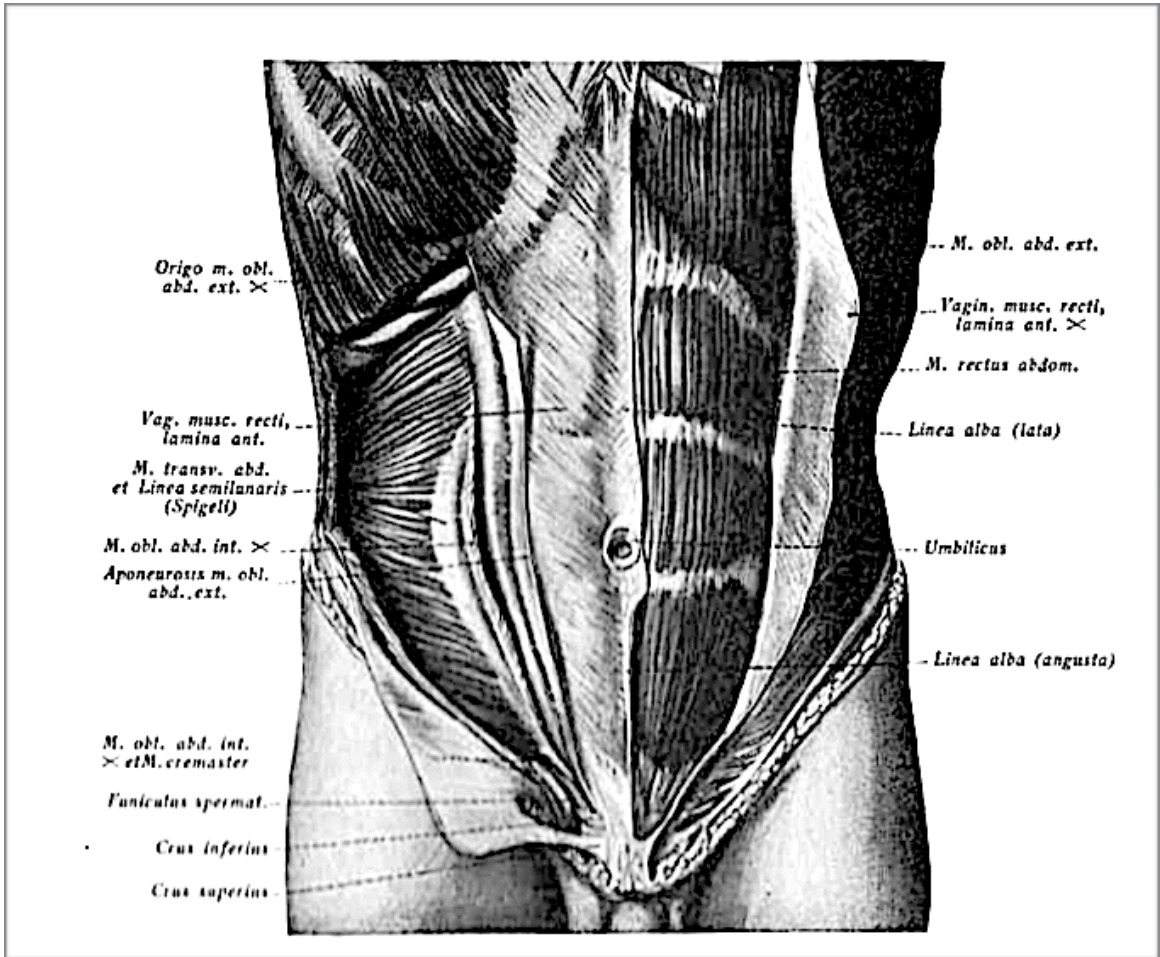
antagonist etki gösteren kaslar (göğüs, abdominal, sırt vb...) akciğerlerde bulunan havayı dışarıya doğru iter ve diyafram tekrar istirahat gerginliğine döner.



Şekil 4- Yan Kaslar (Miller, 1986: 27)

Profesyonel ses eğitiminde destek (appoggio) olarak tanımlanan durum, solunum havasının depolandığı bölgedeki çöküşü&sönmeyi, fonasyon sırasında en aza indirmektir. Desteğin en önemli amacı larenks'e olan baskıyı azaltmak ve glotisteki yükü hafifletmektir (Denizoğlu, 2020:236). İnciriyum sırasında kaburgaların genişliği ve sternum yüksekliğiyle sağlanan asil duruş, fonasyon sırasında sabit tutulmalıdır. Bu ancak diyafram kasını kontrollü olarak gevşetmeyi bir refleks haline dönüştürmekle mümkündür. Diyafram kası her ne kadar istemsiz çalışan bir yapıya sahip olsa da, birlikte uyumlu olarak çalıştığı interkostal (kaburga) kaslar, alt ve üst abdominal kaslar,

yan toraks ve sırt kasları, pubis kemiği üzerindeki kaslar ile istemli olarak kontrol edilebilir. Fonasyon sırasında bu kaslar, iyi bir abdominal solunumun sağlanmasına ve kontrollü olarak diyafram kasını gevşetmemize yardımcı olacaktır.



Şekil 5- Abdominal Kaslar (Miller, 1986: 28)

Bu durum sesini profesyonel olarak kullanan kişiler için, fonasyonun başlamasını sağlayan subglottik basıncın (Psub), artırılıp azalmasını büyük ölçüde etkileyen, sesin gürlüğü ve frekansını belirlememize yardımcı olan büyük bir etkidir. Psub, glotiste⁸ kapalı olan VF'ların vibrasyonu için gereken güç kaynağıdır.

⁸ Glotis: VF'ların arasında kalan bölge

Fonasyon sırasında atağın başlangıcını ve bitişini belirler. “*Akciğerlerdeki hava tüketilmeye başlanır ve azalan volume rağmen Psub aynı gürlükte ses üretimini sürdürebilmek için sabit kalmalıdır*” (Denizoğlu, 2020:242). Bu durumda ekspiryum sırasında dışarı atılacak olan havanın kontrolünün sağlanması oldukça önemlidir.

İnspiryum sırasında kasılıp düzleşen diyafram kası, gerçekleştirdiği baskı sonucunda iç organlarımızı aşağı-öne doğru iter, karın duvarı dışarı doğru esner ve şişkinliğe neden olur. Fakat karın bölgesindeki bu şişkinlik, diyafram kasını oldukça aktif kullandığımız veya %100 doğru bir nefes aldığımız anlamına gelmez. Karın duvarı ve özellikle göbek deliğinin etrafı sert ve gergin olmamalıdır.

Anterior⁹ ve lateral¹⁰ karın kaslarının dengeleyici bir biçimde çalışması, karın ön duvarındaki gerilimin ve sertliğin oluşmamasını sağlarken, nefes desteğine de katkıda bulunur. “*Nefesin alındığı örüntü, verme (fonasyon sırasında) örüntüsünü de etkiler. ‘Nefesinizi nereye alırsanız oradan verirsiniz’ yönergesinin altında yatan gerçek, nefes almak için gevşetilen beden kaslarının fonasyon için gerekli olan intratorasik¹¹ basıncı sağlamak üzere kasılmasıdır*” (Denizoğlu, 2020: 245).

1.1.3. Postür

“*Bir enstrümanı çalmayı öğrenirken ilk adım o enstrümanı tutmayı öğrenmektir. Ses için bunun karşılığı postürdür; bedenin nasıl ‘tutulacağı’nın’ öğrenilmesi ve açıklanmasıdır.*” (Denizoğlu, 2020: 216).

Enstrüman çalan bir kişinin, dilediği zaman sahip olduğu enstrümana dokunabilmesi, onunla egzersiz yapıp performans sergilemesi oldukça normal bir durumdur. Bir enstrüman olarak insan sesini ise diğer enstrümanlardan ayıran en belirgin özellik o enstrümanın tellerine, yani VF’larına dokunulamamasıdır. Bunun

⁹ Anterior: Ön, önünde, öne yakın.

¹⁰ Lateral: Yan, yana doğru.

¹¹ İntratorasik: Göğüs kafesi içinde.

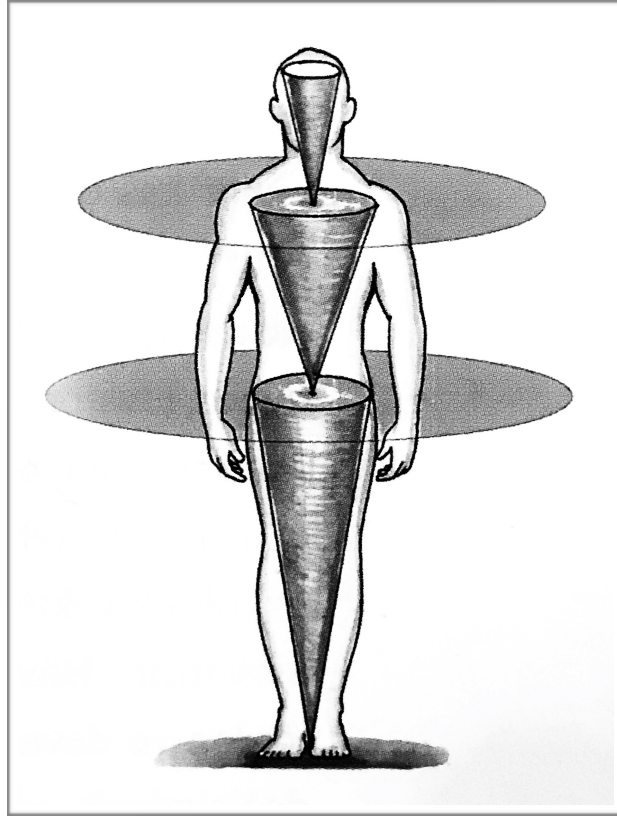
dışında insanın bedeni tıpkı diğer enstrümanların gövdesi gibi çalgının bütünüdür. Kişinin enstrümanı kendisidir. Yani sahip olduğu enstrümanın tamamını, vücudunun bütünü olarak düşünmeli ve onu nasıl taşıyacağını bilmelidir. Ancak bu şekilde o enstrümanı tutabilir, ses çıkarabilir, çıkardığı sesi kontrol edebilir ve doğru çalışmalar gerçekleştirerek kendini geliştirebilir.

Vücudun doğru duruşu, doğru solunuma bağlı fonasyon ve şarkı söyleme için çok önemlidir. Sesini profesyonel olarak kullanan kişilerin, özellikle ses eğitiminin başlangıç aşamasında ses sistemi mekanizmasını kontrollü kullanabilmeleri için, rahat ve doğru bir postüre sahip olmaları gerekmektedir. Bu mekanizma vücudun çeşitli diğer bölümleriyle etkileşim halindedir. Dolayısıyla vücutta esneklik ve rahatlık olmazsa üretilen tınının da özgür ve esnek çıkması zordur (Sabar, 2008: 51).

Doğru bir postürde baş, omurga tarafından taşınarak omuz başlarından geçen yatay düzleme dengeli ve dik bir açıyla yerleşmeli ve yere paralel olarak karşıya doğru bakmalıdır. Sternum yüksekliği ve göğüs kafesinin açıklığı sağlanmalıdır. Sırt kasları kasılmamalı ve kürek kemikleri arkadan birbirine yapışmamalıdır. Ayaklar omuz hizasında açık olmalıdır. Kuyruk sokumu ve kalça çok fazla dışarıya çıkık bir biçimde durmamalıdır. Tüm bunları doğru bir biçimde gerçekleştiren kişi, vücudunun denge merkezi varsayılan baş bölgesinin en tepesinden aşağıya doğru hayali bir çizgi indirdiğinde, bu çizginin yere birleşim noktasında 90° açı oluşturduğunu görmelidir. Bu durumda kişi vücudunu dik, dengeli, enerjik ve dinamik hissetmeli, yere sağlam basmalı, yerçekimi gücüne karşı koymak için vücudunda gereksiz hiçbir gerginliğe sahip olmamalıdır.

“Ayakta uygun postürü tarif eden Ida Rolf, omuzlardan geçen hayali düzlemin yerçekimi çizgisi ile yaptığı açının başı vertikal dengede durmasını sağlayacak şekilde dik açı olmasını; aynı şekilde kalça eklemlerinden geçen hayali düzlemin de yerçekimi çizgisi ile yaptığı açının dik açı olmasını savunur. Ida Rolf uygun postürü tanımlarken

‘Equipoise’ (muvazene) tanımını kullanmış ve bedeni bloklara ayırmıştır’’(Denizoğlu, 2020: 217).



Şekil 6- Ralf’ın Denge Platformu (Denizoğlu, 2020: 217)

1.2. Ses Sistemi (Transformatör)

Akciğerlerde oluşan basınçlı hava, larengeal bölgede enerji değişimine uğrar. VF’ların birbirine yaklaşp doğru bir şekilde kapanması ile havaya kazandırdığı vibrasyon sonucunda ses enerjisi ortaya çıkar.

Ses eğitimi sırasında gerçekleştirilen egzersizlerin amacı, kişinin doğal tınısını bulduktan sonra, bu yapıya zarar vermeden kontrollü bir enerji kullanımıyla maksimum performansı elde etmeye yönelik olmalıdır. Bu mekanizma sağlıklı ve doğru bir şekilde

eğitilerek geliştirilmeli ve güçlendirilmelidir. İstenilen sesin üretilebilmesi için birçok kas, kıkırdak ve eklem yapısından destek alındığı göz ardı edilmemelidir.

1.2.1. Larenks

Larenks, hyoid kemiği (dil kemiği) ile trakeanın (soluk borusu) arasında yer alan ve belirli bir yaştan sonra kemikleşen kıkırdaklar, eklemler, ekstresek ve intrinsek kaslardan oluşan organımızdır. Yutma, solunum ve fonasyon gibi görevleri gerçekleştiren larenksin, temel özelliklerinden bir diğeri de alt solunum yolunu olası tehlikelerden korumaktır. Diğer bir deyişle akciğerler ve hava molekülleri arasında bir kapı görevi görmesidir.

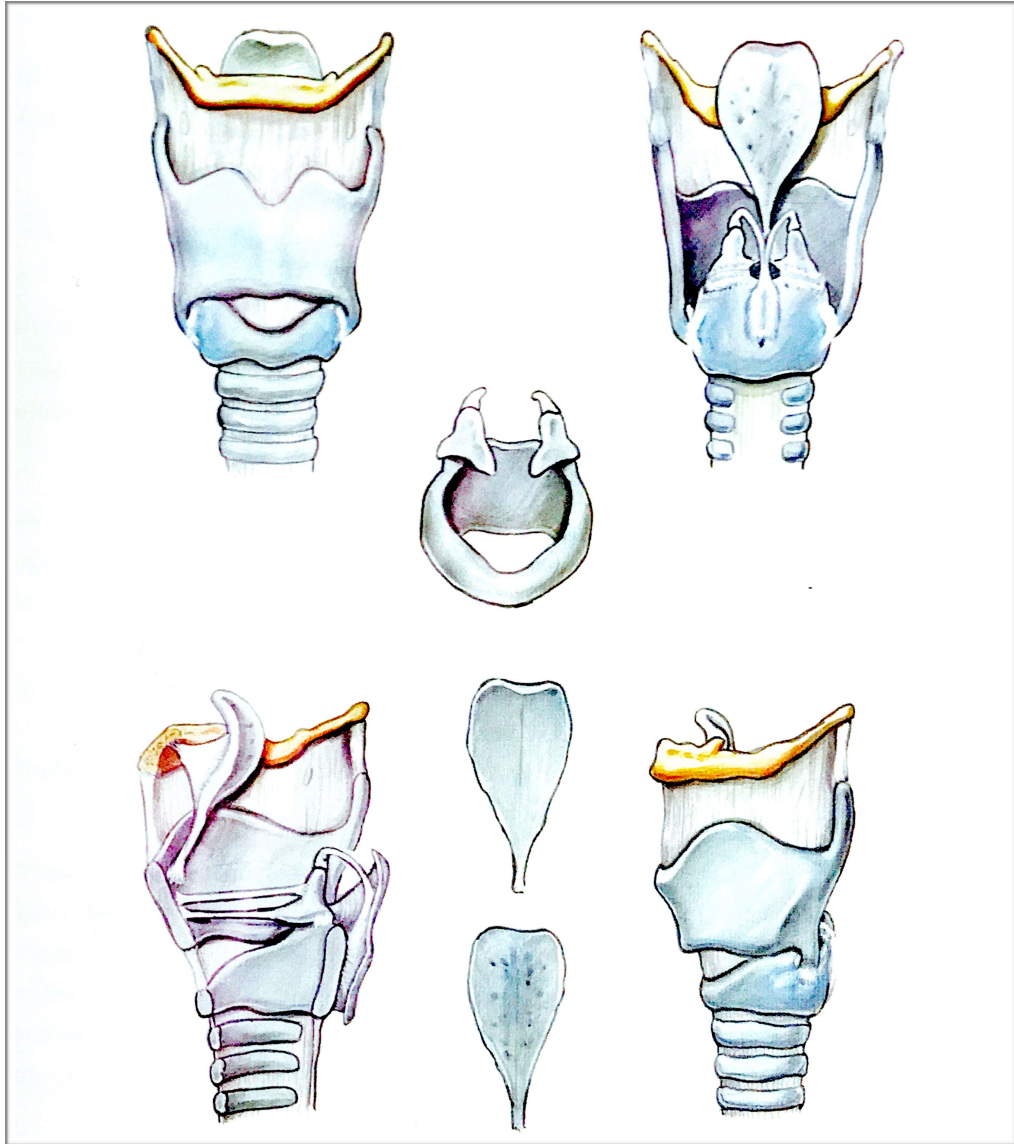
Larenksi anlatırken üç bölgeden söz etmek mümkündür: Supraglottik bölge (VF'ların üzerinde yer alan ve hyoid kemiği ile komşu olan bölüm), Glottik bölge (VF'ların, aritenoid ve tiroit kıkırdağın yer aldığı bölüm), Subglottik bölge (VF'ların alt kısmında yer alan bölüm).

Kişi konuşurken veya şarkı söylerken farklı ses tınıları elde edebilmek için larenksi bilinçli olarak hareket ettirme yeteneğine sahiptir. Daha çok istenilen frekansta sesin üretimiyle ilişkilendirilen bu mekanizma aynı zamanda ses kalitesini belirleyen en önemli unsurdur. Düşük larenks pozisyonunda genellikle koyu sesler üretilirken, yüksek larenks pozisyonunda ise daha parlak sesler üretilir (Salsbury, 2014: 11).

1.2.1.1. Larengeal Kıkırdaklar

Larenks yapısının içerisinde 3 tek (epiglot, tiroit ve krikoid kıkırdak) ve 3 çift (aritenoid, küneiform ve kornikülat kıkırdaklar) olmak üzere toplamda 9 adet kıkırdak bulunmaktadır. Bu kıkırdaklar, larenks iskelet pozisyonunun yukarıya veya aşağıya

doğru hareketlerinde ve aynı zamanda VF'ların germe, addüksiyon¹² ve abdüksiyon¹³ eylemlerinde rol oynarlar.



Sekil 7- Lareneal İskelet Sistemi (Denizoğlu, 2020: 121).

Supraglottik bölgede yer alan ve yutkunma sırasında kapanarak larenksi olası olası tehlikelerden koruyan kıkırdak epiglottur. Yaprak şekline benzer görüntüsüyle larenksi örtme becerisine sahiptir. Fonasyon sırasında ise, ses yolunun başlangıcını

¹² Addüksiyon: Bir eklem bağı vücut parçasının, vücut orta hattına yaklaşması

¹³ Abdüksiyon: Vücut orta hattından uzaklaşması, dışa çekim

oluşturur ve rezonatör görevi görür. Sesin larengeal bölgeden rahat çıkabilmesi için supraglottik bölgeyi açık tutar. Eğer ki fonasyon sırasında yutkunma hareketine benzer şekilde ses yolunu kapatmaya yönelik bir harekette bulunursa, bu durum supraglottik bölgede sıkışıklığa neden olur.

Tiroit kıkırdak larenksin ön kısmında yer alan ve kalkan şekline benzeye kıkırdaktır. Sese ‘tatlılık’ eklemek için, larenksi çevreleyen kas bağları tarafından bağımsız olarak kontrol edilebilir ve şarkı söylerken vibratoya katkıda bulunur. Jo Estill’in ses modellemesine göre eğik veya dikey olabilir ve genellikle "duygu" nun başlangıcıyla bağlantılıdır (Salsbury, 2014: 12).

Krikoit kıkırdak larenksin ön alt kısmında yer alır ve krikoit bağ tarafından kontrol edilir. VF’ların ‘kalınlaşmasına’ izin verir ve az eforla yüksek ses elde edilmesine olanak sağlar. Krikoit kıkırdak eğimi genellikle bağlamak ve belting için kullanılır (Salsbury, 2014: 12).

Tiroit ve krikoit kıkırdak, VF’ların gerilmeleri için hareket alanı oluşturarak fonasyon sürecini etkiler.

Piramide benzeyen şekilleriyle aritenoit kıkırdaklar, addüktör kaslar¹⁴ sayesinde birbirlerine yaklaşır ve VF’ların kapanmasını sağlar.

1.2.1.2. Larengeal Eklemler

Krikoaritenoit ve krikotiroit eklem olmak üzere, larenks kıkırdakları arasında iki adet eklem bulunur. Krikoaritenoit eklem; rotasyon, kayma (vertikal ve horizontal) ve beşik (eğilme) gibi üç harekete imkan sağlar (Denizoğlu, 2020:122). Krikoaritenoit eklem, aritenoit kıkırdaklar ile bağlantılı olarak gerçekleştirdiği bu hareketlerle, VF abduksiyonu ve addüksiyonuna etki eder. Krikotiroit eklem ise; tiroit ve krikoit kıkırdakların hareketlerinde rol alır.

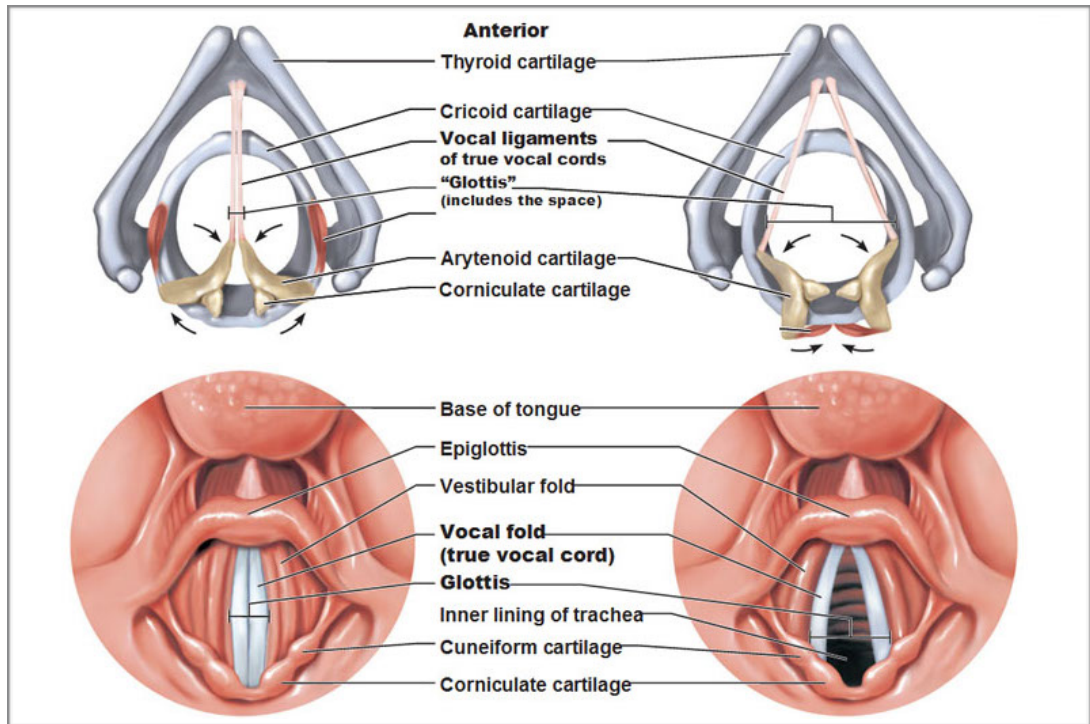
¹⁴ Addüktör kaslar: Yakınlaştırmacı kaslar

1.2.1.3. Ekstresek Larenks Kasları

Larenksin dış bölgesinde yer alan kaslardır. İskelet yapının asılı durmasını ve stabilizasyonunu sağlar. Yükseltici (elevatör) larenks kasları ve alçaltıcı (depresör) olarak iki grupta incelenir. Larenksin, istenilen formant ayarına göre uygun pozisyona kolayca yerleşebilmesi, performans sırasında farklı vokal tekniklerde kullanılan düşük, stabil veya yüksek larenks gibi ayarlamaların yapılabilmesi için, ekstresek larenks kasları kullanılır.

1.2.1.4. İntrensek Larenks Kasları

VF addüksiyonunun ve abdüksiyonunun hassas bir biçimde kontrol edilmesini sağlarlar.



Sekil 8- VF'ların Kapalı ve Açık Pozisyonunda Glottis (<https://antranik.org/the-respiratory-system/>)

1. **Tiroaritenoit Kas (TA):** Vibratuvar kütleyi oluşturan en temel kastır. VF'ları kısaltıcı (shortener) kas olarak da bilinir. “*Kasın inferior ve medial¹⁵ yüzmelerinin oluşturduğu trivokalis bölümü medial tiroaritenoit, internal tiroaritenoit veya kısaca vokalis olarak da adlandırılır*” (Denizoğlu, 2020: 129). Eksternal tiroaritenoit kas ise kartilajinöz bölümde yer alır ve **abdüktör** görevi görmektedir. Aritenoid kıkırdakları tiroide doğru çekerek VF'ları gevşetmekten, kısaltmaktan ve kalınlaştırmaktan sorumludur. Bu sayede hem erkeklerde hem de kadınlarda göğüs sesini üretir.

2. **Krikotiroit Kas (KT):** VF'ları uzatan (lengthener) kas olarak bilinir. Ses perdesinin profesyonel olarak ayarlanmasını sağlayan temel kastır. Tiroit kıkırdağı öne doğru eğerek VF'ları esnetme, germe ve inceltme özelliğine sahiptir. Düşük frekanslarda gevşektir ve katılımı frekansın yükselmesiyle birlikte doğru orantılı olarak artar. Krikotiroit kıkırdağı, krikotiroid eklemine oluşturduğu pivot etrafında eğerek aritenoid kıkırdakların tiroit kıkırdağından uzaklaşmasına (geriye doğru) neden olur. Bu hareket ses kıvrımlarının hem uzunluğunu hem de gerginliğini artırarak; genellikle kafa sesi ve falset ses ile ilişkilendirilen sesin üretilmesini sağlar.

3. **Lateral Krikoaritenoit Kas (LKA):** Lateris olarak da bilinen bu kasın, VF addüksiyonunda üstlendiği görev oldukça önemlidir. Krikotiroit kıkırdak ile aritenoidlere yapışık halde olup, İA ve PKA ile ilişki halindedirler (Denizoğlu, 2020: 133).

4. **İnteraritenoit Kas (İA):** Aritenoidleri birbirine yaklaştırarak addüksiyona destek olan ve çifti olmayan bu kas, gürlük ve harmonik frekansların belirlenmesinde de etkilidir. Bu durumda birbirlerine temas eden aritenoit gövdeleri, kartilajinöz glottisin¹⁶ kapanmasına olanak sağlar. Rezonans sesin oluşması ve posterior glotik üçgenin kapanmasında, İA kasının pedagojik açıdan önemi oldukça yüksek olup, bu kası aktif kullanmaya yönelik olarak staccato¹⁷ egzersizler yapılabilir (Denizoğlu, 2020: 134).

¹⁵ Medial: Orta, ortaya ait, ortaya doğru

¹⁶ Kartilajinöz glottis: Glottisin kıkırdak yapıdaki bölümü

¹⁷ Staccato: Kesik biçimde icra edilen

5. **Posterior Krikoaritenoit Kas (PKA):** Abdüktör göreve sahiptir ve inspiryum sırasında glottik açıklığı sağlayan en temel kastır. İA kasın antagonisti¹⁸ olarak görev yapar ve glottisin sert kapanmasını engelleyici etkiye sahiptir.

1.2.1.5. Vokal Foldlar (VF)

Tiroit kıkırdak laminaların oluşturduğu açının iç orta kısmından, aritenoit kıkırdağın vokal çıkıntısına kadar uzanır. Erkeklerde yaklaşık uzunluğu 17-20 mm iken kadınlarda ise 12-17 mm'dir. Dıştan içe; mukoza, vokal ligaman ve kas yapısı olmak üzere üç katmandan oluşur. En dış katman olan mukoza vibrasyon için oldukça önemlidir ve fonasyonun temel yapı taşıdır. En alt katmandaki kas yapısı ise TA kastır.

Mukozal boyutun büyük kısmını oluşturan epitel; bedende en çok yol alan, dış etkenlere oldukça fazla maruz kalıp çalışmasını ömür boyu sürdürebilen bir dokudur.

VF'ların nefes alışverişi sırasında oluşturduğu 'V' şeklindeki açıklığa glottis adı verilir. VF'ların laterale doğru hareket ederek glottik açıklığı sağlayan abdüktör kas PKA, mediale doğru hareket ederek kapanmasını sağlayan addüktör kaslar ise İA, LKA ve eksternal TA kaslardır. VF gerilimine katkıda bulunan kaslar ise KT ve internal TA kaslardır.

1.2.1.6. Ventriküler Kıvrımlar (VNK);

Glottiste oluşan ses, ilk olarak yalancı ses telleri olarak da bilinen ventriküler kıvrımların arasından geçer ve bu nedenle sesin ilk rezone olduğu bölge varsayılır. Şan sesi için oldukça önemli bir bölge olan ventriküler kıvrımların, bilinçli olarak gevşek ve açık bir biçimde tutulması gerektiği akıldan çıkarılmamalıdır (Denizoğlu, 2020: 156).

¹⁸ Antagonist: Karşıt etki gösteren, karşıt kas

1.2.2. Fonasyon Türleri

Fonasyonun kaynağı olan hava transformatör bölgeye doğru ilerler. Subglottik bölgedeki basınçlı hava, kapalı halde duran VF'lara yeterli baskıyı gerçekleştirdiği ilk anda atağın başlamasını sağlar.

Atak; devamında fonasyonun gerçekleşmesi için gerekli olan, VF'ların ilk kapanma anıdır. Fonasyon için atağın nasıl başladığı ve sonrasında Psub değerinin de istenilen gürlük ve frekans için ayarlanması oldukça önemlidir.

Fonasyonu 4 şekilde ele almak mümkündür:

. **Havalı Fonasyon;** havalı bir atakla başlar ve fonasyon sırasında VF'lar tam anlamıyla kapanmaz. Bu durumda ses havalı duyulur.

. **Sert Fonasyon;** fonasyonun gerçekleşmesinden önce glottis kapanır ve subglottik bölgedeki hava giderek güçlenir. Ses tellerinin aniden açılması ve kapanmasıyla başlayan sert atak devamında sert fonasyonun oluşmasına sebep olur.

. **Sıkıştırılmış Fonasyon;** larenks yükselip, epiglotun larengeal bölgeyi kapatıcı bir pozisyon alması sonucu VF'larda oluşan ses sert, sıkışık ve ton dışı tınlar.

. **Yumuşak Fonasyon;** VF'lar için en sağlıklı fonasyon biçimidir. Atağın yumuşak bir şekilde gerçekleşmesi sonucu, dengeli ve kontrollü hava artışıyla VF'ların vibrasyon kazanması sağlanır.

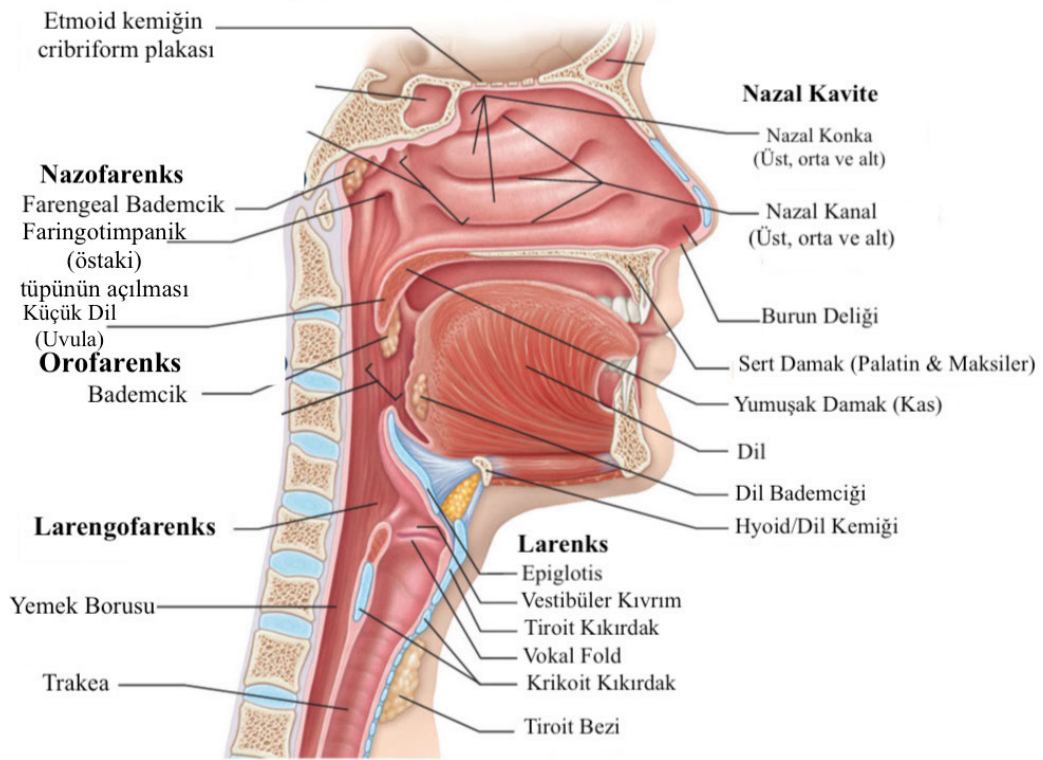
1.3. Rezonatör Sistem

VF'ların oluşturduğu akustik enerji, rezonatör bölgelerde işlem görmeden önce tıpkı bir vızıltıya benzer ve dairesel bir biçimde her yöne yayılan bu ses dalgaları, yalnızca supraglottik bölgeden yukarıya doğru değil, subglottik bölgeden aşağıya doğru da yol alırlar.

Rezonans; ses kaynağında oluşan sesin, ses yolunda ve rezonatör bölgelerde yankılanarak tınının harmonik zenginliğini kazanmasıdır. Kişinin karakteristik ses tınısını rezonatör bölgeler belirler.

“Örneğin; -e ve -o seslerini ard arda çıkarırken dudaklar, dil ve çene şekil değiştirmektedir. Bu da sesin formant frekansını değiştirerek, ikisinin farklı oluşmasını sağlamaktadır. Ses eğitimi almış kişiler, özellikle şan eğitimi almış olan sanatçılar, diğer insanlarda bulunmayan rezonans bölgeleri/formantlar geliştirmişlerdir” (Töreyin, 2015: 99).

1.3.1. Farenks (Yutak)



Sekil 9- Üst Solunum Yolu (<https://antranik.org/the-respiratory-system/>)

VF’lar tarafından oluşturulan akustik enerji, larengeal bölgeden sonra ses yoluna girer. Ağız ve burun boşluğu arkasında yer alan farenks ise ses yolunu oluşturan en önemli bileşenlerden birisidir.

Sesin rezonansı büyük ölçüde bu bölgede gelişirken, istenilen formant ayarının belirlenmesinde de rol oynar. Özellikle sesini profesyonel olarak kullanan kişilerin farenks kaslarını kontrol edebilecek beceriyi kazanmaları oldukça önemlidir.

Farenks'i üç bölümle ele almak mümkündür:

1. Nazofarenks

Farenksin en üst kısmından küçük dilin uç kısmına kadar olan bölümdür ve burun boşluğuna açılır. Daha önce bahsettiğimiz gibi burun boşlukları damağın üstünde yer alır. Şarkı söylerken bu bölgenin rezonatör olarak kullanılması nazal bir tını elde edilmesini sağlar. Nazofarenks bölgesinin kullanımı, performans sırasında tiz harmoniklerin güçlendirilmesine katkıda bulunur.

Kapalı ağız olarak gerçekleştirilen egzersizler, yumuşak damağın aktif bir biçimde kullanılmamasını ve havanın burun boşluklarından dışarıya atılmasını sağlar. Tını burun kökünde ve sinüslerde hissedilir.

2. Orofarenks

Ağız boşluğunun arkasında kalan farenksin orta kısmıdır. Nazofarenks ile birlikte tiz ve orta harmoniklerin güçlendirilmesinde rol alır. Orta harmoniklerin baskın olduğu seslerde nazofarenksin etkisi azalır ve ses daha çok orofarenkste rezonans kazanır.

3. Larengofarenks

Epiglottis'in üstünden, krikoid kıkırdağın altına kadar uzanan ve yemek borusuna açılan farenksin alt kısmıdır. Pes harmoniklerin güçlenmesine katkı sağlayan rezonatör bölgedir.

Her ne kadar bölümlere ayırsak da, farenks tek bir bütün olarak düşünölmelidir. Bir bölümde yapılacak olan hareket paralel olarak farenksin diğör kısımlarını da etkilemektedir.

1.3.2. Ağz Boşluğı ve Artikölasyon Organları

VF'ların oluşturduğı ses larengeal bölgeden çıkarak farenkse doğru yol alır. Burada bir rezonans kazanan ses artikölasyon organlarının yer aldığı ağz boşluğına doğru yönelir. Ağz boşluğı, oluşın sesin dışarıya çıkmadan önce artiköle edilerek son şeklini aldığı bölgedir. Konuşma organlarını ve dişleri içinde barındırır. Bu nedenle ağz içi artikölasyon organlarının rahat ve doğru bir biçimde kullanılması ve çenenin rahat açılıp kapanması oldukça önemlidir.

Konuşırken refleks haline gelmiş bazı kelimeleri her ne kadar düşünmeden dile getiriyor olsak da, bu kelimeleri şarkı söylerken anlaşılabilir bir biçimde karşı tarafa iletmek için, iyi bir artikölasyona ihtiyaç duyarız. Performans sırasında sözlerin anlaşılabilir olması ve iyi artiköle edilmesi, dinleyiciye aktarılmak istenen duyguyu büyük ölçüde etkiler. Bu durumda kelimelerin doğru artiköle edilmesi özellikle şarkı söylerken oldukça önemlidir. Ayrıca iyi artikölasyon, fonasyon sırasında akciğörlerdeki sıkıştırılmış havanın daha ekonomik bir biçimde kullanılmasını sağlar.

Müzikal anlamda ise ezgilerde yer alan cümlelerin legato¹⁹ yapılarak yorumlanması oldukça önemlidir. Bir müzik cümlesinin müzikal bütönlüğünün korunması, artiköle edilecek olan kelimelerin kesintiye uğramadan akıcılığının sağlanmasıyla mümkündür.

1.3.2.1. Dil

Çizgili kas yapısına sahip, artikölator organımız olan dil, konuşma ve şarkı söyleme sırasında önemli bir rol oynar. Birbirinden farklı birçok hareket yapabilmesi

¹⁹ Legato: Müzik cümlesininin bağı ve bir bütün halinde icra edilmesi.

ise, sahip olduğu kas yapısı, yapışma yerleri ve kas lifleri bakımından sahip olduğu çeşitlilikten kaynaklanmaktadır (Töreyin, 2008: 77).

Dil kökünün bağılı olduğu hyoid kemiğı ile larenks iskelet yapısının membranlar tarafından birbirine bağılı olması nedeniyle, sert ve kasılmış bir dil rahat artikülasyon gerçekleştiremez ve bu durum transformatör bölge olan larenksin yükselip alçalmasını, dolayısıyla serbest çalışabilmesini de engeller.

Dilin yanında, dudak, diş, çene, ağız boşluğu, damak, farenks gibi organlarda oluşabilecek problemler herkeste olduğu gibi, özellikle sesini profesyonel olarak kullanan kişilerde büyük sorunlar yaratır. Dolayısıyla kişi, artikülasyondaki sorununu Psub değerini yükselterek değil, dili daha rahat ve işlevli kullanarak çözüme ulaştırmalıdır.

“Şan pedagojisinde dilin serbest bırakılmasını amaçlayan egzersizler (dil dışarıda fonasyon, perde tizleşirken dilin geriye kaçmasını engelleme, vb.) yaygın olarak kullanılmaktadır. Bu egzersizlerin temel hedefi dilin larenks postürünü değiştirmeyecek şekilde, ses kalitesini etkilemeden artikülasyon faaliyetlerini sürdürmesidir” (Denizoğlu, 2020:148).

Performans sırasında en ideal olarak görülen dil pozisyonu, dilin alt dişlerin arkasında gevşek bir biçimde duran ve ucunun alt dişlere değdiği pozisyonudur. Dilin geriye doğru gitmesi sonucu dil kökünün ses yolunu daraltması, ön dişlere baskı uygulaması, ucunun yukarıya doğru yükselmesi, aşağıya (çene altı) doğru baskı yapması gibi durumlarda kişi, ayna karşısında doğru bir çalışma biçimine yönlendirilmelidir. Dil dışarıda fonasyon ve dil trili egzersizleri, dilin geriye doğru olan ses yolunu tıkayıcı hareketini engeller, çene kasılmalarını önler ve dil kökü ile çenenin gevşek bir biçimde çalışmasına yardımcı olur (Karaçalı, 2018: 49-53).

1.3.2.2. Dişler

En önemli görevi, yeme işlemi sırasında alınacak besinleri keserek, parçalayarak ve ezerek mekanik olarak yıkımlarını sağlamak olan dişlerin, düzgün konuşma ve iyi bir artikülasyonda da önemli bir rolü vardır. Üst ve alt çene üzerine yerleşmiş durumda ağız boşluğunun içinde bulunurlar.

Özellikle ön kesici dişler bazı sessiz harflerin oluşmasında önemli rol oynar. Örneğin ‘f’ ve ‘v’ sessiz harflerini söylerken alt dudağımız üst kesici dişlerimize değeri, ‘t’ ve ‘d’ sessizlerinde ise dilimizin ucu, üst kesici dişlerimizle temas halindedir.

Diş kaybından dolayı oluşan boşluklar, diş ve çene yapısında mekanik problemlerin yer alması, kesici dişlerde şekil bozukluğu veya dişleklik, diş teli gibi etkenler artikülasyonu etkiler ve sesin akustiğini büyük ölçüde değiştirir.

1.3.2.3. Çene

Çene açıklığı; artikülasyon, rezonans, frekans ve formant ayarı, yumuşak damak, hipofarenks boşluğu, konforlu larenks pozisyonu gibi konular için oldukça önemlidir. Dolayısıyla alt ve üst çenede oluşabilecek her hangi bir kasılma, sesin konforlu bir şekilde üretilmesini olumsuz yönde etkileyecektir. Şan pedagojisinde ‘aptal surat’ olarak adlandırılan ve yüz kaslarının gevşek bir biçimde bırakılması sırasında kendiliğinden rahatça açılan çene konfigürasyonu, doğru bir fonasyon için uygulanmalıdır.

1.3.2.4. Dudak

“Hafifçe gülümseyin ve esnemeye başladığınızı düşünün. Bu hareket dudaklar ve çeneye rahat bir pozisyon kazandırır” (Sabar, 2008: 55).

Ses yolunun uzatılıp kısaltılma amacıyla gerçekleştirilen dudak yuvarlama, dudak silme veya uzatma manevraları, rezonatör aktivitelerdir. Klasik şanda, soprano

seslerin, tiz harmonikleri güçlendirmek amacıyla dudak silme manevrası, bas seslerin ise ses yolunu uzatıp pes harmonikleri güçlendirmek amacıyla dudak uzatma manevrası yaptığı görülmektedir (Denizoğlu, 2020:159).

1.3.2.5. Yumuşak Damak

Ağız boşluğunun üst tarafında bulunan damak, yumuşak ve sert olmak üzere iki ayrı kısımdan oluşmaktadır ve üzeri mukoza ile örtülüdür. Yumuşak damak, fonasyon sırasında havanın, burun boşluklarına geçişi için bir kapı görevi görmektedir ve buna bağlı olarak nazal rezonansın belirlenmesinde rol alır. Böylelikle konuşma ve şarkı söyleme sırasında artikülasyona olan etkisi oldukça fazladır.

Özellikle şarkı söylerken yumuşak damak ile yapılan her hamle sesin tınısını etkiler. Zaman içinde yapılacak olan egzersizlerle, yumuşak damağın istenilen formant ayarına uygun bir biçimde çalışması sağlanır. Denizoğlu'na göre; *“nazofarenks, nazal kalite ve sinüslerin rezonatör fonksiyonu da özellikle yumuşak damak açıklığına bağlıdır”* (Denizoğlu, 2020: 205).

1.3.3. Göğüs Rezonansı

Göğüs rezonansı genellikle göğüs boşlukları olarak bilinen trakea ve bronşlarda gerçekleşir. Özellikle pes seslerin rezonans olduğu bu bölgede, üretilen sesin frekansı yükseldikçe rezonans azalır.

1.3.4. Kafa Rezonansı

“Sesteki rezonansı, yani tınının güçlenmesini, yuvalanmasını ve önde tınlamasını belirtmek için kullanılan “metalik”, “kemikli”, “çekirdekli”, “önde oturmuş”, “masked” veya “kubbeli” ses gibi tanımlar çoğunlukla kafa rezonansı diye adlandırdığımız rezonan şeklini açıklamaktadır” (Sabar, 2008; 77-78). Sinüsler,

ağız ve boğaz boşlukları doğal rezonans bölgeleridir ve tiz seslerin gelişmesinde oldukça önemlidir (Kazancıoğlu, 2008: 17).

1.3.5. Burun

İnspiryum sırasında alınan havanın temizlenmesi ve nemlendirilmesi, koku alma, transformatör bölgede oluşturulan ses enerjisinin rezonans kazanması gibi işlevlere sahip olan organımızdır.

Dışarıdan alınan hava burnun arka deliklerinden nazofarenkse geçer ve sonrasında farenksten aşağıya inerek larenks, trakea, bronşlar ve akciğerlerde bulunan alveollere ulaşır. Bu durumda burun ses yolunun vücudun dışarısında bulunan bir diğer ucudur. Burnun hemen arkasında kafatasının içinde kalan, üst, orta ve alt olmak üzere üç adet konka vardır (Helvacı, 2012; 56). Konkalar arasında kalan boşluklar, oldukça önemli rezonatör bölgelerdir (Kazancıoğlu, 2008: 17).

1.3.6. Sinüsler

Üst çene ve alın kemikleri içerisinde bulunan hava dolu boşluklar, sinüs olarak adlandırılır ve yüzümüzdeki en önemli rezonans bölgeleridir.

Herhangi bir enfeksiyon halinde sinüslerin dolu ve kapalı olması, sesin tınısı üzerinde farklılıklar yaratır.

1.4. Rejisterler

Vokal melodisinin tizleşmesi veya pesleşmesi, beraberinde hem kadın hem de erkek sesler için farklı tınların oluşmasına neden olur ve bu oldukça doğaldır. Farklı tınların oluşması, farklı kas kombinasyonlarının kullanımı ile gerçekleşen akustik bir durumdur.

Geçmişten günümüze rejisterlerle ilgili olarak birçok düşünce ile karşılaşmıştır. Seste tek rejister olduğu, iki-üç-dört-beş rejister bulunduğu, hiç rejister

olmadığı veya her frekansın kendi başına bir rejister olduğu yönünde görüşler olmuştur (Sabar, 2008: 94). Vokoloji bilim dallarının temelini atan Manuel Garcia ise 1841 yılında *Traite Complet de l'art du Chant* adlı kitabında insan sesinde üç rejister olduğunu belirtmektedir.

Jo Estill rejisterleri tıpkı vitesli bir otomobile benzeterek şu açıklamayı yapmıştır:

“Rejister bugünkü kullanımda, iki alanda tanımlandığı için kafa karıştırıcı olmaya devam eden bir terimdir: fizyolojik/mekanik ve algısal/psikolojik bir tanım. Mekanik anlamda rejister, bir arabanın vites değişimine benzetilebilir. Düşük vitedeki bir araba daha hızlı gitmek için, bir sonraki yüksek vitese geçmeden önce, belki en fazla 18 km/saat hızla gidebilir. Algısal olarak rejisterler hafif (light) veya dolgun (heavy) olarak tanımlanmıştır” (Steinhauer, Klimek, Estill, 2017: 114-115).

Estill'in örneklemesine dayanarak; tıpkı bir arabanın belirli bir hıza ulaştıktan sonra, daha fazla hız kazanabilmesi için vites değiştirmesi gerektiği gibi, insan sesi için de vokal melodisinin giderek tizleştiği noktada, rejister geçişleri yardımıyla istenilen frekansa -istenilen tınıda- ulaşılması sağlanır.

Göğüs sesi, orta ton ve kafa sesi: Estill'e göre bu terimler 12. yüzyıldan bu yana, 'göğüs sesi'nin göğüs bölgesinde, 'orta ton'ların larenkste, 'kafa sesi'nin ise baş bölgesinde üretilmesi veya tınının hissedildiği bölgeye göre adlandırılarak günümüzde de kullanırlılığını sürdürmektedir (Steinhauer, Klimek, Estill, 2017: 115).

VF'ların farklılık gösteren titreşim hareketlerini tanımlayabilmek amacıyla rejister deyimi kullanılmaktadır. VF'ların tüm yüzeylerinin birbirlerine değerek titreşime girmesiyle oluşan sesler pes rejisteri oluşturur ve vibrasyon göğüste hissedilir. VF'ların kasılarak geriliminin artması ve ancak serbest kenarların kapanmasıyla oluşan tiz sesler, tiz rejisteri oluşturur ve tını kafada hissedilir. Erkek seslerde falset rejister ile oluşturulan tiz sesler ise, VF'ların ön bölümünün titreşime girmesiyle alakalıdır. Kimi

şan pedagoglarına göre pes ve tiz rejisterlerin birleştirilmesiyle “orta” ya da “miks” rejister olarak üçüncü bir rejister de yer almaktadır (Kazancıoğlu, 2008: 24).

“Binlerce yıldır şarkıcılar ve şan hocaları şarkı söylerken tizleşip pesleştikçe farklı tınılarda sesler çıktığını işitmişler ve bu farklı tını gruplarını rejister olarak isimledirmişlerdir. Esasen rejister deyimi klavyeli orglarla başlamış, ses için kullanımı da 13. Yüzyıldan beri devam etmektedir. İntrensek larengeal kasların kasılma kombinasyonlarıyla şekillenen farklı geometride çıkan ses tınıları, rejisterler olarak bilinir. Bir rejister ile çıkarılan sesler belirli bir perde genişliği içinde yer alırlar ve benzer tınıya sahiptirler. Özellikle klasik şanda rejisterlerin güçlenmesi, kaynaştırılması ve passaggio olarak bilinen rejister geçişlerinin belirsizleştirilmesi eğitim sürecinin temel amaçlarından biridir. Ses yolunun ve trakeanın rezonasyon özelliklerinin, ses kaynağını sürekli olarak etkilediği asla akıldan çıkarılmamalıdır” (Denizoğlu, 2020: 207-208).

Eğitimli seslerde Göğüs rejisteri ile Falset rejisterin karışımı olarak oluşturulan miks rejister, bazı araştırmacılar tarafından ‘orta ton veya orta rejister’ şeklinde tanımlanmıştır. Ayrıca Falset rejister ve Miks rejisterin arasında da ‘üst rejister’ olarak da tabir edilen Kafa Sesi (Head Voice) yer almaktadır. Bu durum bazı araştırmacılar tarafından tartışma konusudur.

İ. Denizoğlu, *Klinik Vokoloji* adlı kitabında rejisterleri; M0 (Mekanizma 0) Gıcırta rejisteri, M1 Göğüs rejisteri, M2 Falsetto rejister, M3 Islık rejisteri ve M2A Miks rejister olarak incelemiştir.

1.4.1. Gıcırta Rejisteri (*Vocal Fry*)

VF geriliminin en kısa ve kalın, ligaman geriliminin en az olduğu ve fonasyon işlemine KT kasın katılmadığı rejisterdir. Psub’ın değerinin artması göğüs rejisterine geçişini sağlayacağından düşüktür. Buna bağlı olarak aynı şekilde gürlük seviyesi de yükseltilmez. Sesin frekansı 50-80Hz arasında değişiklik göstermektedir (Denizoğlu, 2020: 209-210). Benzerlik olarak kapı gıcırtsısı düşünülebilir.

1.4.2. Göğüs Rejisteri (Voce di Petto)

Modal rejister olarak da bilinen göğüs rejisteri, kişinin konuşma tonlarının neredeyse tamamını gerçekleştirdiği perde aralığıdır. Genel olarak ses, dolgun bir tınıya sahiptir ve pes harmoniklerin yoğunluğundan dolayı göğüs boşlukları, titreşimin en fazla görüldüğü bölgedir. TA kas aktivitesinin KT'e göre daha dominant olduğu fakat ses tizleştikçe her iki kasın da katılımının arttığı gözlemlenmiştir. Yine iki kasın uyumlu olarak çalışması sonucu VF'lardaki gerginlik, uzunluk ve kalınlık değişim gösterir. (Denizoğlu, 2020: 210).

Göğüs rejisteri larenksin düşük veya yüksek kullanılmasıyla alt göğüs ve üst göğüs diye tanımlanabilecek iki farklı alt mekanizma ile söz konusu olabilir. Bastırılmış larenks pozisyonunda gerçekleştirilen alt göğüs rejisterinde, TA kas baskındır ve genellikle “goygoy²⁰” sesi olarak da tanımlanır. Bu tını pes seslerin oluşturulmasında kullanılırken devamında bir kırılma duyulmaksızın gıcırta rejisterine geçiş görülür. Üst göğüs rejisteri ise, yüksek larenks pozisyonu ve VF'ların gerilimiyle birlikte, genellikle eğitimsiz seslerde göğüs rejisterinde tiz vokal melodilerinin oluşturulmasıyla görülür. Tizleşen ses ile bağlantılı olarak gürlük artar ve artan gürlüğün kontrolü de zorlaşır (Denizoğlu, 2020: 211).

R. Miller *The Structure of Singing System* adlı kitabında erkekler için göğüs rejisterinin rahat konuşma aralığına karşılık geldiğini ve kişinin ses rengine bağlı olarak ilk passaggio bölgesinde sona erdiğini belirtmiştir. Kadınlar için ise farklı tını olasılıklarını içerdiğini açık göğüs (open chest) ve göğüs-miks olarak ayrıldığını belirtir. Ayrıca açık göğüs tınısının; erkek göğüs sesi üretiminin fizyolojik olarak benzediğini belirterek, ilk passaggio bölgesinden sonra açık göğüs tınısının tizlere taşınmaması gerektiğini belirtmiştir (Miller, 1986: 117-136).

²⁰ Goygoy: Türk Sanat Müziği'nde kullanılan ses türü.

1.4.3. Miks Rejister (Mix Voice)

Karma rejister, voce mista, orta rejister, miks ses veya *voix mixte* olarak da adlandırılan miks rejister; günümüzde en fazla tartışma konusu olan rejisterdir.

Göğüs rejisterinden falset rejistere aniden bir geçiş olması durumunda seste kırılma meydana gelir. Fakat dengeli kas koordinasyonu; iki rejister aralığının orantılı bir biçimde kaynaştırılmasına ve kırılmayı ortadan kaldırarak rejister değişimlerinin daha homojen duyulmasına olanak tanır.

Genellikle ses eğitimi almış kişilerde göğüs ve falset rejisterlerinin kaynaştırılmasıyla oluşturulan miks rejistere, kimileri nadiren de olsa doğuştan da sahip olabilir. KT ve TA kasların birlikte denge içinde çalışmasıyla oluşan miks rejisterde; tiz seslerde KT kası dominant olmasına karşın TA kas da katılımını devam ettirir ve yine tam tersi olarak pes seslerde TA kas dominantken KT kas da katılımını sürdürür (Denizoğlu, 2020: 213).

“Bu denge, kişiden kişiye değiştiği gibi şarkı söyleme türleri arasında da farklılıklar içerir. Şan pedagojisinde sık zikredilen Karma rejisterde göğüs ve falset rejisterler kaynaştırılır, ancak çoğunlukla erkekler göğüs dominant, kadınlar falset dominant kullanabilirler” (Denizoğlu, 2020: 213).

Günümüzde miks ses kalitesi birçok farklı tınıya ve dolayısıyla adlandırmaya karşılık gelmektedir. Çünkü kullanılan kas aktivitesinin oranı istenilen tınıya göre de değişebilmektedir.

“Erkek orta ses (zona di passaggio), şarkı söyleme sırasında oluşan sesin en pesten en tiz ses aralığına doğru yol alırken homojen rejister değişiminin gerçekleşip gerçekleşmeyeceğini belirlemede çok önemli bir alandır. TA kas ses tizleştiği sırada aktivitesine hız kesmeden devam ederse, göğüs sesi olarak bildiğimiz ses kalitesi orta rejistere taşınacaktır. Buna karşılık, TA-KT arasında erken dengeli mekanik hareket, ‘voce mista’ olarak bilinen tını tanımını oluşturur” (Miller, 1986: 118).

R. Miller miks ses tınısının; ne tam göğüs sesi ne de tam kafa sesi olduğunu belirtir. Ayrıca kadınlar için miks sesini; göğüs-miks ve kafa-miks olarak ikiye ayırmıştır.

“Açık göğüs mekanizmasının baskın hareketi, tizleşen gamla birlikte orantılı olarak sona ermelidir. Bununla birlikte, primo passaggio'nun üzerinde yatan her şeyi "kafa sesi" olarak adlandırmak kafa karıştırıcıdır; kafa sesi ikinci passaggio'nun üzerinde yer alan aralık olarak tanımlanmalıdır. Alt ve üst passaggiolar arasında kalan uzun orta rejister daha sonra miks ses, kafa-miks ya da basitçe orta ses olarak adlandırılmalıdır. Bu orta ses, gırtlaktaki yapısal farklılıklar nedeniyle kadında erkeklerden daha geniştir” (Miller, 1986: 142).

Kafa sesi birçok araştırmacıya göre ‘başta hissedilen ses’ anlamına gelmektedir. Tiz seslerin üretimi için kullanılan ses tınısıdır. Miks rejisterde göğüs tınısı ile belirli oranda karıştırılarak istenilen tınının oluşturulmasına hizmet eder. Bazı araştırmacılar için kafa sesi ayrı bir rejister olarak incelenmektedir.

“Kafa rejisteri, daha tiz şarkı söyleme aralığı ve nispeten “daha ince” bir ses kalitesiyle ilişkilidir. Üstü kapalı bir varsayım olarak; kafanın içinde meydana gelen nöromusküler koordinasyonlar veya diğer fenomenler tarafından aktive edilen ve böylece orada algılanabilen titreşim hissini üretmesidir” (Thurman, vd, 2004: 7)

G. Sabar, ‘Sesimiz’ adlı kitabında kafa sesini şu şekilde açıklamıştır:

“Özü pianodur ve üst rejisteri oluşturur; ama bu nedenle sadece tizlerde yer aldığını düşünmek çok yanlış olur; hafiflik, esneklik, yumuşaklık, hüznün, zarafet, gizemli heyecan vb. duyguları içinde barındıran kafa sesinin, en pes tonlardan en tiz tonlara değin, bütün rejisterlerde belirli oranda karıştırılması, üretilen seslerin sağlığına ve kalitesine olan katkısı nedeniyle gereklidir” (Sabar, 2008: 98).

R. Miller kadın ve erkek seslerde 2. passaggio bölgesinden sonra kafa sesi aralığının yer aldığını dile getirir. KT kas aktivasyonunun artmasıyla uzayan VF'larda kapanmanın gerçekleştiği katmanının azaldığını ve inceldiğini gözlemler. Homojen rejister geçişleri için kafa sesi tınısının egzersizler ile aşağıya taşınması gerektiğini vurgular (Miller, 1986: 118-143).

Şan pedagojisinde kullanılan '*Her göğüs sesinde biraz kafa, her kafa sesinde biraz göğüs olmalıdır*' şeklindeki anlatım miks rejister yapısıyla örtüşmektedir.

“Aynı hareketin bir sonucu olarak orta ya da falset rejister, VF'ların derinlikleriyle değil, yalnızca kenarlarının temas etmesiyle oluşurlar. Her iki rejisterde glotik uzunluk aritenoidler tarafından arkadan kısaltılmıştır ve aritenoidlerin yapışmaları tamamlanana kadar temaslarını iletirmektedirler. Bu gerçekleşir gerçekleşmez, falsetto son bulur ve VF'lardan oluşan glotis kafa rejisterini meydana getirir. Geniş yüzeylerin havaya karşı koyduğu direnç göğüs rejisterini ve kenarların daha zayıf karşı koyuşu da falsettoyu üretir. (Garcia 1894, 8; ayrıca bakınız 1984, 25)

Görünüşe göre, Garcia'nın kafa rejisteri için gerçek bir rejister mi yoksa sadece falsetto'nun bir devamı mı olduğu konusunda kararsız kalmasına neden olan; üst rejisterdeki güçlü fonasyon ile gevşek fonasyon arasındaki bu farktı” (Stark, 2008: 70).

Günümüzde yer alan Çağdaş Ticari Müzik'te (CCM) tını farklılıklarına göre miks rejister aşağıdaki gibi de incelenebilmektedir:

- 1-) Göğüs baskın miks (chesty mix)
- 2-) Dengeli miks (balanced mix)
- 3-) Kafa sesi baskın miks (heady mix)

Oral ve nazal kavitelerin kullanımları da miks rejister türleri arasında büyük önem taşımaktadır.

1.4.4. Falset Rejister

Falset ses ve falsetto rejister kadın ve erkekte doğuştan olan ve TA kasın tamamıyla gevşek fakat KT kasın dominant olduğu bir yapıya sahiptir (Denizoğlu, 2020: 211).

Erkek seslerde kullanımı kadınımsı bir tınının oluşmasına benzer. VF'lar göğüs rejisterinde olduğu gibi tamamıyla kapanmaz ve oluşan tını harmoniklerden yoksun dolayısıyla dolgun değildir. Bu nedenle göğüs rejisterine kıyasla gerçek olmayan, boş tını olarak da bilinir.

Kafa sesi ile karıştırılmamalıdır. Kafa sesi ile falset rejisteri ayırt etmenin en belirgin noktası passaggio bölgesinde kırılmanın gerçekleşip gerçekleşmediğini kontrol etmektir. Eğer kırılma gerçekleşiyorsa falset rejister, eğer kırılma gerçekleşmiyor ve dengeli kas koordinasyonu ile birlikte güzel bir forteye geçiş yapılabiliyorsa miks rejister dominant bir yapıya sahiptir. Genellikle orta ve tiz frekanslarda kullanılır (Denizoğlu, 2020: 211-212).

1.4.5. Islık Rejisteri

Çoğunlukla koloratur soprano'nların en ince seslerini çıkarmak için kullandığı rejisterdir. VF'lar ise oldukça gergin ve incedir. Diğer bir ismi ile flageolet rejister, bell rejister veya flüte rejister olarak da bilinir. Flageolet tınısında, seste timbro olarak ifade edilen çınlama hissiyatı oldukça yüksektir; zil sesi veya yankılanan oldukça tiz bir ses gibi tanımlanabilir. VF'lar oldukça gergin ve uzatılmış bir durumdadır ve oldukça yoğun hafa akışına bağlı olarak yüksek Psub değerine sahiptir (Miller, 1986: 148).

“Konuşma ve klasik şanda az kullanılır (yüksek koloratur soprano sınırlarında), ancak pop, caz gibi çağdaş şan tekniklerinde kullanılabilir. F0 genellikle B5 ile F6 (1000-1400Hz) arasındadır. H1 dominanttır, harmonikler seyrelmiş ve duyulabilir, harmonik sayısı azalmıştır. Akustik olarak F0, çok yüksek olduğu için F1 ayarının yapılması güçtür; buna bağlı

olarak ses tınısı büyütülemez ve zayıftır, ama son derece parlaktır” (Denizoglu, 2020: 212-213).

L. Thurman, G. F. Welch ve A. Theimer 2004 yılında gerçekleştirdikleri “*Addressing Vocal Register Discrepancies: An Alternative, Science-Based Theory Of Register Phenomena*” başlıklı yayınında rejisterleri şu şekilde sıralamışlardır (Thurman, vd, 2004: 23):

Tablo 1- Rejister Sınıflandırması

Gıcırta Rejisteri (<i>Pulse Register</i>)	Düşük Rejister (<i>Lower Register</i>)	Yüksek Rejister (<i>Upper Register</i>)	Falsetto Register (Erkekler için) Flüt Register (Kadınlar için)	Islık Rejisteri (<i>Whistle Register</i>)
---	--	---	--	---

Şan eğitmeni Daniel K. Robinson ses kalitelerini, kullanıldığı tını hissiyatına göre aşağıdaki gibi sınıflandırmıştır (Robinson, 2019: Chest voice vs Head voice vs Mixed voice, [URL-1](#)):

Tablo 2- Rejister Sınıflandırması

En Pes (Lowest) Tınılar	Pes (Lower) Tınılar	Orta (Middle) Tınılar	Tiz (High) Tınılar	En Tiz (Highest) Tınılar
. Gıcırta (fry) Rejisteri . Nabız (pulse) Rejister . Click Mode	. Göğüs Sesi . Modal Rejister . Ağır (heavy) Mekanizma . Belt Sesi . Konuşma Aralığı	. Miks Rejister . Kafa Sesi . Geçiş Bölgesi	. Falsetto . Kafa Sesi . Hafif (light) Mekanizma . Loft Mekanizma . Sahte (feigned) Ses	. Falsetto . Islık (whistle) Rejister . Zil (bell) Rejister

1.4.6. Passaggio

İtalyanca kelime anlamı ‘geçit’ olan passaggio kelimesi, rejister geçişlerinde kullanılan bir terimdir. Larenks, her bir farklı frekanstaki sesi üretmek için farklı pozisyon ve kas koordinasyonuna ihtiyaç duyar.

“Rejister mekanizmasında görev alan dominant kas (TA veya KT) kasılma sınırına gelince vites değiştirir gibi diğer rejisterin dominant kası kasılmaya başlar. Bu sırada glotik mimaride dramatik bir şekil değişikliği olduğu için ses tınısında da bu değişim işitilir. Değişim sırasında fonasyon sürdürülürse (glisando şeklinde) seste bir çatlama olur ve bir basamak hissi gerçekleşir. Bu basamağın olmamasını sağlamak için iki komşu rejisterin dominant kasları arasında bir kasılma dengesi oluşturulmalıdır. Bu denge sadece iki kas arasında değil, glotik mimariyi etkileyen tüm sistemin (ses yolu, diğer intrensek larengeal kaslar ve dinamik larengeal askı sistemi) koordinasyonu ile gerçekleşen nöromusküler beceri gelişimi ile mümkündür. Bu beceri rejister kaynaştırma (eritme, yumuşatma) olarak tanımlanır” (Denizoğlu, 2020: 214).

Rejister kullanımı ve rejister geçişleri, şarkı söyleme biçimlerine göre de farklılık gösteren unsurlardır. Örneğin klasik şan pedagojisinde genellikle düşük larenks pozisyonu kullanılır, yumuşak damak yüksektir ve fonasyon sırasında üretilen her bir vokal ve sesler tek bir rejisterdeymiş gibi duyulmalıdır ve bu ancak düşük larenks pozisyonunu korumakla mümkündür. Fakat bunun yanı sıra belting tekniğinde, kimi zaman rejister geçişlerinde kırılmalar yaşanır ve frekans değişimlerine bağlı olarak seste farklı tınılar duyulabilir. Yani vokal melodisi tizleştikçe larenks yükselebilir ve formant değişikliği görülebilir.

Bazı eğitimsiz seslerin vokal melodisinin tizleştiği sırada göğüs rejisterinden, falset rejistere doğrudan geçmesi seste kırılmaya neden olur. Bunun sebebi iki kas arasında dengeli bir kasılma sağlanmadan, TA dominant bir biçimdeyken vokal melodisinin yükselmesiyle birlikte larenksin de eş zamanlı olarak yükselmesi ve ardından TA kasın kontrolsüz bir biçimde tüm aktivitesini KT kasa devretmesidir. Bazı

popüler müzik türlerinde bu tür rejister geçişleri kullanılmaktadır (Denizoğlu, 2020: 215).

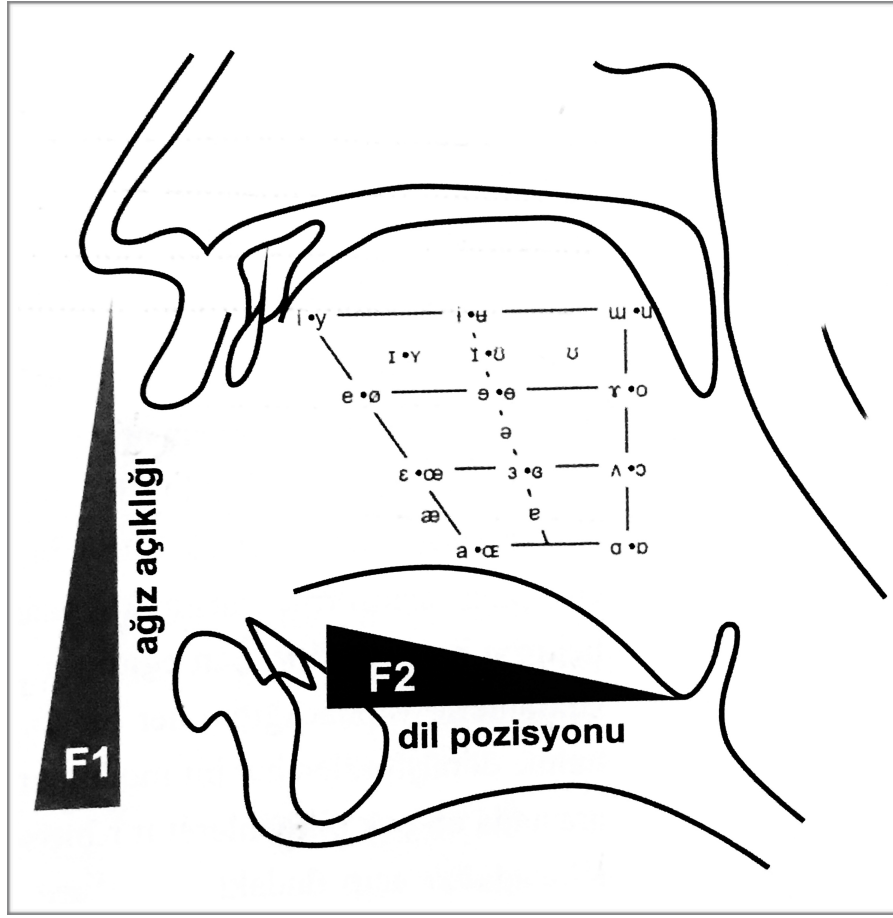
Klasik şan pedagojisinde bu rejister geçişlerinin hissedilmemesi ve tüm seslerin tek bir rejister kullanılıyormuş gibi duyulması gerektiğinden bu durum şu şekilde gerçekleşir: Pes ve orta ses aralığında TA kas dominant olmasına karşın KT kas katılımını sürdürür ve aktiftir. Vokal melodisi tizleştikçe KT kasın aktivitesi artar ve aynı oranda TA kası gevşer. Rejister geçişlerinde, karşılıklı olarak kasılıp/gevşeyen kas dengesi yalnızca TA-KT arasında değil tüm ses sisteminde olduğu akıldan çıkarılmamalıdır (Denizoğlu, 2020: 215).

Seste yer alan passaggio bölgeleri kişinin ses rengine göre değişiklik gösterir. 1. ve 2. çevrim yerlerinin doğru bir şekilde belirlenmesi; şan eğitiminin sağlıklı bir şekilde sürdürülebilmesi, repertuvar seçimi ve sesin karakteristik yapısının tanınması gibi hassas konular açısından oldukça önemlidir.

1.5. Formant Ayarı ve Şarkıcı Formantı

Formant, sesli harflerin fonetik özelliğini biçimlendiren ve belirleyen frekanslardır. Formant ayarı ise vibratör ve rezonatör bölgelerin uyumlu olarak çalışmasıyla, istenilen tınıyı oluşturmak adına uygun harmoniklere sahip sesin üretilmesidir. Müzikal sesin, doğal sestten ayrıldığı nokta; sahip olduğu harmoniklerdeki formant bölgelerinin, doğal sese göre daha estetik bir ses kalitesi üretebilme potansiyeline sahip olmasıdır.

“ ‘Formant’, 1900’lerin başında Latince’den Almanca’ya ve daha sonra da İngilizce’ye alınmış, ‘biçimlendirici’ anlamına gelen bir terimdir. Ses bilgisi (fonetik), formant kelimesini ünlü (sesli) harflerin fonetik özelliğini belirleyen ve biçimlendiren frekanslar olarak tanımlar. En alt formant frekansı f_1 olarak etiketlenir. Ünlü harflerin formant frekans sayısı dört ile altı arasında değişir ama bir ünlü harfin anlaşılabilir olması için üç formant frekans (F_1 , F_2 ve F_3) yeterlidir. Bildiğimiz gibi Türkçede sekiz adet ünlü harf vardır: a, e, ı, i, o, ö, u ve ü ” (Önen, 2012: 1, [URL-2](#)).



Şekil 10- Ağız İçinde Sesli Harflerin Yerleşimi ile F1 ve F2 Formant Frekanslarının Oluşumu (Denizoğlu, 2020: 205)

Formant frekanslarını, sesin oluşumunda kullanılan temel yapılar belirler. Örneğin; ağız, dil, farenks, sinüsler vb... Bunlardaki yapısal ve kullanıma bağlı farklılıklar, formant ayarının belirlenmesinde önemli bir rol oynar. Örneğin; konforlu düşük larenks pozisyonunda genişleyen ses yolu, pes tonların rezonans değerinin artmasına olanak sağlayacaktır.

“Formant ayarı olarak bilinen ve ses yolunun şeklini değiştirerek yapılan manevralarla VF vibrasyonu farklı ünlü harfleri farklı perdede seslendirirken de sürdürülebilir. Şarkı söylerken bu amaçla gerektiğinde ünlü yapısı değiştirilir ama bunun da püf notası ünlünün ifade ettiği anlamın bozulmamasıdır. Formant ayarı yapmayı

sağlayan esas yapılar larenks, farenks ve oral kaviteye aittir” (Denizoğlu, 2020: 204-205).

1.5.1. Ünlü/Sesli Harf Modifikasyonu (Vowel Modification)

Ünlü/sesli ve ünsüz/sessiz harfler konuşmanın ve dolaylı olarak şarkı söylemenin en önemli unsurlarıdır. Ünlüler vokal melodi akışını gerçekleştirirken, ünsüz harfler ise vokal melodi akışını zorlaştıran bir yapıya sahiptir (Sabar, 2008: 57).

Artikülasyon sırasında, dil ve çene kaslarında yapılan her bir değişiklik larengeal mekanizmayı etkiler. Buna bağlı olarak dil ve çenenin artikülasyon sırasında olabildiğince az hareket etmesi, intrensek larenks kaslarının daha az etkilenecek daha iyi çalışmasını sağlayacaktır (Karaçalı, 2018: 147).

“Şarkıcı hangi dilde söylesse söylesin, müziğin çizgisini değiştirebilecek veya bozabilecek birtakım ünlülerin/vokallerin yanında ayrıca bu çizgiyi kesintiye uğratabilecek ünsüzler/konsonlar kullanmak durumundadır. Müzik cümlesini en iyi şekilde tınlatabilmek için görev yapacak kasları sıkıştırmadan ve germeden devreye sokmak, pasif kalması gerekenleri rahat bırakabilmek, değişik ünlüleri sesin kişiliğini değiştirmeden kullanabilmek önemlidir” (Sabar 2008, 62).

Fonasyon sırasında hiç bir engelle çarpmadan doğrudan vokal melodisiyle birlikte dışarıya aktarılabilen ünlü harflerde (a, o, u, i... gibi), performans sırasında rezonans kaybının en aza indirgenmesi, oluşan tınıda birlikteliğin korunması, farklı frekanstaki seslerin aynı renk ve homojenlikte duyulması veya ifade biçimi gibi sebeplerden dolayı bazı değişikliklere gereksinim duyulur. Klasik şan eğitiminde sıklıkla kullanılan “[a]’yı [o] gibi düşün” veya “[e]’yi [ö] gibi düşün” şeklindeki anlatımlar, ünlü fark modifikasyonuna örnektir. Her bir ünlü harfin kendi tınısı, formu ve başlı başına bir pozisyonu vardır.

Güçlü ve açık bir yapıya sahip olan [a] ünlüsünde, ağız içi boşluk oldukça fazladır. [a] ve [e] vokallerinde damak, normal pozisyonunu korur veya yükselebilir fakat bu ünlüler, [o] ve [u] vokallerinin tersine, yapısal olarak larenksi yükseltebilir. Dudaklar [o], [u], [ü], [ö] vokallerinde ileriye doğru uzanırken, [a] ve [e]’de ise geri çekilir. [o] ve [u] vokallerinde ise damak kavislidir ve larenks rahatça aşağı yöne bir hareket yapabilir (Lehmann, 2006: 205). Ayrıca [u] vokali, ses yolunu uzatan bir yapıya sahiptir ve düşük larenks pozisyonu bu ünlü harfte kolaylıkla sağlanabildiğinden, şan eğitimi için oldukça önemli bir vokaldir. Şan terapisinde ve miks rejisteri geliştirici egzersizlerde genellikle [u] vokali kullanılır. VF’lar için oldukça faydalı egzersizlerde kullanılmakta olan [u] vokali, [o] ünlüsüyle de birçok noktada benzerlik gösterir.

[i] ise ünlü harfler arasında tınısal olarak en önde hissedilen ve yapısal olarak ses yolunda daralma yaratan bir vokaldir. Seste metalik tınısının kazandırılması amacıyla yapılan egzersizler genellikle [i] vokali barındırır. Vokal melodisi tizleştikçe iç açıklık olarak [ü-ö] vokallerinin düşünülmesi, [i] vokali için daha estetik bir duyum sağlayabilir. Ön kavite şeklinin doğası, dil postürü ve farenkste yer alan boşluklardan dolayı [i] ünlüsü, sesin tınısının (timbro/chiaro) geliştirilmesi için oldukça faydalıdır. Bazı araştırmacılar diğer ünlü harflere göre [i] harfinin yumuşak damağı en çok yükselten vokal olduğunu savunmaktadır (Hirano, Takeuchi ve Hirato, 1966: 377).

Bu bölümde gerçekleştirilen araştırmada görüldüğü üzere sesin oluşum süreci karmaşık ve zor kombinasyonlar bütünüdür. Bu sebeple, insan sesisinin fizyoanatomisinin bilinmesi gerek tez konusu olan Müzikal Tiyatro ve bu bağlamda inceleyeceğimiz belting ve bel canto tekniklerinde gerekse farklı müzik türlerine ait vokal eğitimi süreçlerinde istenilen formant ayarını oluşturma anlamında önem taşımaktadır.

2. BÖLÜM
MÜZİKAL TİYATRO

2. BÖLÜM

MÜZİKAL TİYATRO

Müzikal tiyatro sahne üzerinde belirli bir senaryo ve olay örgüsüne bağlı kalarak; oyunculuğu, dansı, karşılıklı diyalogu, çoksesli müziği ve vokal performansla yönelik becerilerin sergilenebileceği şarkıları içinde barındıran, kendi içinde tıpkı opera gibi türlere ayrılan ve oynandığı çağın daima popüler olan kültürüyle kendi gelişimini sürdüren teatral bir yapıdır.

Antik Yunan dramalarında diyalogların, şarkıların ve dans koreograflarının bir arada kullanılmasıyla sahnelenen hikayeler birer müzikal olarak nitelendirilebilir. Bu hikaye anlatım biçiminin, modern müzikal tiyatronun gelişimi üzerinde doğrudan çok az etkisi olsa da, 2.500 yıllık bir geçmişinin olduğu göz ardı edilmemelidir. Tiyatro; bir ya da birden fazla insanın, seyirci için bir hikayeyi canlandırdığı ortak bir faaliyettir. Müzikal tiyatronun köklerinin tarih öncesi insanlığın dini ritüellerine kadar izlenebileceğini öne sürmek doğru olur (Kenrick, 2008:18).

12. ve 13. yüzyılda Fransa’da madeni para, yemek veya kalacak yer karşılığında popüler şarkılar ve basit hokkabazlık içeren komediler sunarak lirik şiir yazıp besteleyen gezgin şarkıcılara Trubadur denirdi.

“Roma seyircisinin beğeni düzeyine paralel bir değişim içinde giderek yozlaşan Mimus ve Pantomimus temsillerinin ve oyuncularının ortaya çıkardığı ahlak rezaletlerini bastırmak için 13. Yüzyılın ortalarına kadar tiyatro temsillerini yasaklayıp lanetleyen Katolik kilisesinin baskısı sonucu oraya buraya dağılan tiyatro oyuncular, gezici Troubadour’lar olarak saraylarda, şatolarda, büyük çiftliklerde müzikten, danstan, güldürüden hatta akrobasiden yararlanarak sürdürdükleri gösterilerle müzikli oyun geleneğini ayakta tutmayı başardılar” (Tuncay, 1999: 258).

Orta çağda Katolik Kilisesi, tiyatro aracılığıyla dinsel içerikli müzikli dramaların gelişimine destek verdi. Sonrasında ise mystery, miracle, morality ve halk oyunları olarak tanımlanan çeşitli müzikli drama türleri ortaya çıktı. Okuma yazma bilmeyen halk için kolay anlaşılabilir yapıda olan, İncil’de yer alan yedi ölümcül günahın, peygamberlere ait yaşanmış ya da kurgusal hikayelerden ve yaygın olan mitlerden oluşan bu müzikli gösteriler, ilerleyen zamanlarda oldukça popüler bir hal alacak olan pandomim ve komik opera geleneğine zemin oluşturdu.

Rönesans Dönemi ile birlikte ortaya çıkan soylu kesim ile halk arasındaki ayrımcılık, saray tiyatrosu ve halk tiyatrosu geleneklerinin oluşmasına neden oldu. Genellikle pazar yerleri, panayır gibi açık alanlarda gerçekleştirilen, dini ve siyasi konulardan uzak, ağırlıklı olarak güldürünün ön planda olduğu halk tiyatrosu geleneği, müziği ve dansı da içinde barındırdı. Yine bu dönemde İtalya’nın Venedik şehrinden doğarak tüm Avrupa ülkelerinde hızla yaygınlaşan ve günümüzde bile birçok yapıtta varlığını sürdüren Commedia dell’Arte²¹ doğdu.

“Rönesans Dönemi’nde İtalyanlar, Antik Yunan Tiyatrosu’nda yer alan koro partilerindeki dizelerin yaygın bir şekilde kullanıldığını görünce, bu dizelerin oyunun başından sonuna kadar şarkı aracılığıyla söylendiğini (sung-through) sandılar. Bu iyi niyetli yanılısamaya dayanarak, Monteverdi ve Camarata Fiorentina, Yunan dramasını şu anda opera olarak bildiğimiz model haline getirdi. Müzikal tiyatronun operanın soyundan geldiği yönündeki yaygın inanışın aksine, aslında operanın rastlantısal bir biçimde müzikal tiyatronun soyundan geldiği ortaya çıktı” (Kenrick, 2008: 28).

16. yüzyılda ortaya çıkıp tarih boyunca gelişimini sürdürerek kendi alt türlerini (Opera Buffa, Opera Seria, Opera Comique, Singspiel, Operet vb.) oluşturan Opera

²¹ Commedia dell’Arte: İtalyan halk tiyatrosu, “sanatçıların komedisi”, “usta işi oyun”.

sanatının kökleri ise Rönesans Dönemi'nde gerçekleşen sınıf ayrımcılığına dayanmaktadır.

2.1. Singspiel

Almanya'da ortaya çıkıp gelişen bu stilde diyaloglara oldukça önem verilmiştir. Bu diyalogların recitatiften farkı ise; herhangi bir müzik melodisine bağlı kalmaksızın konuşur gibi yorumlanmasıdır. Bu anlatım biçiminde, aryaların arasında daha çok güldürüye ağırlık verilerek komik ve sürükleyici diyaloglara rastlanır.

Kilise'nin desteğiyle gerçekleştirilen ve dinsel konuların işlendiği Mystery tarzındaki oyunlarda ilk izlenimlerine rastlanmakta olan ve 17. yüzyılın başlarında dinsel konulardan uzaklaşarak birçok oyuna referans olmaya başlayan Singspiel stilinin öncüsü Johan Adam Hiller (1728-1804) olarak bilinir.

Alman Singspiel oyunlarının en gelişmiş örnekleri olarak, Wolfgang Amadeus Mozart'ın *Die Zauberflöte* (Sihirli Flüt) ve *Die Entführung aus dem Serail* (Saraydan Kız Kaçırma) operaları ve Ludwig van Beethoven'ın *Fidelio* adlı operası örnek gösterilebilir.

2.2. Intermezzo ve Opera Buffa

Intermezzo, İtalyan Rönesans dönemine kadar uzanan ve sahne sanatı alanında ilk oluşumlarına 16. yüzyılın başlarında rastlanılan ara oyunlardır. Zaman içinde mitolojik ve dinsel konuların dışına çıkılan intermezzolarda konu olarak günlük hayattaki gerçek insanlar ve olaylar işlenmiştir (Altar, 2010: 46-47).

18. yy'da Opera serilerinin ciddi ve karamsar havasını dağıtmak adına perde aralarında yer alan intermezzolar; sahnelenmekte olan eserle konu bütünlüğü açısından bağımsız olarak seyirciyi bambaşka bir dünyanın içine çekip götürmeyi amaçlamışlardır. Zaman içinde ise, opera intermezzo ve enstrümantal intermezzo olarak ikiye ayrılmıştır. Eserle dramatik bir kontrast yaratarak izleyiciyi rahatlatmak amacıyla

ortaya çıkan intermezzo, sahnelenen operadan veya comedia dell'arte' de bilinen bir ya da daha fazla karakter kullanmıştır. Abartılı komediyi, kılık değiştirmeyi, Venedik halk şivesi gibi belirli bir bölgeye has olan konuşma biçimini sergilemeyi, içeriği açık saçık olan diyalogları ve soğuk esprileri içinde barındırmıştır.

Sahneye konulan intermezzoların izleyici tarafından yoğun ilgi görmesi, kısa zaman sonra bu türün bağımsızlaşmasına ve operalardan ayrı oynanmalarına olanak sağlamış ve böylelikle de yeni bir opera türü olan Opera Buffa'nın doğuşuna yol açmıştır. Pergolesi'nin La Serva Padrona adlı operası en bilinen intermezzo örneklerindendir.

19. yy'da Verismo Dönemi'nde ise enstrümantal intermezzo geleneği daha farklı anlam kazanmış; operanın olay örgüsü arasında bağlayıcı veya taşıyıcı bir rol üstlenmiştir. Mascagni'nin Cavalleria Rusticana operasındaki intermezzo bu anlatım biçiminin en popüler örneği olarak gösterilmektedir. F. Mendelssohn, Shakespeare'in A Midsummer Night's Dream oyununda seslendirilmek üzere bir intermezzo bestelemiştir. En popüler intermezzo örneklerinin birçoğu, Verismo Dönemi'nde bestelenen Mascagni'nin L'amico Fritz, Cilea'nın Adriana Lecouvreur, Leoncavallo'nun Pagliacci, Puccini'nin Manon Lescaut ve Suor Angelica, Giordano'nun Fedora operalarında yer alır. Ayrıca Massenet'nin Thais operasında yer alan 'Meditation' da, oldukça popüler bir intermezzo örneğidir.

Zaman içinde izleyicinin ilgisini oldukça fazla çeken ve giderek yaygınlaşan intermezzo geleneği, yerini kısa süre sonra yalnızca Opera Buffa türünde bestelenecek olan operalara bırakmıştır. Eski Yunan ve Roma konuları yerine günlük yaşamın entrikaları üzerine kurulu konuları ele alır (Tuncay, 1999: 363). W.A. Mozart'ın Le Nozze di Figaro (Figaro'nun Düğünü), Così Fan Tutte, G.Rossini'nin Il barbiere di Siviglia (Sevil Berberi) ve G. Donizetti'nin Don Pasquale operaları bu türün en ünlü örneklerindendir (Girgin, Canbey, 2019: 243).

2.3. Opera Comique

Fransa’da ‘intermède’ olarak adlandırılan intermezzo geleneği ve İtalya’da Opera Buffa’nın doğuşu ilerleyen zamanda Paris’te yeni bir opera türü olan Opera Comique’in ortaya çıkmasını sağladı.

“Kökleri 18. yy’ın başlarına; Saint Fermain ve Saint Laurent panayırlarında kurulan salaş tiyatrolarda oynanan güldürülere kadar geri götürülebilen Opera Comique o yıllarda trajedi ve komedilerin yapmacık üsluplarını ve konularını taşıyarak alaya alan bir oyun türü olarak tanınmıştı. Müzikli bölümleri halk şarkılarından türetilerek oluşturulan hafif ve eğlenceli bir tür özelliği göstermekteydi” (Tuncay, 1999: 364).

Uygulama ve stil bakımından *opera buffa*dan farklılıklar göstermekte olan Opera Comique türünün en popüler örnekleri; H. Berlioz’un La Damnation de Faust (Faust’un Laneti), A. Thomas’ın Mignon ve J. Massenet’nin Manon operalarıdır.

2.4. The Beggar’s Opera ve Balad Opera

1700’lerin başlarında, Londra’nın entellektüelleri ve saray mensupları arasında büyük opera geleneği oldukça popülerdi. Yabancı besteciler ve şarkıcılar, yüksek kâşe taleplerine karşın çok talep gördüler ve o dönemdeki İngiliz meslektaşlarından dahi fazla kazandılar (Kenrick, 2008:30).

“İngiltere’de 1720 yılını izleyen dönemlerde İtalyan operası Handel’in yönetimi altında Londra’yı egemenliği altına alınca, geniş halk kitleleri, o sırada “balad opera” diye adlandırılan ulusal karakterli müzikli bir sahne türüne olağanüstü ilgi göstermeye başladı; hatta halkın bu tutumu, aydın çevrelerde “balad opera” türünün geniş ölçüde eleştirilmesine de yol açtı. Almanların İngiliz müziğinden etkilenecek “dilenci operası” (Bettleroper) diye adlandırdığı bu çeşit yaratışlara Fransa’da opera comique türünde yazılmış ilk eserlerde de kısmen karşılaşıldığı gibi, bunlar halk şarkısı

tipindeki parçaları ya da doğrudan doğruya tanınmış halk şarkılarını içine almak suretiyle oluşturulan operalardır” (Altar, 2010: 218).

Dönemin İngiliz şair ve oyun yazarı John Gay, politikacıların ve hükümet yöneticilerinin yolsuzluklarını ve İngiltere’nin üst sınıf mensuplarının İtalyan operasına gösterdikleri aşırı tutkuyu hicivli bir biçimde anlatmak üzere bir tiyatro eseri yazmaya karar verdi. Sonrasında ise gerçek amacına hizmet edebilmesi adına eseri operada kullanılmak üzere librettoya dönüştürdü ve yapıt, bestesi J. C. Pepusch’a ait The Beggar’s Opera adıyla 1728’de sahnelendi. Yeni bir form ve stil barından bu eser, 18. yüzyılın en önemli Balad Opera yapıtı olarak tarihe geçti.

18. yüzyılda İngiltere’de doğan Balad operanın müzik formu, halk şarkılarından, popüler baladlardan ve opera aryalarından esinlenilerek veya ezgisel alıntılarla oluşturulmuştur. İtalyan Operası’nın, Handel’in etkisiyle Londra’da beğeni toplamaya başlamasının ardından, halkın geniş bir kesiminin 1720’li yılları seyreden dönemlerde ulusal karakterli bu opera türüne gösterdiği büyük ilgi, aydın çevreler tarafından hoş karşılanmayan bir durum haline gelmiştir (Tuncay, 1999: 364-365).

Dilencinin Operası olarak bilinen The Beggar’s Opera, bir prolog ve üç perdeden oluşur. İtalyan ve dönemin opera stiline benzer şekilde şarkıcıların Bel Canto tekniği üzerinde vokal performans sergilemesi, aryalar arasında recitatiflerin yerine sözlü diyalogların bulunması, olay örgüsünün hicivli bir anlatımla olayları aktarması, standartları yıkarak yeni bir opera formuna ön ayak olunmasını sağladı.

Balad operanın; W. S. Gilbert ve A. Sullivan’ın operetinin ve dolaylı olarak da müzikal komediden modern müzikale geçişin bir öncüsü olduğu kabul edilebilir. Balad opera benzer şekilde 18. yy’da Alman Singspiel’ in geçirdiği evrime de etkide bulunmuştur. Sayısız erken dönem Balad operaları 20. yy’da başarıyla yeniden sahnelenmiştir. Modern eserler, R. V. Williams’ın “Hugh the Drover” operası da dahil olmak üzere direk olarak balad operadan etkilenmiştir (Britanica, 2018: [URL-3](#)).

2.5. Operet

“‘‘Hafif opera’’ olarak tanımlanabilecek operet, tiyatro ve müziğin bir araya geldiği bir form olup, ‘‘komik opera’’ ile birlikte Opera ve Müzikal Tiyatro arasında bir köprü niteliğindedir. Operetlerde de hikayeler operadaki gibi basit bir kurguya sahip değildir. Ancak operadan farklı olarak gerçekçi olmayan diyaloglar daha çok kullanılmaktadır. Ayrıca operadan farklı olarak, operetler her zaman mutlu sonla bitmektedirler. Operetlerde şarkılar birbirine diyaloglar yoluyla bağlanmaktadır’’ (Tüzün, 2016: 125).

Operetlerde yer alan hikayelerde trajedi en aza indirgenmiş, ölüm ve ihanet gibi sahneler yerine romantizmi konu alan oyunlar ön plana çıkmıştır.

Operet sanatının büyük ustası olarak bilinen J. Offenbach, 19. yüzyıl da Fransa’da popüler olan Opera Comique geleneğinin dışına çıkarak, 1858 yılında Orfee aux Enfers (Orfeo Cehennemde) adlı ilk operetini bestelemiştir. Eski bir Yunan efsanesi olarak Orpheus’u konu alan operetin hicivli anlatım biçimi, mizah ve toplumsal eleştiri anlayışı, bestecinin sonraki yıllardaki eserlerinde de gözle görülecek bir hal almıştır.

Offenbach’ın 1728 yılında İngiltere’de doğan Balad Opera stilineki müzikal hiciv sanatını kendi eserlerinde eşsiz bir başarıya ulaştırmasıyla ortaya çıkan operet geleneği, toplumsal eleştiri ve mizah anlayışını benimsemiştir. Avrupa’da hızla yayılarak büyük ilgi gören operet geleneği, 19. yüzyılın ilerleyen yıllarında Viyana’da da kendini göstermiştir.

16. yüzyılda ilk izlenimlerine rastlanan ve Avusturya dansı olarakta bilinen vals, zaman içinde operetlerin vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir. Zaman olarak 3/4’lük ölçü sayısının kullanıldığı müzikle sergilenen bu dans, çiftlerin birbirine sıkıca tutunarak uyumlu ayak hareketleriyle bir nokta çevresine dönmesiyle gerçekleştirilir. Günümüzde *Viyana Vals* ve *Modern Vals* olarak ikiye ayrılır.

Viyana’da ise 1870’li yıllarda Almanca libretto ile oluşturulan yeni bir operet türü geliştirilmiş ve bu janrın en tanınmış bestecisi 1825 yılında Viyana’da doğan R. Strauss olmuştur. Hayatı boyunca bestelediği 16 operet, valsler, polkalar ve marşlar, onun Avusturya Milli Bestecisi ünvanına sahip olmasını sağlamıştır. En önemli operetleri arasında; Die Fledermaus (Yarasa), Eine Nacht in Venedig (Venedik’te Bir Gece) ve Der Zigeunerbaron (Çingene Baron) operetleri bulunmaktadır. İlk opereti olan Die Fledermaus, viyanalılar tarafından ilgi görmüş ve Berlin’de birçok kez oynanarak popüler hale gelmiştir. 1870 yılında Avusturya-Macaristanda doğan fakat genellikle yaşamını Viyana’da geçiren F. Lehar da, Viyana operet geleneğini devam ettirmiş ve en önemlileri Die Lustige Witwe (Şen Dul), Der Graf von Luxemburg (Lüksemburg Kontu) ve Guiditta olmak üzere 20’nin üzerinde operet bestelemiştir.

Strauss ile aynı zamanlarda operet besteleyen diğer bir isim ise Franz von Suppé olmuştur. Suppé’nin bazı çalışmaları genellikle Offenbach’ın operetlerinden modellendirilmiştir. Viyana’nın geleneksel unsurlarını alarak, Offenbach’ın yeni tarzıyla birleştirmiş ve ilk başarılı örneğini Die Schöne Galathée (Güzel Galathée) operetiyle gerçekleştirmiştir. Hayatı boyunca birçok opera ve operet besteleyen Suppé’nin en bilinen opereti arasında Boccaccio yer almaktadır.

“Operet ya da komik opera oldukça karmaşık müzik tekniklerini kullanarak kendi içinde şarkı, konuşmalı diyalog ve dansı barındırır ve genellikle Amerika Birleşik Devletleri dışında bestelenir. The Mikado gibi W. S. Gilbert ve A. Sullivan’ın komik operaları, yirminci yüzyılın başında Birleşik Devletler’de yaygın olarak yorumlandı. “Babys in Toyland” ve “Naughty Marietta”nın da içinde bulunduğu en iyi bilinen Amerikan operetleri Victor Herbert tarafından bestelendi” (Kamien, 2018: 511).

Amerika’da ise, yaşamı boyunca 43 operet besteleyen ve Tin Pan Alley bestecileri arasında öne çıkan V. Herbert, Birinci Dünya Savaşı’nda caz, ragtime gibi müzik türlerinin ve foxtrot, tango gibi yeni dans stillerinin doğmasıyla revülerinin yanı

sıra, müzikal komediler de bestelemiştir. Diğer önemli Amerikan operet bestecileri arasında Reginald De Koven ve Rudolf Friml yer almaktadır.

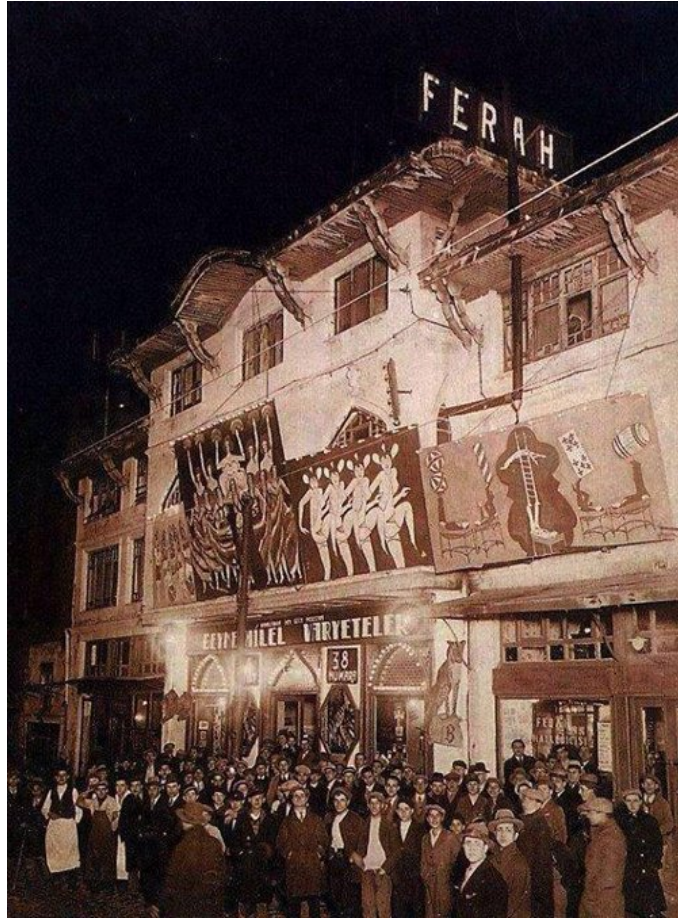
“Bilindiği üzere müzikal, besteci Jacques Offenbach ve diğer meslektaşlarının opereti uluslararası bir sansasyona dönüştürdüğü 1840'larda Paris'te ortaya çıktı. Viyana'daki bazı gelişmelerin ardından Britanyalılar, oyun yazarı William Gilbert ve klasik müzisyen Arthur Sullivan'ın ustaca komik eserleriyle bu formu yeniledi. Siyahileri konu alan Minstrel şovlar extravaganza²² gibi Broadway buluşlarına katılırken, bu arada Amerika Birleşik Devletleri kendi vurdumduymaz ama popüler yerli müzikal tiyatro biçimlerini geliştirdi. Gerek İngiltere gerekse Amerika'nın ileride hak iddia edeceği üzere; Britanya müzikholleri, Birleşik Devletlerdeki vodvillerin yükselişi ve Burlesk tümüyle, müzikal komedinin yapısal formunun oluşumuna katkıda bulundular” (Kenrick, 2008 13).

2.5.1. Türkiye’de Operet

Türkiye’de ise 19. yüzyılın sonlarında Leblebici Horhor Ağa Opereti ile Dikran Çuhacıyan Efendi ve 20. yüzyılın başlarında İstanbul Efendisi Opereti ile Musahipzade Celal, ilk türk operet bestecileri olarak bilinmektedirler. Daha sonrasında İsmail Hakkı Bey 1920’li yıllarda Şehzadebaşı’nda yer alan Yeni Ferah Tiyatrosu’ndaki İstanbul Opereti Topluluğu’nu kurmuş ve hayatı boyunca birçok eserin yanısıra 2 tane de operet bestelemiştir (Öztuna, tarihsiz²³: 113). İlerleyen zamanlarda Dr. Suphi Ezgi, Cemal Reşit Rey, Muhlis Sabahattin, Hasan Ferit Alnar operet türünde çalışmalar gerçekleştirmişlerdir. Türk Beşleri arasında yer alan Cemal Reşit Rey’in 1933 yılında bestelediği Lüküs Hayat Opereti 1985’de İstanbul Şehir Tiyatroları’nda tekrar sahneye konulmaya başlanmış ve popülerliği giderek artarak günümüzde de en bilinen türk operetleri arasında yer almıştır.

²² Extravaganza: Stil ve yapı özgürlüğü ile karakterize edilen ve genellikle burlesk, pandomim, müzikhol ve parodi unsurları içeren müzikal tiyatro çalışması. Gösterişli ve yüksek maliyetli teatral prodüksiyon.

²³ Türk Bestecileri Ansiklopedisi, Hayat Neşriyat Anonim Şirketi yayınevi.



Şekil 11- Ferah Tiyatrosu 1924 (<https://www.gazeteduvar.com.tr/kultur-sanat/2017/06/22/tarihi-ferah-sinemasi-satisa-cikarildi>)

2.6. Komik Opera, William Schwenk Gilbert ve Sir Arthur Sullivan

Gilbert ve Sullivan'ın komik operalarında yer almış aktris ve soprano Jessie Bond, o yıllarda Londralı tiyatro seyircisinin, Fransızlardan getirilen ağır trajedi ve kaba saba güldürüden sıkıldığını anılarında dile getirmiştir (Macpherson, 2018: 11).

Offenbach'ın yarattığı operet geleneğinden türeyerek İngiltere'de Komik opera olarak adlandırılan bu türün en popüler örneklerini W.S. Gilbert ve Sir A. Sullivan

ortaya koymuştur. 19. yüzyılda İngiltere’de doğan bu formun en belirgin özelliği, librettoda tercih edilen dilin İngilizce olmasıydı ve böylelikle de İngilizce konuşulan ülkelerde hızlıca yaygınlaştı. Komik opera türünde recitatifler yerine sözlü diyaloglar bulunmaktaydı ve genellikle günlük hayatla ilgili konular işlenmekteydi.

“Bu durum aktör seçimlerinde bazı değişikliklerin oluşmasına yol açmıştır. Bu dönemde aktör seçimlerinde yalnızca ses güzelliği dikkate alınmamış, iyi oyuncuların da tercih edilir olmuştur. Ancak bu değişiklikler tüm çevreler tarafından beğeniyle karşılanmamaktaydı. Bu değişimle başlayan sürecin, ileride opera ve müzikal şarkıcılarının arasında daha da belirginleşecek olan şarkıcı stillerindeki farklılığın ilk adımları olduğu düşünülmektedir. Günümüzde bu değişim Opera, operet ve müzikal söyleyen şarkıcılarının kullandığı farklı stillerden anlaşılabilir” (Kasapoğlu, 2007: 25).

R. D. Carte 1881 yılında Gilbert ve Sullivan ikilisinin oyunlarını sunmak amacıyla Londra’da Savoy Tiyatrosu’nu açtı. Bu tiyatronun vitrini haline geldikleri için ikilinin yazdığı eserler Savoy Operası olarak da adlandırıldı ve 1982 yılındaki kapanışına dek H.M.S. Pinafore, The Pirates of Penzance ve The Mikado’nun da arasında bulunduğu eserleri bu tiyatrodaki sahnelenmeye devam etti.

Sir A. Sullivan’ın, Gilbert ile çalışmaya başlamadan 5 yıl önce, librettosu F. C. Burnand’a ait Cox and Box Operası da dünya çapında ün kazanmış ilk başarılı komik operası olarak bilinmektedir.

Gilbert ve Sullivan’ın 19. yüzyılın ikinci yarısında Londra ve New York’ta sahnelenmekte olan opereteleri, halkın büyük ilgisini toplamış ve Amerika’da ‘komik opera’ türünün oluşmasına neden olmuştur. R. De Koven, J. P. Sousa, G. M. Cohan, ve V. Herbert operet ve müzikal komedi türlerinde eserler ortaya koymuşlardır (Altar, 2001: 175).

2.7. Minstrel Şov ve Revü

Minstrel sözcüğü ingilizcede ‘ozan, saz şairi’ anlamına gelmektedir. 19. yüzyılın başlarında siyahilerin hayatlarını konu alan, siyah yüz makyajı ile onları taklit ederek oyunlar düzenleyen gezici trup²⁴lara ‘minstrelsy’ ya da ‘negro minstrelsy’ adı verilmiştir.

1862 yılında Abraham Lincoln tarafından Amerikan Köleliği’nin kaldırılmasından önce popüler olan, Afro-Amerikan ve Keltik²⁵ müziklerinin birleşiminden oluşan minstreller, 1830-1900 yılları arasında var olan Amerikan ve İngiltere eğlence sektörüne dayanmaktadır. “Black Face Show” adı verilen bu gösteri türü, siyah yüz makyajı yapan beyaz tenli insanlar, daha sonrasında ise siyah makyaj yapan siyahi insanlar tarafından gerçekleştirilen ve tahmin edilebilir biçimde formüle edilmiş konu içeriğiyle, komik kısa hikayeler, şarkı ve danslar bütünüdür. Birçoğu, siyahileri kötü şekilde yansıtan komedi monologlarına yer vermiş olmasıyla birlikte, bu o zamanlar karalayıcı bir gelenek halini almıştır (Purdy, 2016: 9). Günümüzdeki modern müzikal tiyatronun ilk tohumları sayılan sade melodiler ve dansların yer aldığı Minstrel şovlar, Vodvil’in ve Burlesk’in de öncüsü olmuş ve bu şov türü tüm kıtaya yayılarak Amerikalıların o dönemdeki popüler eğlencesi haline gelmiştir.

Black face show’un babası, performanslarıyla bu türün yaygınlaşmasını sağlayan ve ‘Jim Crow’ karakteriyle ün kazanmış olan siyahi Amerikalı Thomas Dartmouth Rice olmuştur. (Britannica, 2020: [URL-4](#))

Amerika’da siyahileri konu alan ilk oyun yazarı olarak kabul edilen William Henry Brown²⁶ 19. yüzyılın başlarında Aşağı Manhattan’da evinin arka bahçesinde özgür siyahi topluluklara hitap eden ve ‘African Groove Theatre’ olarak da adlandırılan yazlık bir çay bahçesi açmıştır. Oyuncularının tümü siyah insanlardan oluşan,

²⁴ Trup: Bir tiyatronun oyuncularından oluşan tiyatro topluluğu.

²⁵ Keltik Müziği: İskoçya, İrlanda, Galler gibi bölgelerde yaygın olan geleneksel bir müzik türü.

²⁶ William Henry Brown: Willam Alexander Brown olarak da bilinir.

Amerika'nın ilk yerleşik siyahi tiyatro topluluğu olan ve köklerini Afro-Amerikan yapıdan alan bu tiyatro, izleyiciye klasik ve popüler oyunlar, bale, müzik, tiyatro, Shakespeare eserleri ve yanı sıra Brown tarafından yazılan oyunları sunmuştur. 1820'li yıllarda ise bu tiyatronun faaliyetleri beyazlar tarafından engellenmiş ve sonrasında kapatılmıştır.

1870'lerde “Nobody Knows the Trouble I’ve Seen” ve “Deep River” gibi zenci spiritüelleri, caz müziğinin içerisinde varolmaya ve sunulmaya başlamıştır. Spiritüeller ya da diğer adıyla “shouts”, Amerikan köleliğinin ilk günlerine kadar uzanan, siyahi kölelerin evlerinde, çiftlik tarlalarında, kilisede veya ibadet toplantılarında söylenen ilk dinsel içerikli şarkılardır. Bunların Minstrel şovlara dahil edilmesi, karalayıcı alay geleneğine karşı siyahların seslerinin ve deneyimlerinin herkes tarafından kabul edilebilirliğini kanıtlamıştır (Purdy, 2016: 9-10).

“Minstrel oyunları, Amerika’da halk arasında zenci şarkılarına ve danslarına karşı daha geniş bir ilginin uyanmasına neden olmuş ve bu hareket, zamanla bağımsız bir caz müziğinin doğmasına da olanak sağlamıştır” (Altar, 2001: 174).

Genellikle 3 perdeden oluşan Minstreller, ilk perdede dans, güldürü, ve şarkıların ardından ikinci perdede kelime oyunları ile dolu eğlendirici hikayeleri ve konuşmaları içinde barındırır, üçüncü perdede ise eğlenceli bir müzik eşliğinde bir skeç ya da tanınmış bir sahne canlandırılarak son bulmaktaydı.

19. yüzyılın ortalarında minstrel şovların yapısal formunu kazanmasındaki en önemli iki grup ‘Virginia Minstrels’ ve ilk müzikal tiyatro yazarı olarak kabul edilen Stephen Foster’ın ortak çalışmalar yürüttüğü ‘Christy's Minstrels’ olmuştur (Purdy, 2016: 9-10).

Minstrel şovların prodüksiyon ve pazarlaması, Amerikan şov dünyasının başlangıcını oluşturdu. Yapımcılar, yönetmenler, yazarlar ve oyuncular ülke çapında gelirlerinin bir kısmını ya da tamamını Minstrel şovlardan karşıladı.

“Minstrel formu 20. yüzyılda da sürse bile, 1870’lerde yükselen ivmesini kaybetti ve kültürel üstünlüğü hızla azaldı. İç savaş sonrası yeniden yapılanma döneminde, halk güney plantasyon yaşamının egzotik ve romantik illüzyonlarından etkilenmiyordu. Seyirci artık minstrellerin cevap veremediği bir eğlence türünü talep ediyordu. Halkın tercihi değişince, müzikallerin de değiştiği görülür. Minstrel şovu tamamen yok olmasa da, diğer popüler müzikal formlarına çevrildi” (Kasapoğlu, 2007: 19) .



Şekil 12- 20. Yüzyılın İlk Yarısından Bir Black-Face Minstrel Şov Gösterisi

Büyük Britanya’da gelişmeye devam eden Sanayi Devrimi yeni kentsel işçi sınıfının doğmasına neden oldu. 19. yüzyılın sonlarında, insanlar arasında var olan sınıf yapısı çoğulculuğuyla birlikte herkese ve her iki cinsiyete uygun çeşitli varyete şovları,

Londra’da yer alan 300’ü aşkın tiyatro salonunda oynanmaktaydı. “*Bu aşamada Londra Prodüktörleri de Music Hall adı altında müzikli, danslı, içinde her türden diyalog kullanılabilen, esnek yapılu bir oyun türünün lisansını da alıverdiler*” (Tuncay, 1999: 368). İzleyici kitlesinin büyük bir kısmını işçi sınıfının oluşturduğu, anlaşılması için kültürel bir birikim gerektirmeyen salon temelli varyete şovları; günlük yaşamda olup biten olayları seyirciye yansıtan, dönemin siyasi olaylarını hicivli bir biçimde anlatan, müziğin, popüler şarkıların, dansın ve diyalogların olduğu eğlence amaçlı gösteriler bütünüydü.

Güncel espriler, monologlar ve skeçleri içinde barındıran müzikli anlatım biçimine sahip eğlendirici sahne gösterisi olarak Salon Revü’lerin kökeni ise, Ortaçağ Fransız sokak gösterilerine dayanmaktadır. Bugünkü halini 19. yüzyılın sonlarında alan bu form, Fransa’da ‘Folies Bergère’ olarak bilinen bir Paris Müzikholü’nde gelişmiştir. Ayrıca modern müzikalin arka planında da revü ve varyete şovları yer almıştır. 20. yüzyılın ilk on yıllarındaki revüler, genellikle hicivli anlatım biçimini, şarkı söyleyip dans eden güzel yarı çıplak genç kadınları (koro) ve skeçleri canlandıran komedyenleri içermektedir (Kamien, 2018: 511).

20. yüzyılın başlarında eğlence sektörüne yönelik ilginin artmasıyla yapımcı ve yazar sayısı da giderek arttı. 1920li yıllarda yalnızca bir sezonda çoğu revü olmak üzere toplamda 264 oyun ve müzikal sahnelenmiş ve Broadway’de o yıllarda 20 yeni tiyatro inşa edilmişti (Purdy, 2016: 16).

Minstrel şovlarının daha gösterişli ve gelişmiş bir türü olan extravaganza şovları, izleyicinin isteği doğrultusunda hareket eden eğlence sektöründe 20. yüzyılın başlarında önemini yitirmiş ve yerini tamamıyla müzikal komedilere bırakmıştır.

2.8. Vodvil (Vaudeville)

Amerikan iç savaşından önce birçok eğlence sektörü varlığını sürdürmekteydi. Tiyatro sever kesim Shakespeare oyunları, akrobasiler, şarkılar, dans ve komedi içeren

teatral yapıtlar bulmaktaydı. Zaman içinde seyircinin isteğine göre şekillenerek eğlendiren oyun anlayışı hızla yayılmaya ve çeşitliliğin artmasına neden oldu.

18. ve 19. yüzyılda sınıf farkının oluşmasıyla Fransa’da, içinde müzikli sahneleri, monologları, diyalogları ve pandomimi barındıran Vodvil geleneği doğdu. Genellikle mutlu sonla biten ve her ne kadar komedinin bir alt türü olsa da vodviller, hikayenin sonunda olayların kaynaklandığı sosyal sorunları vurgular. Şehir ve kasabaları gezerek oynanan, fransızcada kelime anlamı ‘halkın sesi’ olarak da bilinen Vodvil, Avrupa’da varolmaya başlayıp Amerika’nın hızla büyüyen kentlerinde kurumsal bir forma dahil edilerek, 1880-1930 yılları arasında Amerika ve Kanada’da yaygın hale geldi.

“Herhangi bir olay örgüsü olmaksızın şarkı, komedi, hokkabazlık, akrobasi ve hayvan gösterilerini içinde barındıran çeşitli şovlarla Vodvil, müzikalin daha da popüler bir öncüsüydü. Birleşik Devletlerde 20. yüzyılın ilk yirmi yılında, 10.000 vodvil gösterimi gerçekleşmişti” (Kamien, 2018: 511). İçerik olarak popüler ve klasik müzisyenler, şarkıcılar, dansçılar, komedyenler, eğitilmiş hayvanlar, sihirbazlar, vantrilok²⁷lar, güç gösterisi yapan iri yarı adamlar, kadın ve erkek taklitçiler, akrobatlar, palyaçolar, hokkabazlar, tek perdelik oyunlar veya oyunlardan sahneler, atletler, ozanlar ve filmler yer almaktaydı.

“Vodvil, yirminci yüzyılın başlarındaki Broadway revüleri için bir şablon sağladı. Daha da önemlisi, vodvilin komedyenleri, dansçıları ve şarkıcıları müzikal tiyatrunun yeniden şekillendirilmesinde doğrudan bir rol oynayacaklardı” (Kenrick, 2008: 99).

20. yüzyılda televizyonun birçok evde yer alması, Vodvil’e olan ilginin azalmasına ve zamanla yok olmasına neden oldu. Bu gösteri türünü gerçekleştiren sanatçıların bazıları kariyerlerine televizyon sektöründe devam etti. Vodvil geleneğinin,

²⁷ Vantrilok: Dudakları kıpırdamadan, sesi kendi ağzından çıkmıyormuş gibi konuşma becerisi olan, karından konuşan.

Amerikan müzikal tiyatrosuna artistik miras ve zengin materyaller kazandırdığı kabul edilir (Kasapoğlu,2007: 21).

2.9. Burlesk

Burlesk, 16. yüzyıl İtalya'sına kadar uzanan uzun bir geçmişe sahiptir. İtalyanca şaka anlamına gelen 'Burla' kelimesinden türemiş olan 'Burlesco', daha sonrasında tüm dünya tarafından Burlesk olarak adlandırılmıştır. Bu form kültürel kutupların grotesk²⁸ ya da komik taklidi fikrini somutlaştırmıştır (Macpherson, 2018: 12-13). Kelime anlamından da anlaşılacağı üzere burlesk; seyirciyi kaha kahaya boğmak amacıyla hazırlanan, kimi zaman ciddi eserleri karikatürize eden ya da işlenen konuyu gülünç hale getiren edebi, dramatik ve müzikal bir yapıdan oluşmaktadır.

18. yüzyılın başlarından itibaren Avrupalılar tarafından kullanılan bu terim, genellikle ciddi ve komik unsurların yan yana getirildiği ya da izleyicide grotesk bir etki yaratmayı amaçlayan eserleri tanımlamak için de kullanılmıştır. Müzikal burlesk örneği olarak R. Strauss'un 1890 yılında bestelediği 'piyano ve orkestra için burlesk', W. S. Gilbert'in yazdığı 'Robert the Devil' ise teatral burlesk örneği olarak gösterilebilir.

Amerikan burlesk gösterilerinin temeli 1830'lu yıllarda Londra tiyatrolarında oluşan Viktorya Dönemi'nin burleskinin bir ürünüdür. 1850'li yıllarda İngiliz dansçı, komedyen, oyuncu ve tiyatro yapımcısı olan Lydia Thompson, Londra'da pandomim ve dans performanslarıyla popülerlik kazandı. 1868 yılında 'British Blondes' adlı tiyatro grubuyla Viktorya Dönemi burleskini Amerika'ya tanıttı. Orta sınıf New York izleyicisi tarafından oldukça ilgi gören burlesk, böylelikle Amerika'ya ilk adımını atmış oldu. İnce espriler, parodi, şarkı, piyes, dans gösterileri müzikal bir formatla yetenekli ve özgüvenli kadınlar tarafından gerçekleştirilmekteydi. Genellikle üç bölümden oluşurdu; ilk bölüm şarkıcılar ve komedi skeçleri, ikinci bölüm çeşitli potpurileri, akrobatları,

²⁸ Grotesk: Kaba gülünçlüklerden, tuhaf ve olmayacak şakalaşmalardan yararlanan, bağdaşmaz durumları, karşıt görüntüleri şaşırtıcı biçimde birleştiren, temelde ciddi ama görünüşte gülünç ve abartılı olan güldürü tarzı.

sihirbazları ve solo şarkıcıları, üçüncü bölüm ise koro performansı ve bazen de siyaset üzerine komedi diyaloglarından oluşmaktaydı.

Zaman içinde burlesk, Amerika Birleşik Devletleri'ndeki varyete gösterileri arasında bir popülerite kazanmaya başladıkça, New York'taki yerel şirketler de bunu değerlendirmek istedi. 1880-1930 yılları arasında kabarelerde, kulüplerde, müzik ve tiyatro salonlarında oynanan burlesklerde, ahlak dışı bir mizahla sergilenen müstehcen komedilere yer verildi ve striptizciler şarkı söyleyen ve dans eden karakterleri canlandırdı.

Burlesk her ne kadar *Low Burlesque* ve *High Burlesque* olmak üzere iki ana tür olarak incelenmekte olsa da; her tür içinde farklı bölümleri de barındırır (Burgess, 2019: 4, [URL-5](#)).

19. yüzyılda İngiltere'de ortaya çıkan Burlesk, 20. yüzyılın başlarına geldiğinde cinsel içerikteki temaların artmasıyla birlikte yetişkin eğlencesi halini alan sadece erkeklerin gittiği bir gösteri türü oldu ve zaman içinde evrimleşerek yerini başka formlara bıraktı. 1970'li yıllarda Hollywood yapımı müzikal drama filmleri olan *Cabaret* ve *All That Jazz*, burlesk tarzı sahneler barındırarak bu ruhu yeniden canlandırmaya çalıştı. 1990'dan beri bu formata ilgi giderek artış gösterdi.

2.10. Müzikalin Doğuşu

1866 yılında rastlantısal bir şekilde Broadway'de sahnelenerek 25 yıl boyunca oynanan *The Black Crook*, bazı araştırmacılar tarafından ilk müzikal olarak değerlendirilse de bazı araştırmacılar yapıtı ticari bir kazanç olarak ele alınmıştır. Örneğin, Amerikalı tarihçi John Kenrick, “İlk müzikal neydi? Net bir cevabı yok ancak kesin olan bir şey var: *Black Crook* değildi.” (Kenrick, 2008: 50) şeklinde bahsederken, Everett ve Laird “*Historical Dictionary of the Broadway Musical*” adlı kitabına ilk müzikal olarak *The Black Crook* ile başlamış ve önsöz kısmında şu şekilde bir açıklama yapmıştır:

“Kitabımıza aynı tiyatroda uzun dönem sahnelenmesi nedeniyle birçok kişi tarafından ‘İlk Broadway Muzikali’ (ancak ve ancak cesur insanlar böylesine yoğun ve tartışmalı bir terimi kullanır) olarak düşünülen *The Black Crook* ile başlıyoruz” (Everett ve Laird, 2008: ix).

Gilbert ve Sullivan’ın İngiliz Komik operalarının, Offenbach, Strauss ve Lehar’ın da operetlerinin sıklıkla gösterime sunulduğu o yıllarda *The Black Crook*, Broadway’de yer alan Amerikan yapımcı ve yatırımcılarına Müzikal Tiyatro işinde kazanç olduğunu ispatlayarak, eğlence sektörünün bu yöne doğru evrilmesini sağlamış ve günümüz mega müzikallerine kadar uzanan bu serüvenin başlangıcını oluşturmuştu. Böylelikle komik opera, operet ve geleneksel opera geleneğinin dışında yeni bir form olarak müzikal tiyatro oluşmaya başlamıştı.

“20. yüzyılın başlarındaki müzikal ve sanatsal devrimlerin yanı sıra sahne tasarımı; mekanik ve ışık, ses ve video alanındaki teknolojik inovasyonu da beraberinde getirdi. Bu yeni müzik tiyatrosunun yenilikler ve devrimle ayırt edildiğini söylediğimizde, her şeyin aynı anda yeniden icat edildiğini ima etmiyoruz. Bazı yönleri (örneğin standart orkestra çukuru) korunabilir ancak diğerleri (örneğin şarkı söyleme stili, konu veya metin gibi) epeyce yeni olabilir. Bazı eserler, operatik sesler kullandıkları veya standartlaştırılmış operatik üretim sürecine iyi entegre oldukları için hala operatik modele uygun olabilir” (Salzman ve Desi, 2008: 4).

2.10.1. Müzikal Komedi

19. yüzyılın sonlarına yaklaşıldığında, Amerikan İç Savaşı’nın ardından New York’ta çalışan ve orta sınıf insan sayısında ciddi bir artış yaşandı. Bu durum, tiyatroların daha popüler hale gelmesine ve sahnelenen eser üretiminin artmasına olanak sağladı. 1866’da Broadway’de yer alan Niblo’s Garden Tiyatrosu’nda sahnelenen *The Black Crook*’u, 1874 yılında Amerikan Müzikal Tiyatrosu’nun en popüler örneklerinden birisi olan E. E. Rice’in *Evangeline* adlı extravaganzası takip etti (Everett ve Laird,

2008: xii). Bulettadan²⁹ extravaganzaya kadar Erken Amerikan Müzikali olarak tanıtılan o yıllarda, ilk müzikal komedi teriminin *Evangeline* ile kullanılmaya başlanmasının ardından, Amerikalıların müzikal tiyatroya olan ilgisinde yoğun bir artış görüldü. 1890 yılında New York'ta sahnelenen *The Creole Show* ilk dikkat çekici siyahi müzikal olurken, 1903 yılında 293 kez sahnelenen S. Baldwin'in *Wizard of Oz* (Oz Büyücüsü) adlı müzikal, dönemin popüler örneklerinin başında yer aldı (Kenrick, 2008: 95-109).

20. yüzyılın başlarında besteciler ve libretto yazarları müzikallere konu bulmak konusunda hiç bir kısıtlama altına girmezken istedikleri tema ya da motifi, özenli bir biçimde ele aldılar. Tarihi, güncel ya da egzotik konuların işlendiği ve genellikle seçilen konunun bir aşk öyküsüyle zirveye taşınarak romantik ve içli melodilere sıkça yer verildiği bu müzikallerde ise orkestra, Avrupa operetlerinde yer alan orkestra düzenine eşitti (Altar, 2001: 175).

“Müzikal komedi, müzikal tiyatro eğlencesinin neredeyse ilk günlerinden beri uygulanan bir terimdir. Ancak günümüzdeki müzikal komedi anlayışı 1900'lerin başlarında başlamış ve sürekli devam eden bir evrimle günümüze kadar ulaşmıştır. Bu enerjik yapı, pek çok Britanyalı ve Avrupalı arkadaşın yardımıyla gerçekleşen bir Amerikan icadıdır. Müzikal komedi dikkate değer bir devamlılığa sahiptir, yeni değerlere ve müzikal deyimlere entegre olur ve tanımlanabilirliğini net bir şekilde sürdürürken sayısız miktarda değişikliği de destekler. Müzikal komediye kendisinden önce gelen başlıca müzikal tiyatro türlerinden ayıran şey, önceliğini orta sınıf çalışanlarına, onların değer yargılarına ve eğlenceye yönelik ilgi alanlarına odaklanmasıdır. Zamanının popüler kültürü ne sunarsa sunsun, bir yanda geleneğinin güçlü yapı taşlarını korurken, birleştirici ve kendi bünyesinde kaynaştırıcı nitelikteki ısrarlı popülistliği nedeniyle müzikal komedi, demokratik eğlence biçiminin ulaştığı son noktadır. İşçi sınıfı karakterlerine ve onların içinde bulunduğu durumlara odaklanan, popüler şarkı ve dans biçimleri kullanan, bol mizah ve seksapelliği ile basit hikayeler anlatmayı amaçlayan ve olay örgüsünü bir arada tutmaya yetecek kadar romantizm içeren hikayelerle örnek niteliğindedir. New York City'ye akın eden Doğu Avrupalı ve İrlandalı göçmenlerin, kırsaldaki siyahların ve diğer azınlıkların kaynaştığı nokta, varyete şovlarının sahnesi olmuştur. Bunun doğal dramatik uzantısı ise, seyircisini doğrudan enerjik ve duyguları

²⁹ Burletta: Kısa çizgi roman operası.

okşayan melodilerle, küstah komik basmakalıp sözlerle, etnik klişelerin sık kullanımıyla ve nazik davranmak adına karizmasını kullanan tuhaf kişilikteki yıldızların altta yatan vatanseverlik duygusunu sergilediği bir tiyatro formunun yaratılmasıydı” (Deer ve Vera, 2008: 329-330).

2.10.2. Müzikal Drama

Birinci Dünya Savaşı Avrupa’da patlak verene kadar Viyana operetleri Broadway’de sahnelenmeye devam etti. *“Avrupa o kadar şanslı değildi. Amerikalı müzikal komedi yazarlarına şans veren savaş, Fransız ve İngiliz müzikal sahnelerini batırırken, Viyana operetlerine de kalıcı ve ciddi bir yara açtı” (Bordman, 2001: 269).*

1. Dünya Savaşı’ndan sonra, tümüyle eğlenme ve eğlendirme amaçlı olan Müzikal Komedi’ye ilerleyen zamanda bir yenisi daha eklenerek Müzikal Drama kavramı ortaya çıktı. Günümüzde bu iki tür için ise kısaltılmış bir terim olarak yalnızca *“müzikal”* kullanılmaktadır (Tuncay, 1999: 376).

Savaş sonrası değişiklikler müzikte, dansa, librettoda kendini gösterirken, foxtrot ve one-step gibi dönemin popüler dans türlerine uygun stilde müzikler bestelenmeye başlandı. Müzikal dramalarda konu olarak daha gerçekçi ve mesaj içeren temalara yer verildi. *“1925-1950 yılları arasında yeni bir yaratıcı kuşağın Broadway’a yerleştiği görülür. Bu yeni prodüktörler, müzikçiler, aktörler, dekoratörler, yazarlar ve koreograflar kuşağı yenilikleri de beraberlerinde getirdiler müzikal dünyasına” (Tuncay, 1999: 376).*

“Müzikal veya müzikal komedi, dramatik bir senaryo, oyunculuk ve karşılıklı diyalog ile müzik, şarkı, dans, sahne, kostümler ve gösterinin birleşimi yoluyla eğlendirmeyi amaçlayan bir tiyatro türüdür. Çoğu müzikal aslında komedidir, ancak bazıları ciddidir ve mutlu sonla bitmezler. Pek çok müzikal New Yorklular tarafından yazılmış ve Broadway tiyatrolarında (bu nedenle terim olarak Broadway müzikali) sahnelenmiş olsalar da, başarılı olanlar ülke ve

hatta dünya çapında izleyicilere ulaşır: Özgün prodüksiyonun gösterimi genellikle turne programlarında yapılmakta ve yıllar sonra yeni prodüksiyonu ve yenilenen gösterimi ile yerini almaktadır. En başarılı müzikallerin çoğu film haline getirilmiştir. (örneğin, The Sound of Music, Hair, Evita, Chicago, Rent ve Les Misérables)” (Kamien, 2018: 510).

1920-1950 yılları arasında birçoğu Tin Pan Alley³⁰ bestecisi olarak da bilinen; Jerome Kern, Richard Firml, Frederich Loewe, Vincent Youmans, Sigmund Romberg, Richard Rogers, George Gershwin, Irving Berlin, Cole Porter, Oscar Hammerstein II, Harold Arlen ve Ray Henderson gibi tanınmış bestecilere ait birçok başarılı müzikal Amerika’da Broadway ve İngiltere’de West End sahnelerinde yerini almış, böylelikle müzikal tiyatronun Altın Çağı (Golden Age) sağlam bir temel üzerine oturtulmuştur.

2.10.3. Müzikal Tiyatro’nun Altın Çağı (The Golden Age)

Müzikal tiyatronun Altın Çağı olarak ele alınan dönem bazı araştırmacılara göre farklılık göstermektedir. Örneğin R. Kamien *Music an Appreciation* adlı kitabında Altın Çağ’ın 1920-1960, G. Bordman *American Musical Theatre* adlı kitabında 1924-1937 yılları arasında geçtiğinden söz ederken, C. J. Naden ise *The Golden Age Of American Musical Theatre* adlı kitabında bu dönemi 1943-1965 yılları arasına almıştır. J. Kenrick, birçok araştırmacı için tartışma konusu olan bu dönemi belirli bir tarih aralığı altında incelemeyken, 1. Dünya Savaş’ından hemen sonra yaşanan gelişmelerle ilgili olarak şunları dile getirmiştir:

“Amerika kötü duygularla ilgilenmiyordu. Savaşın dehşetiyle püskürtülen Amerika Birleşik Devletleri, yeni Milletler Cemiyeti’nde yer almayı reddetti. Politikacılar, Amerika’nın bir daha asla oğullarının “dış savaşlarda” ölmesine izin vermeyeceğini söyleyerek izolasyoncu bir politika izlediler. Yeni bir ruh hali, yeni ve yerli olan “caz” adlı müzik türüyle şekillenerek Amerikan hayatının her alanını

³⁰ Tin Pan Alley: 19. yüzyılın sonlarında ve 20. yüzyılın başlarında Amerika Birleşik Devletleri’nin popüler müziğine hakim olan ve gelişimine katkı sağlayan önemli müzik yayıncıları, söz yazarları ve bestecilerinin New York şehrindeki toplanma alanıydı.

kapladı. Broadway'in şarkı yazarları, başlangıçtaki isteksizliklerinin ardından bu yeni sesi kucakladılar ve o kadar sıra dışı bir kültürel egemenlik dönemini ateşledi ki çoğu kişi bunu müzikal tiyatronun altın çağı olarak adlandırdı” (Kenrick, 2008: 155).

1924 ve 1934 yılları arasındaki dönemde West End’de olduğu gibi Broadway’de de müzikal komediler izleyici tarafından talep görmekteydi ve birçoğu standartlar arasına girdi. George ve Ira Gershwin’in *“Lady, Be Good”*, *“Oh, Kay!”*, *“Funny Face”*, *“Strike Up the Band”*, *“Girl Crazy”* ve *“Let’em Eat Cake”* müzikalleri Broadway sahnelerinde yerini aldı. Ayrıca *“Lady, Be Good”*, *“Oh, Kay!”*, *“Funny Face”* adlı müzikaller Londra’da da yoğun ilgi görerek yüzlerce kez sahnelendi. İkilinin çalışmaları arasında yer alan *“Crazy for You”*, *“My One and Only”* ve *“Nice Work If You Can Get It”* müzikalleri, o dönemden çok sonra sahnelenen ve günümüzde de hala sahnelenmeye devam eden müzikallere kaynak materyal oldu (Purdy, 2016: 18). Ayrıca Hammerstein’in *“Snow Boat”*, Irving Berlin’in *“Face the Music”*, Cole Porter’in *“Fifty Million Frenchmen”* ve *“Anything Goes”*, Kurt Weill ve Bertolt Brecht’in *“The Threepenny Opera”*, Richard Rodgers ve Lorenz Hart’ın *“A Connecticut Yankee”*, B. G. DeSylve, L. Brown ve R. Henderson’un *“Good News”* ve Irving Caesar, Otto Harbach ve Vincent Youman’ın *“No, No, Nannette”* gibi yapıtlar da o dönemin önemli müzikalleri olarak yerini aldı (Purdy, 2016: 18).

Rodgers ve Hammerstein II.’nin ilk ortak yapıtı olan *“Oklahoma!”* (1943), Amerikan Müzikal Tiyatrosu’nun Altın Çağı’nın başlangıcını oluşturdu ve Broadway’de sahnelenen neredeyse her müzikali etkiledi (Naden, 2011: 19). Ayrıca Naden, *“The Golden Age of American Musical Theatre”* adlı kitabında *“Oklahoma!”* müzikali hakkında şunları dile getirdi:

“Hikaye, müzik ve dans uyumu daha önce hiç olmadığı kadar mükemmeldi. Güçlü kurgulanmış bir olay örgüsüyle libretto, şarkı ve dansı ayrı öğeler olarak kullanmak yerine, hikayeyi genel hatlarıyla işledi. Her şey tamamen bir bütün içindeydi ve ilk kez koreografi

(Agnes de Mille tarafından) olay örgüsünü geliştirdi” (Naden, 2011: 19).

Ayrıca Deer ve Vera ‘Acting in Musical Theatre’ adlı kitabında *Oklahoma!* müzikali için şunları söylemişlerdir:

“*Bel Canto şarkılardan oluşan operet geleneği, 1940’ların başlarında hala yeniden canlandırmalarda ve hatta ara sıra yeni şovlarda kullanılıyordu. Müzikal komedi edimsel³¹ geleneği hala baskın tarzı. Ve şimdi yirminci yüzyılın ortası realism ile ilişkilendirdiğimiz ciddi oyunculuk gelenekleri, yalnızca müzikal tiyatrodan deneysel olarak uygulanmasına karşın, çoğu sahne ve film dramasında kullanıldı. Rodgers ve Hammerstein, koreograf Agnes De Mille ve yönetmen Rouben Mamoulian ile Oklahoma!’ı yaratmak için yola çıktıklarında, farkında olmadan ciddi ve duygusal içerikle, farklı türde bir hikaye anlatımına ve daha gerçekçi bir dünya görüşünü ifade etmelerine olanak tanıyan melez bir geleneği entegre ettiler*” (Deer ve Vera, 2008: 344).

1950’li yılların başlarında ABD’de hanelerin yarısından fazlasında televizyon kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte Broadway’de izleyici kitlesinin azalmasına karşın müzikaller sahnelenmeye devam etti. Sanatçıların ve yaratıcı personelin Hollywood’a yönelmesinden dolayı zorluklar yaşayan yapımcılar, televizyonun popülaritesini kendi yararlarına kullanarak, sanatçıları düzenli olarak televizyon stüdyolarına yönlendirdi ve modern müzikali hem görüntü hem de ses anlamında yayın aracılığıyla tanıttı. Buna bağlı olarak da müzikal şarkıları listelerde 1. sırada yer almaya devam etti. 1950-1960 yılları arasında müzikal tiyatrunun en saygı duyulan yaratıcı yetenekleri Broadway’in Altın Çağı’nda zirveye otururken, sahnelenen bu müzikaller düzenli olarak Atlantik’i geçerek Londra’nın West End’inde varlıklarını sürdürmeye devam ettiler (Purdy, 2016: 9).

³¹ Edimsel: Edim niteliğinde olan, gerçek olarak var olan, fiili, aktüel, gizli ve tasarımlı karşıtı: *Bir mermer kütlesinde bir heykel ancak tasarılı olarak vardır, o mermer işlendikçe heykel edimsel bir varlık kazanır.*

1943-1960 yılları arasında sahnelenen; K. Weill'in "*One Touch of Venus*", F. Loewe'un "*My Fair Lady*", "*Brigadoon*" ve "*Paint Your Wagon*", O. Hammerstein II'nin "*Allegro*" ve "*Me and Juliet*", C. Porter'in "*Kiss Me Kate*", I. Berlin'in "*Call Me Madam*", F. Loesser'in "*Guys and Dolls*", L. Bernstein'in "*West Side Story*", "*Wonderful Town*" ve "*The Sound of Music*" ve J. Styne'nin "*Gypsy*" adlı müzikalleri dönemin en başarılı örnekleri arasında yer aldı.

Klasik dönemde birçok başarılı operayı literatüre kazandıran W. A. Mozart ve Lorenzo da Ponte gibi besteci-söz yazarı uyumu örneğini betimleyecek olursak; George ve Ira Gershwin, K. Weill ve B. Brecht, Gilbert ve Sullivan, R. Rodgers ve L. Hart, L. Bernstein ve S. Sondheim, A. J. Lerner ve Loewe, ve son olarak A. L. Webber ve T. Rice gibi birçok önemli esere imza atmış isimler, besteci-söz yazarı ilişkisi açısından oldukça önemlidir. Ayrıca R. Rodgers ve L. Hart, 1925'li yıllardan 1940'lı yılların başlarına kadar müzikal komedinin '*Altın Çocukları*' olarak anılmışlardır (Purdy, 2016: 18).

1950'li yılların sonuna doğru büyük prodüksiyonlarla birlikte artan masraflara karşın, müzikallere duyulan ilgi azalmış ve bir tür inişe geçilmişti. Kendini yenileme gücü zayıflamış ve artık yeni seyirci kuşakları oluşturmakta zorluk çekilen 1960-1970 yılları arasındaki dönemde, televizyon ve müzikal sektörü arasındaki yarışın artması, insanları tiyatroya çekebilme arzusu ve oyunların uzun süre afişte kalmasını sağlamak amacıyla yapımcılar, daha az maliyetli yapımlara yöneldi (Tuncay, 1999: 377-378).

2.10.4. Rock Müzikal

Geleneksel müzikal tiyatronun dışına çıkılarak 1960-1970 yılları arasında rock müziğinin de tiyatroya dahil edilmesiyle, yeni bir tür olan Rock Müzikal, "*Bye Bye Birdie*", "*The Golden Crew*", "*Your Own Thing*", "*Salvation*" gibi yapıtlarla önemli örneklerini vermeye başladı. Fakat asıl önemini, 1967 yılında *The Public Theatre*'da

dünya prömiyeri yaparak 1968 yılında Broadway ve West End tiyatrolarında yerini alan, Müziklerini G. MacDermot'un bestelediği, G. Ragni ve J. Rado'nun librettosunu yazdığı *Hair* müzikali ile kazandı.

Savaş karşıtı düşünceyi, özgürlüğü, hippie kültürünü, aşkı ve cinselliği içinde barındıran, müziklerini G. MacDermot'un bestelediği *Hair (American Tribal Love-Rock Musical)* müzikali, ırksal olarak bütünleşmiş bir oyuncu kadrosuna sahip olması ve final sahnesinin coşkusuna eşlik etmek üzere seyirciyle interaktif bir etkileşimde bulunmasıyla, müzikal tiyatrodaki daha önce benzeri görülmemiş bir biçimde girişim sergiledi. Bir diğer Rock Müzikal örneği olarak senaryosu R. Waters'a ait ve Pink Floyd'un şarkılarından oluşan "*The Wall*" adlı yapıt yer alır.

"1970'lerde müzikal tiyatrodaki rock müzikalleri, konsept müzikaller³² ve geleneksel "Oklahoma!" sonrasında, üç yönlü stilistik bir hakimiyet ve müzikallere konu olacak kitap savaşı ortaya çıktı. Her üç alt türün de kendi güçleri ve kusurları bulunmakla birlikte, her birinin kendi şampiyonları ve bazı şaşırtıcı derecede olan özel unsurları öne çıkmaktaydı" (Kenrick, 2008: 319).

2.10.5. 1960-1980 Yılları Arasında Müzikal Tiyatro

2. Dünya Savaşı'nın ardından Amerika'da değişen popüler kültür ve toplumsal anlayışa bağlı olarak 1960'lı yıllarda müzikal tiyatro da kendi başına güçlü bir dönüşüm geçirmekteydi. C. Strouse ve L. Adams, J. Kander ve F. Ebb, S. Harnick ve J. Bock, J. Herman ve tabii ki S. Sondheim gibi yeni söz yazarları ve besteciler, Broadway müzikalinin o yıllarda önde gelen isimleri arasında olacaktı. "*King Arthur and the Knights of the Round Table*", "*Don Quixote*", "*Oliver Twist*" gibi başarılı yapıtlarda yazarlar ve yapımcılar, tarihi ve edebi figürleri kaynak materyal olarak kullandı. "*Nitekim, ticari nitelikteki müzikal tiyatro, 1960'ların daha karmaşık konularından çok,*

³² Konsept Müzikal: Kitabı ve müziği, anlatısal bir olay örgüsünü vurgulamaktan ziyade bir temayı veya mesajı iletme etrafında yapılandırılan bir müzikal tiyatro eseridir.

eğlence odaklı bir varlık olarak güvenilir bir kaynak olmayı sürdürdü ve Broadway'in bildiği şekliyle müzikal geliştirdi” (Purdy, 2016: 37-38).

1960-1970 yıllarının bazı başarılı yapımları arasında F. Loewe'nin “*Camelot*”, J. Kander “*Cabaret*”, C. Strouse'un “*Bye Bye Birdie*”, B. Merrill'in “*Carnival!*”, L. Bart'ın “*Oliver!*”, J. Herman'ın “*Hello, Dolly!*”, J. Styne'nin “*Do Re Mi*”, J. Bock'un “*She Loves Me*”, M. Leight'in “*Man of La Mancha*” ve J. Herman'ın “*Mame*” adlı müzikalleri yer aldı.

“Vietnam Savaşı gazilerinin evlerine buruk geri dönüşleri, kinizm ve skandal Watergate Döneminin yarattığı derin güvensizlikle zaten lekelenmiş olan Amerika Birleşik Devletleri'nin o yılları New York City'deki Broadway müzikaline pekde anlayışlı davranmadı” (Purdy, 2016: 43-44). *“1970'lere gelindiğinde, Times Meydanı tiyatro bölgesi striptiz kulüpleri, yetişkin kitapçılar, yasadışı uyuşturucular ve fuhuşla dolmuştu. Bakımsız binaları, kirli kaldırımları, 42. Cadde'nin bir zamanlar övülen tiyatroları eski püskü sinema evleri olarak hizmet veriyordu”* (Kenrick, 2008: 318).

“1970'li yıllar Amerikan Müzikal yapımcılarının seyirci sayısındaki düşüşü önlemek için her şeyi denediği bir dönem oldu. Country Musical, Western Musical, tümüyle danslara ağırlık vererek gelişen müzikaller, eski ünlü müzikaller ard arda sahneye getirildi. Bu olağanüstü çabanın tozu dumanı yatıştığında geride Applause, Company, Godspell, Grease, Little Night Music, A Chorus Line, Pacific Overtures gibi parlak birkaç müzikalden başka bir şey kalmadığı da görüldü” (Tuncay, 1999: 378).

1970-1980 yıllarının bazı başarılı yapımları arasında M. Hamlisch'in “*A Chorus Line*”, C. Strouse'un “*Applause*” ve “*Annie*”, S. Sondheim'in “*Sweeney Todd*”, “*Follies*”, “*Company*” ve “*A Little Night Music*”, A. L. Webber'in “*Jesus Christ Superstar*” ve “*Evita*”, J. Kander'in “*Chicago*”, J. Herman'ın “*Mack & Mabel*”, S.

Schwartz'ın “*Pipin*” ve “*Godspell*” ve J. Jacobs, W. Casey ve J. Farrar'ın “*Grease*” adlı müzikalleri yer aldı.

2.10.6. Mega-Müzikal ve 1980-2000 Yılları Arası

“20. yy sahne sanatları arasında müzikal tiyatro, diğer sahne sanatları ve türler ile sürekli etkileşim içinde olsa da, her zaman Amerikan benliğini korumaya çalışmış, kendi müzik tarzıyla, tutucu, geleneklerine bağlı yönetmen ve koreograflarıyla, özerk yapısıyla 1950lerde altın çağını yaşamıştır. Ancak 80li yılların getirdiği globalleşme süreci ve ekonomik şartlar yüzünden müzikalin içinde farklı form arayışlarına gidilmiş, geçmişten gelen Grand Opera gibi bir gelenek, İngiliz besteci Andrew Lloyd Webber'in katalizörlüğünde popüler kültür ve teknolojiyle yoğrularak, megamüzikallere dönüştürülmüştür” (Turan, 2009: 1).

1980'li yıllardaki enflasyon artışı, yüksek işsizlik rakamları, işçi sendikalarının New York üreticileri üzerindeki etkisi, işçi gücü maliyetlerinin yükselmesi, Broadway müzikallerini de etkilemiş ve yüksek maliyetlere karşın azalan seyirci kitlesi karşısında bazı yapımcılar *Camelot*, *Brigadoon*, *The Music Man*, *West Side Story*, *Porgy and Bess*, *My Fair Lady*, *Fiddler on the Roof* gibi hali hazırda bulunan bazı müzikallerin sahnelenmesini sürdürmüşlerdir (Turan, 2009: 2-3).

1981 yılında New York şehrinde T. S. Eliot'un *Old Possum's Book of Practical Cats* adlı şiirlerden oluşan derleme kitabından uyarlanarak besteci A. L. Webber ve yapımcı C. Mackintosh işbirliğiyle gerçekleştirilen *Cats*, mega-müzikal formunun başlangıcını oluşturdu. O yıllarda ortaya çıkarak etkisini günümüzde de Broadway ve West End sahnelerinde sürdürmeye devam etmekte olan bu formda, dekora ve koreografiye de en az müzik kadar önem verilmesinin dışında teknolojik ekipmanların ve özel efektlerin en fazla kullanıldığı müzikal tiyatro türü olarak yerini aldı.

Günümüzde mega-müzikallerin en bilinen örnekleri arasında A. L. Webber'in "*Phantom of the Opera*", "*Sunset Boulevard*", "*Cats*", C. M. Schönberg'in "*Miss Saigon*" ve Schönberg ile J. Cameron'un "*Les Miserables*" adlı müzikaller yer almaktadır.

Mega-Müzikallerin büyük bütçeleri, Broadway ve West End'de finansal başarı beklentilerini yeniden karşıladı. Daha önceki yıllarda, bir gösterinin yüzlerce performanstan sonra hit olarak kabul edilmesi mümkündü, ancak milyon dolarlık prodüksiyon maliyetleriyle bu tarzdaki bir şovun kar elde edebilmesi için yıllarca sahnelenmesi gerekiyordu. Geliştirilen pazarlama teknikleri doğrultusunda bu şovlar dünyanın her yerinde sahnelenebilecek ve küresel bir izleyici kitlesi oluşturarak kar etmeyi amaçlayan yapısıyla birlikte, olağanüstü prodüksiyonları, kast seçimleri, vurgulanan konu ve temanın duygu anlamında seyircinin tümüne etki edebilme düşüncesi ve daima aynı şekilde kalan homojen bir yapıya sahip olması bu yapıtların kalıcılığını arttıran etkenler haline geldi. Aynı zamanda kolay ihraç edilebilir bir yapıda olmalarının dışında mega-müzikallerin bir diğer özelliği, her temsilin bir diğerinin kopyası niteliğinde birebir aynı olarak izleyiciye sunulması oldu. Günümüzde bu durum bazı eleştirmenler tarafından oyuncunun ve yönetmenin yorumunu kısıtladığı yönünde eleştiriler getirmektedir (Turan, 2009: 17-18).

1970'li yıllarda Broadway tiyatrosunun ticari ve konformist eğilimleri, 42. caddeden uzak, daha az bütçeli yapımların yer aldığı tiyatrolardan olan off-Broadway tanımının oluşmasına yol açtı. İlerleyen zamanda giderek popülerleşen bir yapıya sahip olmasından dolayı off-Broadway akımına karşıt olarak; anlatılmak istenen temanın genellikle müzikte doğaçlama şeklinde, sahnede ise dekor, resim, dans koreografileri ile aktarımını ön planda tutan, seyirci ile sahne arasındaki etkileşimin dinamikliğine önem veren bir yapıya sahip olarak off-off-Broadway doğdu.

1980-2000 yıllarının bazı başarılı yapımları arasında C. Strouse “*Bring Back Birdie*”³³, S. Soundheim “*Marry Me a Little*”, N. Gay’ın “*Me and My Girl*”, M. Yeston’ın “*Nine*”, D. Malloy’un “*Moby-Dick*”, L. Simon’ın “*The Secret Garden*”, Ira/George Gerswhin’in “*Crazy for You*”, A. Menken’in “*Beauty and the Beast*”, P. Stone’un “*Titanic*”, T. MacNally’in “*Ragtime*”, J. Larson’ın “*Rent*”, ABBA grubunun şarkılarından oluşan ve İngiliz müzikal yazarı C. Johnson tarafından kaleme alınan “*Mamma Mia!*” ve E. John’un “*The Lion King*” adlı müzikalleri yer aldı.

2.10.7. MüziBkal Tiyatro Türleri

Zaman içinde gelişen ve olgunlaşan Müzikal Tiyatro geleneği, kendi içinde birçok tür oluşturmuştur. Bunlardan bazıları: Backstage Müzikal, Book Müzikal, Jukebox Müzikal, Dance Müzikal, Rock Müzikal, Pop Müzikal, Concept Müzikal, Sung-through Müzikal ve Mega Müzikal şeklinde adlandırılmıştır. Aynı zamanda bazı araştırmacılar tarafından Revü, Kabare, Minstrel Şov ve Operet de müzikal tiyatro türleri olarak değerlendirilmektedir.

2.10.7.1. Jukebox Müzikal

Jukebox müzikal, popüler şarkıları içeren müzikal tiyatro, müzikal film veya sahne sunumudur. Bu türdeki bazı müzikallerin birçoğu önceden kaydedilmiş şarkıları barındırır da, bazıları daha öncesinde yayınlanmamış şarkıların tanıtımları için de kullanılabilir. B. Joel’in “*Movin Out*”, B. Gaudio’nun “*Jersey Boys*”, Beatles’ın “*Across the Universe*”, Abba’nın “*Mamma Mia*” ve E. John’un “*Rocketman*” gibi yapıtlar en popüler jukebox müzikal örnekleri arasındadır.

³³ Bring Back Birdie: 1960 yılında sahnelenen Bye Bye Birdie'nin devamı niteliğindeki müzikal.

2.10.7.2. Backstage Müzikal

Sahne arkası müzikali olarak da tanımlanabilen bu müzikal türü, tiyatronun yaşamını ve performansçıları inceleyen ve anlatan sahne yapısıdır. Bazı örnekleri arasında *Kiss Me Kate!*, *A Chorus Line* ve *Cabaret* müzikalleri yer alır.

2.10.7.3. Book Müzikal

Güçlü bir anlatı çizgisi ve önemle çizilmiş karakterleri barındıran kitap müzikali türü, önemli bir kitap ya da oyuna veya tamamıyla diyalog ve şarkı sözleriyle oluşturulmuş yeni bir kitaba sahip olan bir müzikal türüdür (Henson ve Pickering, 2013: 73). Bazı örnekleri arasında; *Oklahoma!*, *Fiddler on the Roof* ve *West Side Story* müzikalleri yer alır.

2.10.7.4. Concept Müzikal

Concept müzikal; kitaba ve partisyona dayalı olan ve bir olay örgüsünü vurgulamaktan çok, bir temayı veya mesajı iletme etrafında yapılandırılan müzikal tiyatro türüdür. Bazı örnekleri arasında; *Company*, *Man of La Mancha* ve *Sweeney Todd* müzikalleri yer alır.

2.10.7.5. Sung-Through Müzikal

Through-sung olarak da bilinen bu müzikal türünde yapıt, neredeyse tamamıyla sözlü diyalogun yerine, şarkı söylemenin kullanıldığı biçimdir. Konuşmalar ve düşünceler, tıpkı recitatifler gibi tamamıyla müzikal olarak aktarılır. Bazı örnekleri arasında; *Les Misérables*, *Evita* ve *Cats* müzikalleri yer alır.

3. BÖLÜM

ŞARKI SÖYLEME TEKNİKLERİNE AKUSTİK-FİZYOLOJİK YAKLAŞIM

3. BÖLÜM

MÜZİKAL TİYATRO REPERTUVARINDA KULLANILAN ŞARKI SÖYLEME TEKNİKLERİNE AKUSTİK-FİZYOLOJİK YAKLAŞIM

Neyi kullanmayı seçersen... - Jo Estill

Temeli bir kaç yüzyıl öncesine dayanan ve oldukça köklü bir geçmişe sahip olan Müzikal Tiyatro; Minstrel, Revü, Vodvil, Burlesk, Müzikhol Eğlenceleri, Müzikal Komedi, Müzikal Drama, Pop/Rock Müzikal, Juke Box Müzikal, Mega-Müzikal v.b. gibi zaman içinde evrimleşen ve gelişen yapısıyla günümüzde de varlığını sürdürmektedir.

“Şarkı söylemenin teknik gereksinimleri öylesine olağanüstü olabilir ki, tümüyle dikkat kesilmemizi gerektirir. Bu gereksinimler: kontrollü nefes alış-verişi, sesli harf modifikasyonu, maske veya tını ayarlaması, stilistik sistemeleri içerir” Deer ve Vera, 2008: 227).

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren sahne tasarımı, dekor, ses, ışık ve video alanında gerçekleştirilen teknolojik inovasyonla birlikte bazı değişikliklerin olması yadırganamaz bir hal almıştır. Pek çok klasikleşmiş müzikal tiyatro yapıtı -tıpkı opera eserlerinde de olduğu gibi- günümüz teknolojisi imkanlarının kullanımıyla farklı bir yaklaşımla yeniden sahnelenmektedir. Buna bağlı olarak bazı prodüksiyonlarda, sanatçıların kullandığı vokal teknikler de değişim gösterir. Örneğin 1957 yılında Rogers ve Hammerstein’ın *Cinderella* adlı müzikal dramında yer alan, Julie Andrews’ın legit olarak seslendirdiği *“In My Own Little Corner”* şarkısını, çağdaş dönem yorumcularından farklı bir teknikle söylenişini duyabilmekteyiz.

İçinde bulunduğumuz yüzyılda herhangi bir sanat dalını, başka bir disiplinden ayırmak neredeyse olanaksızdır. Opera ve Müzikal Tiyatro da oldukça iki ayrı

disiplinmiş gibi algılansa da, her biri oldukça köklü bir geçmişe sahip ve zaman içinde etkileşimlerini sürdürerek günümüze dek gelmiş olan aynı ailenin çocuklarıdır. Her ikisi de içinde birçok disiplini barındırır yani multi-disipliner bir yapıya sahiptirler. Bu durum nasıl ki sahne altında (orquestra) ve sahne üstünde (koreografi, dekor, kostüm, ışık, makyaj vb.) bir ahenk içerisinde olgunlaşıyorsa; şarkıcıların/oyuncuların vokal teknikleri bakımından da aynı şeyi söylemek mümkün olabilir. W. Stephen Smith, *The Naked Voice: A Wholistic Approach to Singing* adlı kitabında bu durumu şu şekilde ele almıştır:

“Herhangi bir stilde şarkı söylemek, hikaye anlatmakla aynı amaca sahip olmalıdır. Tüm şarkıcılar ne söylerlerse söylesin, bir şeyler anlatmalıdır. Klasik müzik ve operada müzik normalde dramayla iletişim kurar, bu nedenle şarkıcının sesi müziğin ve dolayısıyla dramanın bir parçası olur. Bu nedenle opera sanatçısının mesajı iletmesi, diğer tarzlardaki şarkıcılar için olduğu kadar önemli değildir. Müzikal tiyatrodaki şarkıcının/oyuncunun hikayeyi anlatması esastır çünkü müzik, mesajı iletmekten çok dramaya eşlik etmek ve onu geliştirmek için tasarlanmıştır. Bu nedenle, şarkılarını drama ile aşlamak ve seslerinden çok daha fazlasıyla iletişim kurmak bu sanatçıların görevidir. Bununla birlikte, oyunculuk ve şarkı söyleyerek dürüst bir şekilde iletişim kuran herhangi bir sanatçı, türden bağımsız olarak etkileyici bir performans sergileyecektir. Kişi özgür, sağlıklı, güzel sesler çıkarabilir ve yine de bütünlük ve özgünlükle iletişim kurarak harika bir aktör olabilir. Opera ve müzikal tiyatrunun özünde aynı sanat olmasının nedeni budur. Şarkıcı/oyuncu, şarkı söyleme tekniğini bir tarzdan diğerine değiştirmemelidir. Yalnızca dili kullanma şeklini değiştirmelidir” (Smith, 2007: 127).

Müzikal tiyatrunun zaman içindeki evrimine bakıldığında, orkestrasyon ve vokal melodilerinin ses perdesi genişliği açısından bu türe katkıda bulunan operet, müziğin bir bütün olarak uyumlu duyulabilmesi için gerekli olan Bel Canto tekniğinin kullanımını da beraberinde getirdi. Fakat opera sanatının yanında, müzikal tiyatrunun geninde Vodvil gibi bir ‘alt’ sanat biçimi de vardı. Vodvil ve operet geleneğinin müzikal tiyatroya kazandırmış olduğu ‘Belting’ ve ‘Bel Canto’ tekniklerinin birleşimi ‘Legit’ kavramını oluşturdu.

Günümüzde Çağdaş Ticari Müzik (CCM) olarak adlandırılan terim klasik olmayan her türlü müziği kapsamaktadır. Pop, rock, gospel, R&B, soul, hip hop, rap, country, folk, deneysel müzik ve klasik olarak kabul edilmeyen diğer tüm tarzları içinde barındırır. Böylelikle de profesyonel endüstri, ‘Belt’ ve Legit’ şarkı söyleme stillerini kullanır (LoVetri, 2008: 260).

“Müzikal tiyatronun harika yanlarından biri, pek çok farklı stili kucaklamasıdır. Bu yılki Broadway sezonu (2016) Gershwin'den (American in Paris) Rodgers ve Hammerstein'a (The King and I), çağdaş müzik tiyatrosundan (Fun Home) rap müziğe kadar (Hamilton) her şeyi içeriyor ve Phantom of the Opera da eşi benzeri görülmemiş bir biçimde sahnelenmeye devam ediyor.

Bu şovların her biri, biraz farklı bir şarkı söyleme tarzı gerektiriyor. Seksenlerde ve doksanlarda şarkıcılar için sorulan soru şuydu: "Belt mi yoksa miks mi?". Şimdi ise, şarkıcılar için sorulan soru rock/pop söyleyip söylemedikleri. Ancak 'rock/pop' bile birçok farklı stillere sahip: Janis Joplin, Michael Jackson, Carole King veya Sting "tarzında" ya da Violet'in folk-rock veya agresif ve gergin punk müziği 'American Idiot' gibi rock vokal sesleri vardır.

On yıl önceki belt/miks sorusunda olduğu gibi buradaki cevap da bireysel bir seçim olabilir. Açık olmak gerekirse, bu farklı stiller arasında en çok bilgi sahibi olan şarkıcılar, bir o kadar pazarlanabilirliğe sahiptir. (Bu günlerde, sanatçıların keman çalmasına ve havada gösteriler yapmasına ihtiyaç duyulabiliyor!) Ancak herkesin kendi güçlü yanları vardır ve herkesin her şeyi yapabilmesi gerekmeseyse de, öğrencileriniz stil farklılıklarının farkında olmalıdır” (Moore ve Bergman, 2016: 34-35).

3.1. Jo Estill'in Ses Modellemesi ve Yaklaşımı

Jo Estill, vokal anatomisinin tüm bölümleri üzerine ayrıntılı araştırma yapmış, ayrıca *The Estill Voice Model* olarak tanımlanan şarkı söyleme ve fonasyon (konuşma) tekniğini tasarlamış olan Amerikalı şarkıcı, ses araştırmacısı ve şan pedagogudur.

Estill ses modellemesi, şan pedagojisi ve fiziksel/fizyolojik bakış açısıyla iki seviye olarak incelenmiştir. İlk seviyede kişiye ses yolu boyunca, fonasyon sırasında kullanımı gerekli olan ve ses kalitesinde farklılık oluşturan 13 yapıdan bahsetmektedir.

Ses enstrümanını oluşturan üç ana bileşen:

1. Akciğerler (nefes)
2. Larengeal mekanizma (VF)
3. Ses yolu

Akciğerlerdeki havanın sese dönüştürülmesini sağlayarak fonasyonun başlangıcını oluşturan üç ana eylem:

4. Glotal kapanma (Glottal onset): Nefes gelmeden önce VF'ların aniden sert olarak kapanması.

5. Havalı kapanma (aspirate onset): VF kapanmasından önce hava akışı başlar ve fonasyon sırasında da havalı bir ses duyulur.

6. Eşzamanlı kapanma (simultaneous onset): VF'ların arasından geçen hava dengeli bir ton üreterek VF kapanmasını sağlar, fonasyon sırasında hava duyulmaz.

Oluşan sesin tını kalitesini etkileyen diğer kavramlar:

7. VF kütesinin kalınlığı, inceliği ya da gerginliği
8. Larengeal mekanizmanın pozisyonu
9. Yumuşak damak kontrolü
10. Ton kalitesini sürdürebilmek için doğru kas kontrolü (abdominal, sırt, karın, yüz, boyun...)

11. Dil kontrolü ve pozisyonu

12. VF düzlemi: KT ve TA kas aktivasyonu ile sağlanan uzunluk veya kısalık

13. Farengeal uzunluk ve kısalık: Ses renginin tınısını belirleyici etkenlerden biri olarak.

İkinci seviyede ise Estill, yukarıda yer alan 13 vokal beceri modülünün kombinasyonlarıyla oluşturulan altı temel ses kalitesinden (Voice Qualities) bahsetmektedir. Bu fonasyon şekilleri:

- . Konuşma Kalitesi (Speech Quality): Günlük konuşmada kullanılan ses biçimidir. Genellikle baladlarda, rock müzikte ve günümüz çağdaş müziğinde kullanılmaktadır.

- . Sob Kalitesi (Sob Quality): Düşük larenks pozisyonuyla gerçekleştirilen ağlamaklı diye tanımlanabilecek duygu yüklü ve koyu tınlı ses.

- . Twang Kalitesi (Twang Quality): Yüksek larenks pozisyonuyla gerçekleştirilen parlak, nazal tınıya sahip geniz sesi olarak tanımlanmaktadır. Country ve Western müziğinde kullanılmaktadır.

- . Opera Kalitesi (Opera Quality): Konforlu düşük larenks pozisyonunda, yumuşak rejister geçişleriyle birlikte 'Bel Canto' olarak adlandırılan operatik ses kalitesidir.

- . Belt Kalitesi (Belt Quality): Oldukça fazla efor ve kas desteği gerektiren ve yüksek larenks pozisyonuyla oluşturulan ses kalitesidir. Genellikle müzikal tiyatro, çağdaş ve pop müziğinde kullanılmaktadır.

- . Falsetto Kalitesi (Falsetto Quality): Hafif, soluklu (nefesli bir tını ile) ve vokal perde aralığının tiz olduğu durumlarda kullanılan ses kalitesidir.

3.2. Bel Canto (Chiaroscuro)

16. yüzyılın sonlarına kadar polifonik/çoksesli müzikte kullanılan insan sesi düz tınlı ve vibratosuz bir yapıya sahipti. Duygu ve müziğin bütünlüğü insan sesinden daha ön planda yer almaktaydı. Bu anlayışı değiştirip insan sesini daha ön plana çıkarmak isteyen Cavalieri, Peri, Caccini gibi bazı besteciler ve bunun yanında bazı yazar ve filozoflar bir takım çalışmalar gerçekleştirdi (Sabar, 2008: 16). Bu çalışmaların içerisinde İtalya'nın Floransa şehrindeki Floransa Camerata topluluğunda yer alan şair ve bestecilerin geliştirdiği 'monodoni' adı verilen solo şarkı biçimleri de yer almaktaydı. 1590'lı yılların sonlarında metnini şair Rinuccini, müziklerini ise Peri ve Corsi'nin bestelediği, Dafne adlı yapıt ortaya kondu ve dünyadaki ilk opera eseri oldu. Zaman içinde solo insan sesi, polifonik müzikte daha ön planda tutulmaya başlandı ve buna bağlı olarak bu alandaki çalışmaların geliştirilmesine olanak sağlandı.

'Güzel Şarkı Söylemek' anlamına gelen Bel Canto terimi ise zaman içinde operatik ses kalitesini ifade eden, gelenekçi bir yapıya sahip, keskin teknik ve müzikal anlamda stil sınırları olan bir terim olarak kullanılmaya başlandı.

18. ve 19. yüzyılın ortalarından itibaren ideal ses kalitesi olarak Bel Canto, klasik eğitim almış şarkıcıların renk olarak "parlak-koyu" tınıya sahip ideal ses kalitesi oluşturması anlamına gelmektedir. Söylenen her notanın parlak (uçlu, aydınlık, sivri) bir yanı olduğu kadar, yoğun rezonans kalitesine sahip koyu ve yuvarlak bir ses kalitesine de sahip olması gerekmektedir. Bu şarkı söyleme biçimi sıradan bir dinleyicinin bile yerel şarkı söyleme biçimlerinden ve koro sesinden rahatlıkla ayırt edebileceği, operatik ses kalitesine sahiptir. Sesin yüksek frekanslarında yer alan 'parlak' tını, sıkı glotal kapanma ile ilişkilidir ve Chiaroscuro'nun yalnızca bir parçasıdır. Oluşan ses, ona karanlık bir kalite veren yuvarlaklığa ve derinliğe de sahip olmalıdır. Sesteki karanlık/koyu tını kalitesini rezonatörler ve 'rezonans tüpü' (epilarengeal tüp) oluşturmaktadır (Stark, 2008: 33-34).

“Chiaroscuro, kendi içerisinde hem karmaşık hem de çarpıcı dinamiği bir arada taşıyan bir ses kalitesidir. Bir "ateş ve buz"³⁴ gülünün her bir taç yaprağındaki gümüşü beyaz ve koyu kırmızının canlı kontrastıyla veya tatlı ve ekşi bir şeyin tadı ile karşılaştırılabilir. Eğitilmiş şarkıcıların sesleri arasında birçok bireysel farklılık olsa da, birçok şarkıcının ortak özelliklerinden biri, Chiaroscuro'nun parlak-koyu tonudur” (Stark, 2008: 34).

Bel Canto tekniği göğüs ve miks rejisteri barındırır. Rejister geçişlerinin dengeli ve homojen bir şekilde gerçekleşmesi oldukça önemlidir. Aksi takdirde seste kırılmalar meydana gelebilir ki bu istenmeyen bir durumdur.

Konforlu düşük larenks pozisyonu bu teknik için esastır. Fonasyon sırasında VF'lar tarafından oluşturulan ses, supraglottik bölgede (ses yolunun başlangıcı) rezonans kazanmaya başlar. Bu aşamada hipofarengeal boşluk (açık boğaz tekniği) ve epilarengeal tütün oluşturulması oldukça önemlidir. Epilarengeal tüp ise ancak epiglotun, VF'ların üzerini hafifçe örtmesiyle oluşturulabilir. Bunu tıpkı bir megafon gibi düşünmek mümkündür.

Vokal melodisi tizleştikçe şarkıcı, homojen rejister geçişleri için TA-KT kas aktivitesini dengeli bir biçimde sağlar. *‘Her göğüs sesinde biraz kafa, her kafa sesinde biraz göğüs olmalıdır’* gibi söylemler, bu dengeli kas aktivitesine dayanmaktadır. Chiaroscuro kalitesi, KT dominant bir fonasyon şeklidir. Tizleşen vokal karşısında larenks düşük ve konforlu olan pozisyonunu korumalıdır. Tiroit kıkırdağın fonasyon sırasında öne-aşağı bir hareket gerçekleştirmesini sağlayarak VF gerilimine büyük ölçüde katkıda bulunan KT, bu teknik için oldukça önemli bir anahtar kastedir. Aynı homojenlikte iyi bir müzikalitenin yapılabilmesi için Psub aynı anda dengeli bir biçimde artırılıp azaltılmalıdır.

Yumuşak damak kullanımı; farenks kaslarının rezonansa katkıda bulunması, oral kavitenin oluşturulması, düşük konforlu larenks pozisyonunun korunması ve sesli

³⁴ Ateş ve buz gülü: Osaria gülü.

harf modifikasyonu bakımından oldukça önemlidir. ‘Kubbeli söylemek’ teriminin dayanak noktasıdır. Klasik eğitim alan kişi egzersiz veya performans sırasında mutlaka yumuşak damağını yükseltir. Bu durum, tının nazofarenkse doğrudan geçişini engelleyerek nazal rezonansın oluşumunu en aza indirgemektedir. Oluşan nazal tını, ‘Chiaro’ adı verilen sesin parlaklığı/sivriliği ile karıştırılmamalıdır.

Çene açıklığı da hipofarengeal boşluk ve konforlu düşük larenks pozisyonu için büyük önem taşır. Fakat çene salınımı kasarak değil, gevşek bir şekilde gerçekleştirilmelidir. Bu durum dil kökünde gerginliğin oluşmaması ve ses yolunun da tıkanmamasına yardımcı olur.

“Kapalı boğazla şarkı söylemeyi öneren bir ses eğitmeni bulmak zor olurdu. "Boğazı aç" neredeyse "sesi destekle", "nefes üzerinde söyle" ya da "sesi yerleştir" kadar sık duyulur. Bu ifadeler, kesin olmadıkları için şarkı söylemede işlev bozukluğuna neden olma potansiyeline sahiptir. Tıpkı şarkıcının tonun nasıl "desteklendiğini" (nefes emisyon oranının nasıl belirlendiğini) tam olarak anlaması gerektiği gibi, "açık boğaz" denildiğinde de neyi deneyimleyeceğini bilmelidir. En iyi durumda, öznel ifadeler belirli kavramların belirsiz göstergeleri olabilir. Çeşitli atasözleri birçok kişiye birçok anlam ifade edebilir. Bu ve diğer öznel terimler daha kesin bir dille değiştirilir ya da çoğaltılırsa vokal pedagoji ileri doğru büyük bir adım atabilir.

Şarkıcı, bu şekilde nefes alarak, esneme duruşuyla boğazda oluşması gereken kas gerginliği olmadan açık hisseden rezonatör pozisyonuna ulaşır. Esnemenin doğasında olan boğaz gerginliği, parmakların çene ve gırtlak arasına düz bir şekilde çene altına yerleştirilmesiyle dıştan doğrulanabilir. Bu gerilim, "boğazını açtığına" inanan şarkıcılarda da içten hissedilebilir ve dışarıdan görülebilir

Şarkı söylerken açıklık hissi esastır; ancak böyle bir duyumun esas olarak ne larengofarenkste ne de orofarenkste hissedilmesi gerekmez. Biri burundan derin nefes aldığı anda, örneğin bir elektrik fırtınasının ardından akciğerleri taze, temiz havayla doldururken ya da biri hoş bir kokuyu içine çekerken belirli derecede nazofarenkste, biraz orofarenkste ve bir dereceye kadar larengofarenkste belirli bir açıklık hissi oluşur” (Miller, 1986: 58-59).

Dudaklar ve ağız açıklığı fonasyon ve konuşma sırasında yan düzleme doğru değil, dikey düzleme göre şekil almalıdır. Bunun sebebi performans sırasında yuvarlak ve kubbeli yapının bozulmamasını sağlamak ve homojenliği korumaktır. Vokaller açık ve yayık düşünülmemelidir. Sesli harfler arasındaki bağlantının sağlanması legato için de oldukça önemlidir. ‘*Nasıl başladıysan öyle bitir*’ gibi terimler bunu açıklamaktadır. Bu nedenden dolayı şarkıcı, performansa başladığı andan itibaren sürdürmekte olduğu formant ayarını ve ses tınısında yer alan harmonikleri kaybetmemelidir.

Messa di Voce egzersizleri, bu tekniğin doğru oluşturulması için vazgeçilmez bir yapı taşıdır. “*Messa di Voce bir tonun piano başlayıp, crescendo ile forte yapılmasına, daha sonra da yavaş yavaş decrescendo yaparak piano dinamiğine geri dönmesidir. Messa di Voce sese kontrol, güç, esneklik, netlik ve ifade kattığı için Bel Canto stiline önemli bir yer kazanmıştır*” (Karaçalı, 2018: 129). *Messa di Voce* egzersizleri ile kazanılan nefes kullanımı becerisi (sesin gürülüğünün ayarlanması için gerekli olan Psub değişimi), VF’ların bütünüyle kapanması ve ince kenarların doğru kullanımı; kafa sesinin ve piano tonlarının oluşturulması için anahtar görevindedir.

Sabar’a göre: 19. yüzyılda İtalyan ses eğitimcilerinin mükemmel şarkı söyleme tekniği ile duygu anlatımını bir araya getirme arayışı, ‘Bel Canto’ teriminin oluşmasını sağladı. “*Bel Canto*;

- Müzikal cümleleri seslendirirken tınların parlaklığını kaybetmemek
- Ajiliteli parçaları ustaca seslendirebilmek
- Aryaların süslemelerini zarif bir biçimde, ifadeyi bozmadan sunabilmek
- Güzel tril yapabilmek
- Sesi zorlamadan forte tonları verebilmek
- Sesin yerini değiştirmeden piano tonları tınlatabilmek

- *Rahatlıkla crescendo ve diminuendo yapabilmek*
- *Sesi, parlaklığını, esnekliğini ve genişliğini zorlamadan değerlendirebilmek*
- *Entonasyonu bozmamak*
- *Nefesi iyi kullanabilmek*

kısaca bütün bunları ustaca uygulayarak güzel şarkı söyleyebilmek demektir” (Sabar, 2008: 17-18).

3.3. Belting

Başlangıçta yalnızca komik karakter rolleri için kullanılan Belting, zaman içinde gelişerek müzikal tiyatrunun vazgeçilmez bir vokal tekniği halini aldı. 20. yüzyılın başlarında Tin-Pan Alley’den gelişen belting, 1930’larda müzikal komedinin *First Lady*’si Ethel Merman’ın bu türde şarkı söylemeyi Broadway’in önde gelen kadın şarkıcıları arasında kabul görmesini sağlayıp yaygınlaştırmasıyla ortaya çıktı. 1940-50’li yıllarda besteciler ve söz yazarları metnin daha iyi anlaşılabilmesi için vokal melodi aralığının daha dar olduğu ezgiler yazdı ve genellikle sanatçının görselliğinin yanısıra, ses ifadesini daha ön plana çıkarabileceği gerçekçi karakterler hazırladı. L. Popeill’e göre bu terim muhtemelen boks müsabakalarında argo bir terim olarak kullanılan ve sert darbe anlamına gelen ‘wallop’ kelimesinden türetilmiş ve sese ‘*sert bir darbe vurmak*’ anlamına gelmekteydi.

Gilbert ve Sullivan’ın eserlerinde olduğu gibi müzikal komedide de diksiyon anlaşılır bir şekilde olmalıydı. I. Gershwin, C. Porter ve L. Hart gibi söz yazarları, kimsenin tek bir kelimeyi bile kaçırmaması gereken esprili ve dokunaklı sözler yazmışlardı. Müzikal komedi türünde yer alan vokal perde aralığı diğer formlara göre daha dar olduğundan, klasik şan tekniğinde kimi zaman gerekli olan sesli harf

modifikasyonu (vowel modification) bu teknikte daha ender görülmekteydi (Deer ve Vera, 2008: 335).

Belting; net, sert diksiyona sahip ve temeli konuşmaya dayalı (speech-based, speech-like) olan bir vokal tekniktir. Belt kalitesinde ortaya çıkan tını, opera kalitesine göre ölçülebilir şekilde farklılıklar içerir. Daha önde tınlayan ve twang ses kalitesinin kullanıldığı bir fonasyonu içinde barındırır. Sesli harfler çoğunlukla daha sivri ve ince duyulmaktadır. Parlak ve konuşma benzeri şarkı söyleme biçimi ile repertuvar için metin odaklı bir yaklaşıma dayanır. Bel Canto kalitesinde yer alan yuvarlak ünlüler, parlak ve koyu ses kalitesi, sesli harf modifikasyonu gibi ayırt edici özellikler bu stilde çoğunlukla yer almamaktadır.

VF aktivitesi; melodi, sesin gürlüğü, rezonans ve rejister kullanımlarına bağlı olarak sürekli değişerek gerginleşme ve kalınlaşma dinamiğindedir. Hem erkeklerde hem de kadınlarda belt, TA baskın VF aktivitesi ile üretilir. Bununla birlikte KT kası, VF'ların aşırı kalınlaşmasını ve özellikle tiz seslerde aşırı gerginliğe ve zorlanmaya neden olabilecek davranışları önlemek için aktif kalmalıdır. Dolayısıyla bu teknikle şarkı söyleyen bir lirik soprano, bir mezzo sopranoya kıyasla daha ince TA aktivitesine sahip '*lirik belter*' olmalıdır. Aynı şekilde bir bas, tenor sese kıyasla çok daha kalınlaşabilmelidir (Edwin, 2007: 214-215).

J. Estill bu şarkı söyleme tekniğini; "*Yüksek sesli, cırtlak ve bazen de twang gibi ve evet, eğer frekanslarla şekillendirilmese ve bir anlam ifade eden müziğin zamanı içinde olmasa kesinlikle öyle de olurdu*" şeklinde ifade etmiştir.

R. Edwin'e göre, belt şarkıcıları her ne kadar klasik şarkıcılardan daha fazla TA baskın bir fonasyon gerçekleştirse de, kalıcı, verimli ve sağlıklı belting için mutlaka miks rejistere ihtiyaç duyacaklardır. Bu nedenle yüksek tessitura ve çağdaş belting tekniğini iyi kullanabilmeleri için, KT-TA kas dengesini sağlayarak belt ve miks kalitelerinin sağlıklı bir şekilde üretilmesini tavsiye eder. Belt sesinin her iki kasın bir

karışımı olduğunu vurgular (Robert Edwin, “The Bach to Rock Connection: Belting 101,” *Journal of Singing* 55, no. 1 (1998), 54)

Larenks pozisyonu performans sırasında sabit kalabilir ya da yükselebilir. VF’lardaki kapalı faz uzundur. Ses yolu dar bir yapıdadır. Dilin pozisyonu da istenilen vokal tınının oluşmasına göre şekillenebilir fakat geride olmaktan ziyade daha önde ve yüksektir. Yumuşak damak yüksek veya orta yükseklikte yer alabilir ancak nazal tını oluşturulmak istendiği takdirde kullanımı değişebilir. Çünkü belting tekniğinde amaç anlatılmak istenilen kelimenin/cümlenin net ve sert ifadelerle anlatılmasıdır. Artikülasyon ve anlatım oldukça önemli bir noktada yer alır.

Çene salınımı, Bel Canto tekniğindeki gibi yalnızca dikey düzleme doğru gerçekleşmemektedir. Fonasyon sırasında aşağıya inen çene ile birlikte dudaklar yatay düzleme doğru da açılabilir. Bu durum stilistik özelliklere bağlı olarak belt kalitesinin belirlenmesinde önemli bir rol oynar ancak yalnızca oluşan tınının korunması açısından değil, artikülasyon için de oldukça önemlidir. Günümüzde İngilizce dili; Amerikan, İngiliz (halk ingilizcesi ve elit ingilizce olarak), Avustralya ve çeşitli Avrupa aksanlarına sahip bir dünya dilidir. Hanginin doğru veya yanlış olduğu tartışılmayacağı gibi, bazı rejiler tarafından eser içinde yer alan bazı karakter veya karakterlerin aksanlı bir biçimde performans sergilemeleri istenmektedir. Bunun sonucunda şarkıcı çene, dudak ve yumuşak damak kullanımlarında bir takım değişiklikler sergileyebilir. Omuz düzlemine bağlı olarak başın duruşu rahat ve dengeli olmalıdır ve ses göğüs bağlantısını olabildiğince kaybetmemelidir. Her iki cinsiyet için de yaygın olarak göğüs ve miks rejister kullanılır fakat zaman zaman falset rejister da fonasyona dahil olur. Seste yer alan Twang kalitesi, sesin daha önde/ileri ve parlak hissedilmesinde büyük rol oynar ve şarkıcının sesini ileriye taşıması için ekstra kas gerginliğini azaltabilmektedir. Rejister geçişlerinden önce twangın arttırılması ve sesin hafifletilmesi önerilir.

Belting, kadın ve erkek şarkıcılar için göğüs sesinin, ilk rejister değişim noktasının ötesine taşınması eylemidir ve bu yaklaşık olarak E4’e (330Hz) denk gelir.

Bu noktada şarkıcı larenksin yükselmesine izin verir ve F1'i H2'ye yaklaştırır. Sesli harfler bu teknikte koyu ve yuvarlak değildir. Bel Canto'da yer alan bazı keskin teknik özellikler, belt kalitesi için geçerli değildir. Örneğin yuvarlak ünlüler, kubbeli söyleme biçimi, düşük konforlu larenks pozisyonu, çene ve ağız açıklığının açısı vb. gibi. Belt kalitesinin elde edilmesi, Bel Canto tekniğine göre daha fazla kas gerginliği gerektirir. Genellikle vibrato içermeyen düz bir ses tonuna sahiptir veya 'vibrato crescendo' olarak adlandırılan notanın süresinin sonunda başlar (Stark, 2008: 85).

“Kadınlar, miks için kesintisiz bir register geçişiyle birlikte hem belt için göğüs rejisteri, hem de legit için de olduğu gibi kafa rejisteri kullanmaya ihtiyaç duyarlar.

Erkekler, şarkı söylerken ses aralıklarını çoğunlukla M1 larenks mekanizmasında kullandıkları için, klasik ve çağdaş stiller ve repertuvarlar arasında kadınlara göre daha kolay hareket edebilirler. Ancak, belt ya da klasik sesle şarkı söylemeyi seçtiklerinde tiz seslerde daha esnek olmaları gerekir. Belting'in yüksek sesli, parlak kalitesinden ortaya çıkabilecek aşırı ses gerginliğini önlemek için, tiz seslerin geliştirilmesinde dikkatli bir rehberliğe ihtiyaçları vardır.

Öğretmenler legit için daha dengeli bir tını geliştirmeleri yanında, belt ve miks için de parlak ve önde tınlayan bir rezonans elde etmeleri için öğrencilerini cesaretlendirmelidirler. Klasik vokal stiline özgü geride veya örtülü ses, stilistik olarak müzikal tiyatro şarkıcılığı için uygun değildir. Twang ve sesli harfleri önde tınlatmayı sağlayan ses egzersizleri, öğrencilerin seslerinde bu kaliteyi geliştirmelerine yardımcı olabilir” (Bourne, Garnier ve Kenny, 2011: 441).

20. yüzyılın başlarında yüksek sesle şarkı söylemek yalnızca akustik bir gereklilik olmaktan çıkıp seyirciler tarafından da talep edilen bir durum halini aldı. Sophie Tucker ve Al Jolson güçlü seslere sahip şarkıcıların başında yer almaktaydı. Gelişen teknolojiyle birlikte amplifikasyon kullanımı, konuşmaya dayalı ses kalitesini kullanan şarkıcıların daha popülerleşmelerini sağladı (Popeill, 2007: 77).

Çoğu insanın, Broadway ‘Belt’i olarak da yaygın olarak bildiği bu tekniği başarılı bir şekilde gerçekleştirmek için düşündüğü ilk şey; göğüs sesini mümkün olduğunca tiz seslere taşıyabilmektir. Erkeklere nazaran kadın seslerde, vokal melodisi tizleşirken göğüs rejisterini kullanmaları, kimi zaman vibrato yapmamaları, VF gerginliğini korumaları ve Psub değerini arttırmaları istenir (Smith, 2007: 126).

Lisa Popeil tüm insan duygularını etkili bir şekilde ifade edebilecek tek bir belt kalitesi olmadığını belirterek, canlandıracakları karakterin duygu gereksinimlerini en uygun hale getirmeleri için belt kalitesini toplamda 5 farklı stilde incelemiştir:

- **Heavy Belt** (Örnek yorumcular: Lisa Kirk, Elaine Stritch, Liza Minelli, Stanley Simmonds)
- **Nazal Belt** (Örnek yorumcular: Jonathan Hadary, Patti Lu Pone, John Tartaglia, Hugh Jackman, Douglas Sills)
- **Twang Belt** (Örnek yorumcular: Debbie Gravitte, Ann Harada, Joel Grey)
- **Brassy Belt** (Örnek yorumcular: Robert Lambert, Toni Collette, Don Stephenson)
- **Speech-Like Belt** (Örnek yorumcular: Lisa Howard, Debbie Gravitte, Marissa Jaret Winokur, Austin Pendleton, Adam Pascal, Sam Harris)

“Her belt sesi belirli kişilik özelliklerini taşır. Baskın (heavy) belt; yaşı, dünyadan bezmişliği ve öfkeyi aktarabilir. Nazal belt; çoğu kez içeride barındırılan yükselmiş duygular için kullanılırken gerçekliği ve inancı da aktarabilir. Twang belt; güçlü yuvarlaklığı ve nazallığı birleştirir ve belt türleri arasında en sivri olanıdır. Komik, tiz sesli veya baskın karakterler için mükemmeldir. Cırtlak (brassy) belt; Ethel Merman tarafından popüler hale getirilen orijinal belt sesidir ve aynı zamanda yuvarlak ve nazaldır, ancak nazal rezonansı ön planda tutmasıyla twang beltden farklıdır. Bu stil, kendinden emin, olgun karakterler için mükemmeldir. Konuşmaya dayalı

belt; doğal, samimi ve zevklidir. Konuşmaya benzer bu ses, kulağa hoş gelmesi ve üretiminin rahat oluşundan dolayı müzikal tiyatronun temel modellemesi olarak öğretiyorum. Müzikal tiyatrodaki stil seçimleri, karakter odaklı olmalı ve şarkıcının teknik sınırlamaları tarafından belirlenmemelidir. Kişinin vokal tekniği ne kadar çok yönlü olursa oyunculuk yapan şarkıcı, duyguları ifade etmekte o kadar yetenekli hale gelir.

Belting başlığına yabancı olan klasik ses eğitimcileri için en önemli zorluklardan biri de konuşmaya dayalı olan sesi, konuşmaya dayanır hale getiren şeyin ne olduğunu ayırt edebilmeleridir. Basitçe söylemek gerekirse, konuşmaya dayalı ses, kafa sesinin baskın olduğu değildir ve “sert” duyulmaz. Konuşmaya dayalı ses üretimi, konuşan ya da bağırان insanları sever. Çıkan ses nazal, zil sesi gibi, donuk, gürültülü ya da yumuşak olabilir, ancak vibrasyonlar kafada hissedilmezken daha çok, ses direkt ağızdan atış yapıyormuş gibi hissedilir. Mekanik olarak, ses perdesi yükseldikçe krikotiroid (KT) hareketliliğine devam ederken tiroidaritenoid (TA) düşük oranda da olsa aktif olarak kalır. Konuşmaya dayalı olan ses, erkekler ve kadınlar için en üst ses aralığına kadar, rahat, güvenli ve çoğu zaman oldukça kolay bir şekilde taşınabilir” (Popeill, 2007: 78).

Belt şarkıcılığının her zaman TA dominant bir yapıya sahip olduğunu vurgulamakta olan Edwin, bu ses kalitesinin KT baskın ve bağırtılı ‘kafa sesi’ ile karıştırılmaması gerektiğini savunur. Faux Belt (sahte belt), klasik temeli olan sese twang kalitesi eklemesiyle oluşur ve bazı öğretmenler tarafından bu durum belting tekniğini sağlıklı kullanmanın bir yöntemi olarak görülür. Fakat araştırmalar bunun tam tersidir. Çünkü bu durum yönetmenin arzuladığı gerçek belt kalitesini oluşturamayacaktır (Edwin, 2000: 43).

R. Edwin, tüm müzikallerin 4 temel vokal kategorisine göre incelenebileceğini dile getirmiştir. Bunlar: Geleneksel legit, çağdaş legit, geleneksel belt ve çağdaş belt şeklindedir (Edwin, 2003: 431).

3.3.1. Geleneksel Belt

Geleneksel Belt; Rock'n Roll müziğinin öncesine dayanan bir geçmişe sahiptir. Müzik frazlarının daha dolgun bir tını kalitesiyle seslendirilmesi ve bazı vokal süslemeleri kullanımı bakımından çoğu zaman Çağdaş Legit ile benzerlik gösterir. Geleneksel Belt stilini kullanan müzikaller arasında *42nd Street*, *Beauty and the Beast*, *Chicago*, *Cabaret*, *Flower Drum Song*, *Into the Woods*, *Les Miserables*, *Man of La Mancha*, *Oklahoma !*, *The Producers*, *Thoroughly Modern Millie* ve *Urinetown* yer alır (Edwin, 2003: 432).

3.3.2. Çağdaş Belt

Çağdaş Belt günümüz müzikal tiyatrosunun yanı sıra; rock, pop, rhythm and blues, caz ve gospel gibi müzik tarzlarının çoğunluğunda da kullanılmaktadır. Melismatik³⁵ vokal melodileri, melodi kaydırma hareketlerini, homurtu ve hırıltıları, çığlıkları, hıçkırığı ve çeşitli ses tınlarını içinde barındırabilen Çağdaş Belt'de ses tınısı; havalı, gıcırtılı, mızmız ve nazal duyulabilir. En popüler şovları arasında; *Aida*, *Dance of the Vampires*, *Hairspray*, *Les Miserables*, *The Lion King*, *Mamma Mia*, *Moi'in' Out* ve *Rent* müzikalleri yer almaktadır (Edwin, 2003: 432).

3.4. Legit Şarkı Söyleme

Meşru ve yasal anlamına gelen 'legit' kelimesinin müzikal tiyatro için kullanılması elbette yalnızca bir rastlantıdan ibaret değildi. Bu terim aynı zamanda 'kabul edilebilir bir ses kalitesi'ni ifade etmekteydi.

'Legitimate' kelimesinin Broadway için kısaltılmış hali olan 'legit' klasik benzeri bir tarzda şarkı söylemeyi ifade eder. Belting'e göre ses kalitesi, Bel Canto

³⁵ Melisma: Melisma tek bir hecede birden fazla nota arasında hareket ederek kullanılan şarkı söyleme tekniği. Şarkı sözlerindeki her bir hecenin tek nota ile söylenmesi anlamına gelen hecesel tarzın aksine bu tarzda söylenen müzik, melismatik olarak adlandırılır (Vocal Run/Runs).

dolgunluğuna sahiptir. Ünlüler ve ünsüzler konuşma kalitesine göre daha fazla şarkı söylemeye yöneliktir ve vibrato devamlılığını sürdürür. Her iki cinsiyet için de klasik eğitilmiş bir yapıya sahip olarak legit ses kadınlar için; kafa sesi dominant bir şarkı söyleme biçimini, erkekler için ise göğüs ve kafa rejisterlerinin kullanım biçimini ifade eder (Edwin, 2003: 431).

Legit ses kalitesinde yer alan vokal tınıyı keşfetmeye çalışırken, kullandığınız “kubbeli” sesin (yükseltilmiş olan yumuşak damağa odaklanarak) derecesini ve maskedeki rezonatör bölgelerin kullanımını kontrol etmek gerekir. Postür ise hem kadın hem erkek için rahat ama aynı zamanda her an hareket edecekmiş gibi hazır bir şekilde içsel enerjiye sahip olmalıdır. Ayaklar omuz hizasında yere sağlam basarken, baş omurganın üzerinde rahat bir şekilde hizalanmalıdır. Bel Canto ve Belt tınısının karışımı, bu stilin karakteristiğidir. Her prodüksiyon, karakter ve şarkı için keşfedilmesi gereken yeni bir şey olacaktır. Çünkü rezonatörlerin kullanımı ve sesin formantı, stil anlayışının merkezinde yer almaktadır. Bu stille ilgili en önemli nokta ise; asla klasik şan sesi tınısının kullanılmaması fakat destek olarak bu klasik tekniğe sahip olunmasıdır (Deer ve Vera, 2008: 345-347).

*“Bu tür şarkı söyleme biçimi, büyük ölçüde geleneksel klasik ses eğitimi ve stillerine dayanmaktadır. Genellikle klasik/operatik şarkı söyleme ile aynı ayırt edici özelliklerin çoğuna sahiptir, örneğin: **kesintisiz vibrato, kubbeli ve yuvarlak ünlüler, yumuşak rejister geçişleri, 'dengeli' ton kalitesi, net/düzgün diksiyon, vb.** Bugün, bu vokal türü en çok Broadway'in "Altın Çağı" ndaki müzikallerle ilişkilendirilir (1943-1964). O dönemin bazı tanınmış legit şarkıcı ve aktörleri arasında Julie Andrews, Alfred Drake, Barbara Cook ve John Raitt yer alır. Legit söylenen şarkılara uygun modern müzikaller arasında ise The Light in the Piazza, Grey Gardens ve A Gentleman's Guide to Love and Murder yer alır. Kelli O'Hara, Brian Stokes Mitchell, Audra McDonald, ve James Barbour bazı dikkate değer çağdaş legit yorumcuları arasındadır” (Jones, 2015: 3 - The Four Main Types of Singing On Broadway Today - [URL-6](#)).*

Legit, belte göre daha klasik şarkı söylemeye yakın bir ses kalitesidir ve Belt/Bel Canto karışımı olarak da belirtilebilir. KT kas dominanttır ve aktif vibrato kullanımı görülmektedir. Beltinge göre bastırılmış bir ses kalitesi üretilmez ve sesteki sivrilik oranı aynı değildir. KT kas baskın bir fonasyona sahip olmasından dolayı rejister geçişlerinde gözle görülür bir değişim olmaz (Edwin, 1998, 54).

Bazı klasik şan eğitimi alan kişilerin opera arylarıyla da seçmelere katılabildiği görülmektedir. Örneğin John Raitt, Hammerstein ve Rogers'ın *Carousel* müzikalinin seçmelerine Rigoletto Operası'ndan bir aryayla katılmıştır. Eğer operet açık sesli harfleri ve güzel ses tınısını, müzikal komedi ise ünsüzleri ve kelimelerin netliğini tercih ediyorsa, Altın Çağ müzikal draması her ikisini de gerektirir. Karakterin vokal melodisine uyan, konuşmaya benzer bir şarkı söyleme kalitesi mutlak bir gerekliliktir (Deer ve Vera, 2008: 345).

3.4.1. Geleneksel Legit

Yapısı gereği klasikleşmiş müzikal tiyatroları temsil eden 1960 öncesi yapıtlarda kullanılan bir şarkı söyleme biçimidir. Kimi zaman eski bir legit şov yeniden canlandırıldığında, Broadway'in klasik gösterimlerine ilgi duymayan izleyicilerine de ulaşabilmek amacıyla, Geleneksel Legit'in yerine Çağdaş Legit'in tercih edildiği görülmektedir (Edwin, 2003: 431).

Oklahoma, My Fair Lady, Kiss Me, Kate!, South Pasific ve *Man Of La Mancha* gibi müzikaller geleneksel legite örnek olarak gösterilebilir.

3.4.2. Çağdaş Legit

Geleneksel Legit'e kıyasla daha az kuralcı ve konuşmaya dayalı bir yapıdadır. *Sweeney Todd*, *Les Miserables* ve *Nine* gibi müzikaller örnek olarak gösterilebilir. Çağdaş Legit; chiaroscuro, vibrato ve sostenuto gibi klasik şarkı söylemenin gereksinimlerini içermekle birlikte, kısmen de olsa pop ve rock müziğinin bazı ses tınılarını da içinde barındırabilir (Edwin, 2003: 431).

Her iki Legit vokal stilinin kullanıldığı bazı müzikaller arasında; *The Most Happy Fella*, *The Music Man*, *West Side Story*, *Cinderella*, *Guys and Dolls*, *Hello Dolly*, *Mame*, *Les Misérables*, *Phantom of the Opera*, *Ragtime* ve *The Sound of Music* yer alır.

3.5. Twang

Belting, parlak ve sivri tınıya sahip bir ses kalitesidir ve bu tını twang ile ilişkilidir. Fizyolojik olarak epilarengeal bölgede yer alan ariepiglotik sfinkter (AES) kasılarak epiglotun öne alınmasını sağlar ve ses yolunu daraltır. Oluşan tınıya örnek olarak cadı kahkahası ve bazı çizgi film karakterleri (Donald Duck, Road-Runner, Sünger Bob) gösterilebilir. Cırtlak ve zil sesine benzeyen bu tını twang sesinin karakteristiğidir (Denizoğlu, 2020: 517).

“Twang birçok şancının kulağına sanki nazal bir ses gibi gelir fakat bu bir yanılsamadır; çünkü seste nazallığın oluşması için yumuşak damağın aşağıda tutulması ve sesin burundan gelmesi gerekir, oysa seste twang olduğunda yumuşak damağın tamamen yukarıda olup nazal kapıyı kapattığı gözlenmiştir. Twang kullanıldığında akustik olarak seste 2500-2800 Hz. seviyesindeki şancı formantı oluşur. Twang sese parlaklık, cınlama, netlik, kolay ses üretimi ve zorlanmadan sesi gürleştirme gibi faydalar sağlar. Twang sesin daha az güç harcayarak, daha net ve gür duyulmasını sağladığı için hem hipofonksiyonel hem de hiperfonksiyonel ses ses bozukluklarının düzeltilmesinde kullanılmaktadır” (Karaçalı, 2018: 108, 109).

Çağdaş müzikal tiyatro repertuvarında belt ve twang kalitesi kombinasyonu, oldukça fazla görülmektedir. Nazal ve oral twang olarak ikiye ayrılır.

3.5.1. Nazal Twang

ABD’de insanların günlük konuşma biçimlerinde en çok duyulan konuşma tarzıdır. Seste yer alan twang kalitesi, her ne kadar American Country Western müziğinde imza gibi bir yer edinmiş bir yapı olsa da; opera, müzikal tiyatro, gospel ve daha birçok tür dahil olmak üzere neredeyse tüm şarkı söyleme stilleri için gereklidir. Hemen hemen herkes tarafından sesteki bu nazal tını rahatlıkla ayırt edilebilir. Konuşurken veya şarkı söylerken havanın büyük bir çoğunluğunun ağız yerine burundan gönderilmesiyle alakalı bir durumdur. Nazal twang çok az bir eforla güçlendirilmiş bir ses üretilmesini sağlar. Oral twang kalitesinden ayrılan en belirgin özellik yumuşak damak kullanımıdır; eğer yumuşak damak orta yükseklikteyse ve havanın nazofarengeal bölgeye geçişini sağlıyorsa (bu oran istenilen tınıya göre ayarlanabilir), AES ve ses yolu daralmasıyla birlikte nazal twang kalitesi oluşur. Idina Menzel bu stilde şarkı söyleyen aktrisler arasında yer alır. (Salsbury, 2014: 30-31).

Ses üretimi için gerekli olan yüksek larenks kullanımı nedeniyle pes tonlarda sesin nazal tınısını tutmak zordur. Aynı şekilde dar bir ses yolu kullanılması, tiz tonlarda da nazal bir tını ile ses üretimine engel olabilir. Bu durum VF’larda öksürük veya gıdıklanma hissi yaratabilir ve zaman içinde ses bozukluklarına yol açabilir. Bu uyarı işaretlerinin yaşanmaması için Jo Estill ses kalitelerinden önce öğrencilerin, sesin oluşumunu sağlayan her bir yapıyı bağımsızca yönetmeyi öğrenmelerinin oldukça önemli olduğunu vurgulamıştır (Salsbury, 2014: 32).

3.5.2. Oral Twang

Nazal twang kalitesine göre ses yolunda daha fazla daralma görülür. Oral twang kalitesinde yumuşak damak yüksektir ve nazofarengeal bölgeye hava akışı gerçekleşmez. Bu nedenle efor harcamadan tiz seslerin üretilmesi olanaksızdır. Country ve folk müzik türlerinin yanı sıra müzik tiyatrosu repertuvarında da kullanılmaktadır. Sağlıklı bir ses üretimi için; nazal twang genellikle burun boşluklarından gönderilen havayla, oral twang ise yüksek yumuşak damak ve yüksek dil ile ilişkilendirilir. Yüksek yumuşak damak kullanımı için gerekli olan kas kombinasyonu ses üretimi sırasında yalancı ve gerçek VF'ların zorlanmasına neden olabilir. Fizyolojik olarak daralma hissi, yutkunmaya benzer bir biçimde gerçekleşir (Salsbury, 2014: 34-35).

Oral twang kalitesi ile üretilen parlak tını, nazal twange göre daha fazla efor gerektirir. Fakat en önemli nokta havanın tamamının ağız boşluğundan gönderilmesidir. Bu ses kalitesini hem şarkı söyleme ve hem de konuşma tonunda kullananlar arasında, Wicked müzikalinin Glinda rolünü canlandıran Kristin Chenoweth yer alır (Salsbury, 2014: 36).

3.6. Düz Ton ve Vibrato

Vibrasyon diğer bir adıyla titreşim, maddenin denge noktası etrafındaki düzenli salınımına verilen addır. İnsan sesinde kullanılan vibrato ise, sürekli söylenen bir notaya yani temel frekansa bağlı kalınması sırasında yükselip-alçalan bir salınım yaparak, sese dalgalanmanın duyulmasına neden olan eyleme verilen addır.

Düz ton (straight tone), vibrasyon yapılmadan kullanılan sestir. Ses eğitmeni Justin Stoney vibratoyu, şarkı söyleme tekniklerinin gelişimiyle birlikte oluşmaya başlamış bir stilistik nüans olarak ele almış ve konuyu şu sözlerle ifade etmiştir:

“Birçok klasik şan eğitimi almış şarkıcı her notayı vibratoyla söyler. Bu durum vibrato sesinin vibratosuz/düz sestten önce kullanıldığını,

hatta 'düz ton'un Çağdaş Dönem stillerinde oluştuğunu düşündürse de, aslında yüzyıllar öncesine dayanan bir geçmişe sahiptir. Bunu, dünya müziklerinde, farklı kültürlerin halk müziklerinde, Gregoryen ilahileri, klasik müziğin barok dönemi ve geleneksel koro eserlerinde görmek mümkündür. Modern örnekleri arasında; pop, rock, R&B, müzikal tiyatro, bluegrass, jazz gibi türler yer alır” (Stoney, 2014: Ep. 74 "Singing With Straight Tone Vs. Vibrato", [URL-7](#)).

“Vibratoyu anlamanın bir yolu, bir kemancının onu nasıl kullandığını farketmekten geçer. Sürekli olarak bir notanın tonunu daha güzel hale getirmek için, teli tutan parmağını ileri-geri sallar. Bu hareket notayı biraz tizleştirir ve pesleştirir. Düz ve sürekli bir ses sivri/keskin olabilir. Vibrato bu gerginliği yumuşatır ve daha zengin bir ton üretir.

Bir yaylı çalgıcı gibi, şarkıcıların da vibrato ve düz seslerin nasıl kullanılacağı konusunda ustaca seçimler yapması gerekir. Her ikisi de kullanışlıdır. Farklı tarzlardan ve dönemlerden şarkılar dinlerken, özgün sanatçıların bunları nasıl kullandığını belirlemeye dikkat edin. Vibrato kullandıkları zaman, perde değişiminin ne kadar geniş olması gerektiği ve vibratonun hızı konusunda farklı tercihleri vardır. Ardından, şapka gibi değiştirebileceğiniz birçok stil unsurundan biri olarak onunla oynamayı öğrenin” (Deer ve Vera, 2008: 303).

Bel Canto tekniğinde iyi bir vibrato genellikle sese dengeli bir şekilde eşlik ederek, tonda hoş bir esneklik, hassasiyet ve zenginliğin hissedilmesine neden olur. Vibrato, fonasyon sırasında larengeal kasların hızla değişen kasılmalarından meydana gelir. Vokal kıvrımlar, genellikle işitsel geri bildirime yanıt verir ve kendi hareketlerinin bir sonucuna dayalı olarak, sürekli bir enerji devinimi içerisindedir. Vibrato hızı, toraks kasındaki salınımlarla da ilişkilendirilebilir (Miller, 1986: 183,184).

Vibrato için genellikle sesin dalgalanması, yoğunluk değişimi ve saniye/vibrato olmak üzere üç parametre vardır. Saniyede 6 kez yapılan vibrato çoğu otorite tarafından normal kabul edilir. Uluslararası şöhrete sahip olan şarkıcıların kullandığı vibrato genellikle saniyede 6-7 arasında yer almaktadır (erkeklerde 6.2, kadınlarda 7 yaygındır).

Saniyede 7.5'in üzerinde gerçekleştirilen vibratoda ise ses titreşim bir yapıya ve tremoloya sahip olup *keçi vibratosu* olarak da adlandırılır. Saniyede 6'nın altında gerçekleşen vibrato ise sese yavaş salınma neden olur ve sallanmalar (wooble) duyulabilir (Miller, 1986: 182).

Vibrato, doğal ve sağlıklı bir şekilde oluştuğu takdirde sese büyük ölçüde katkı sağlar. Larenks, ağız, dil, yumuşak damak ve farenks kaslarının pozisyonu ve kullanımı vibrato kalitesini etkileyen en önemli faktörlerdir. Ancak fonasyonu gerçekleştiren yapılar ne kadar çok kasılır, zorlanır ve rahat çalışması engellenirse bunun sonucu olumsuz olarak mutlaka sese yansıyacaktır.

“Hiç kimse bilinçli olarak uygulanan kontrollerle sinir uyarılarını dikte edemez; hiç kimse, doğrudan bilinçli çaba yoluyla, titreşim hızını belirleyen özel tepkiler üretmek için büyük kas sinerjisini kontrol edemez. Yine de bu kontroller, tını kavramlarına yanıt olarak bir dereceye kadar gerçekleştirilebilir ve rutin hale getirilebilir” (Miller, 1986: 185).

Şarkıcı rahat ve doğru bir nefes aldıktan sonra, orta tonlarında yine rahat olabileceği şekilde düz bir ton tutmalı ve sonra titreşimin kendiliğinden gelmesine izin vermelidir. Nefes desteğinin kesilmemesi vibrasyon için oldukça önemlidir. Ancak nefes akışı sırasında vücudu kasmak vibratoyu olumsuz etkiler.

Vibrato kullanımı müzik cümlelerini birbirine bağlamak için de oldukça önemlidir. Melodi akışını takip eden vibrato; dinamik, esnek ve harekete hazır bir çevikliğe sahip olarak melodiye hem eşlik eden hem de onu taşıyan bir yapı olmalıdır.

3.7. Klasik ve Çağdaş Şarkı Söyleme Teknikleri Arasında Karşılaştırmalı Analiz

Fonasyon temel anlamıyla ‘ses üretmek’ anlamına gelmekle birlikte, oluşan sesteki tını ve kalite farklılıkları, çeşitliliğin oluşmasındaki en büyük etkidir. Yukarıda

da belirtildiği üzere klasik ve çağdaş şarkı söyleme tekniklerinde yer alan yapılar, kullanım biçimlerine göre farklılık gösterebilir.

Bel Canto ve Belting tekniği yapısal olarak hem fizyolojik hem de estetik olarak birbirinden gözle görülür bir biçimde farklıdır. Bel Canto tekniğinin amacı; estetik açıdan hoş ve sürdürülebilir bir ton kalitesiyle güzel şarkı söylemeye yöneliktir. Belting ise daha fazla kas gücüne ve rezonatör kullanımına dayalı olan bir ses tınısı elde etmeye yöneliktir.

Teaching Singing in the 21st Century adlı kitabın, Kim Chandler tarafından kaleme alınan *Teaching Popular Music Styles* başlıklı bölümünde, klasik ve çağdaş şarkı söyleme arasındaki temel farklılıkları aşağıdaki şekliyle ele almıştır:

Tablo 3- Klasik ve Çağdaş Şarkı Söyleme Arasındaki Temel Farklar (Chandler, 2014: 37)

Konu	Klasik	Modern
1. Postür	Statik/Dramatik devinim (opera)	Dinamik/Eserin dinamiğine ve müzik cümlesinde yer alan ölçüdeki vuruşlara göre hareket
2. Nefes	Uzun, legato frazlar	Kısa frazlar (konuşmaya dayalı)
3. Atak (Glotal atak)	Simültane, dengeli, koordine	Gırtlaksı (sert), havalı biçimde, 'kepçeleyerek', 'gıcırtılı', 'bağırılı/çığlıklı'
4. Larenks Pozisyonu	Askıda/düşük	Askıda/yüksek
5. Şarkı söyleme tonu/tınısı	Saf, 'eğitimli' tını (Kadınlar) 'kafa' sesi kullanır 'Sob'/'Ağlamaklı' ses kalitesi 'kubbeli' tını	'Doğal' tını 'Göğüs' sesi (her iki cinsiyet için) 'Miks' & 'Belt' kalitesi Bazen 'Twang' (keskin/ciyak ciyak/sivri)

6. Diksiyon	Sesli harflerin, İtalyanca dilindeki telaffuzuyla seslendirilmesi Tüm ünsüzler telaffuza dahildir	Sesli harflerin, Amerikan İngilizcesi telaffuzuyla seslendirilmesi İlk ünsüzler vurgulanırken sonlandıran ünsüzler (cümleyi/kelimeyi) vurgulanmaz/düşürülebilir
7. Söylenen Şarkının Aksanı	İngiliz (R.P. (Elit İngiliz İngilizcesi)) veya çeşitli Avrupa aksanları	Kişinin kendi kültürüne özgü, Amerikanlaştırılmış argo veya şive
8. Ritim	Senkopsuz (Aksansız), rubato	Senkoplu, spesifik bir 'groove' (ritmin ve tının hissiyata dayandırılması)
9. Vibrato	Yoğun	Hafif
10. Nota (vokal melodilerinde kullanılan gamlar)	Geleneksel diyatonik gamlar, Kromatik gamlar	Blues gibi heksatonik gamlar, Pentatonik gamlar, Modlar
11. Vokal Armoni (örneğin: bir gamın I-III-V seslerinin aynı anda söylenmesi)	Okuma partileri (örneğin tenor veya bir operadaki karakter partisi) Sop-Alto-Ten-Bas Sesleri Spesifik armoni kuralları	Sezgisel partiler (ör. Kulakla) Triad (harmonik akor, I-III-V'i temsil eden), ek nota akorları
12. Ses Aralığı	İtalyan ses sınıflandırmaları	Genel erkek ve kadın ses aralıkları
13. Agelite (Çeviklik, <i>agility</i>)	Diyatonik/kromatik koloratur	Pentatonik/heksatonik melisma
14. Müzikte Teori Bilgisi	Klasik müzik teorisi	Popüler müzik teorisi
15. Doğaçlama (emprovizasyon)	Bir arya ya da müzik parçasının içerisinde yapılan solo vokal/kadans, avangart müzik	'Sanatçının aklındakine göre şekillenen', 'tekrarlanan müzikal bağlar', 'süsleme melismaları' emprovize edildi
16. Paralinguistik vokal efektler	Yalnızca genişletilmiş vokal tekniklerinde bulunur (avangart)	Vokal bozulma, hırıltılar, homurdanmalar, inlemeler, aspirasyon sonları (havalı bitirmek), vb. kullanılabilir
17. Görsel	Resmi kıyafet, kostümler (opera)	Resmi olmayan, şık gündelik/rahat elbise
18. Performans yeri	Resmi, akşamüzeri performansı	Gayri resmi, geç saat performansı

19. Amplifikasyon	Herhangi bir amplifikatör olmadan şarkı söylemek için geliştirilmiş bir teknik	Amplifikasyonun daima kullanıldığı, mikrofon tekniğinin önemli olduğu bir şarkı söyleme biçimi
20. Vokal Sağlığı Sorunları	Canlı orkestra eşliğiyle rekabet etmek, küçük çalışma odalarında yüksek ses ile şarkı söyleme pratiği	Yüksek ses, amplifikasyon ile güçlendirilmiş şarkı söylemenin yine amplifikasyonlar ile güçlendirilmiş enstrümanlarla mücadele etmesi, kötü monitör ayarı, işitme hasarı, yaşam tarzı sorunları

3.8. Müzikal Tiyatroda Mikrofon Kullanımı

Elbet ki günümüze bakıldığında mikrofon kullanımı; müzikal tiyatro, canlı konserler, performans kayıtları, sahne üzeri oyunculuğu ve çağdaş ticari müzik türleri için oldukça yaygın ve önemli bir figürdür. Mikrofon kullanım tekniklerinin ve amplifikasyonun bu denli gelişmesi, bazı estetik algıların bir uyum içinde birbirini tamamlamasına da yardımcı olmuştur. Vokal teknikleri bakımından kullanım biçimlerinde farklılık görülmektedir.

20. yüzyılın başlarında tiyatrolarda kullanılmaya başlanan teknolojik ekipmanlar sahne, dekor ve ışığın yanı sıra insan sesinin amplifikasyon ile güçlendirilmesine de olanak sağlamıştır. Zaman içinde, oyunda yer alan karşılıklı diyaloglar sırasında, oyuncunun sesinde kullandığı en küçük bir ifadeyi bile, en arkadaki seyircinin duyabilmesi sağlanmıştır. Bu durum tabii ki müzikal tiyatronun en önemli yapı taşı olan vokal kullanımında da bazı değişikliklerin olmasına yol açmıştır.

“Güçlendirilmiş sesin estetiği, belli bestecilerin ve stillerin müzikal sesi halini aldı. Sanatçılar performans tekniklerinin bir parçası olarak mikrofon kullanmayı öğrenirken, elektronik ekipmanlara ilişkin tüm repertuvar, müzikal ifadenin bir parçası olarak canlı performansa alternatif olarak geliştirildi.

Elektronik ve elektro akustik müziğin gelişmesi II.Dünya Savaşı'ndan sonra Avrupa kamu radyo istasyonlarında ve Amerikan üniversitelerinde başladı ve çok kanallı pop kaydı yapan büyük plak şirketleri tarafından seçildi, elektro akustik araştırma merkezlerince (Paris'de IRCAM ve CEMAMU, Amsterdam'da STEIM, Karlsruhe'de ZKM; Stanford'da MIT ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki diğer üniversitelerde) geliştirilerek çoğunlukla pop olmak üzere synthesizer, sampler³⁶ ve diğer performansa uyarlanmış elektronik dişli formunda özel şirketlerce pazara sunuldu.

Ses üretiminin ve elektronik/dijital medyanın artistik imkanlarını keşfetmek adına başlayan girişim sonunda yoldan çıktı ya da ticarileştirilmiş yazılım ve donanımla kullanılmaz hale getirilmiştir” (Salzman ve Desi, 2008: 26).

J. Potter, müzikal tiyatronun Oklahoma!'dan Cabaret'e kadar olan dönemde, geleneksel olarak temel yapısını hiç bir zaman kaybetmediği ancak; teknolojik olarak da kendini geliştiren bir yapıya sahip olduğunu belirtmiştir. Mikrofon amplifikasyonunun, müzikal tiyatronun vokal performansının ve karakter yapılarının üzerinde temel bir etkiye sahip olma konusunda yavaş olduğunu da dile getirir (Potter, 2000: 234).

“Çoğu zaman, öğrenciler pop ve müzikal tiyatro şarkıcılığının benzer olduğuna inanırlar çünkü her ikisinde de mikrofon kullanılır. Bununla birlikte, müzikaller için ses mühendisliği ile, kayıt stüdyosunda veya canlı pop müzik performansında gerçekleştirilen eylemler arasında bazı önemli farklılıklar vardır.

Müzikallerde mikrofonlar öncelikle sesi artırmak için kullanılır. Broadway ses mühendisleri sadece sahnedeki performansı alır ve şarkıcıların, orkestra veya uzak balkonlarda oturanlar tarafından duyulabilmeleri için sesi güçlendirir. Müzikal tiyatro sesi, biraz reverb³⁷ veya biraz EQ (bir sesi daha parlak veya daha karanlık hale getirmek için yüksek veya düşük frekansları "artırma" yöntemi) ile güçlendirilebilir, ancak temelde müzikal tiyatro ses mühendisliği, şarkıcının performansı, izleyici tüketimine hazır bitmiş bir üründür.

³⁶ Sampler: Örnekleyici veya sampler, elektronik ve dijital bir müzik aletidir.

³⁷ Reverb: Yankı süresi, akustikte kaynaktaki ses bittikten sonra yankılanan sesin süresidir.

Öte yandan, stüdyoda kayıt yapan pop şarkıcıları, nasıl kullanıldıklarına bağlı olarak sesin kalitesini, tını ve genel sesini büyük ölçüde değiştirebilen her türlü efekt işlemcisini kullanır. Pop müzikte, bu kayıt ve yapım teknikleri performansın kendisinin bir parçası haline gelir. Bir örnek, "işitsel uyarıcı" gibi efektler veya Pro-Tools gibi bilgisayarlı karıştırma programlarının perde değiştirme işlevi olabilir” (Moore ve Bergman, 2016: 39-40).

Günümüzde canlı performans sırasında (konser, opera veya müzikal tiyatro temsilleri gibi) mikrofon kullanım tekniklerine bakıldığında, teknolojinin verdiği imkanlar doğrultusunda kimi zaman mikrofonlar görülemeyecek yerlerde konumlandırılabilir. Örneğin; sahne arkasında tavanda asılı olarak duran *condenser* mikrofonlar, oyuncunun kıyafetine veya saçına takılan mikrofonlar, yaka mikrofonu veya *headset* olarak geçen kafa mikrofonu gibi. Fakat oyuncu prova/performans sırasında bu mikrofonlama tekniklerinden hangini kullanırsa kullansın, performansı gerçekleştirdiği vokal tekniği, stili veya müzikaliteyi, bu güne kadar nasıl çalışıp uyguladıysa, aynı şekilde gerçekleştirmelidir. Unutulmamalıdır ki; iyi teknik iyi ses, iyi ses iyi performans, iyi performans iyi temsil, iyi temsil iyi bir kayıt anlamına gelir.

SONUÇ

Müzikal tiyatro repertuarı, tarihsel gelişim süreci içinde kendi alt türlerini oluşturmuş, bel canto tekniğinden doğarak devam edilen bu uzun süreçte, müzikal tiyatronun doğuşu ve zaman içinde ortaya çıkan alt türleri, ses tekniği anlamında da belting adıyla farklı bir oluşuma doğru yol almayı kaçınılmaz kılmıştır.

Müzikal tiyatro repertuarının şarkı söyleme alanındaki teknik gereksinimlerini karşılamak adına, gerek bel canto gerekse de belting tekniklerini ayrı ayrı uygulayabilmenin yanı sıra, bu tekniklere bütüncül sahip olabilmek de belirli bir ses eğitimi süreci ve bilinci gerektirmiştir. Sahip olduğumuz enstrumanın her bir parçası ve bu parçaların fonksiyonlarına hakim olmak da yaratacağımız bu bilincin temel taşlarını oluşturmaktadır.

Son yıllarda yapılan araştırmalarda, yıllar sonra yeniden sahneye konulan bazı müzikal yapıtlarda, esere uygun olarak kullanılan özgün vokal tekniklerin, ticari amaçlar doğrultusunda değişebildiği gözlenmiştir. Klasik müzik ve çağdaş ticari müziğin gerektirdiği farklı vokal teknikler için kullanılan rejister ve ses kalitesinin önemi anlatılmış, kişinin hedefe yönelik çalışma gerçekleştirmesi gerektiği ifade edilmiş ve bunun yanı sıra günümüz dünyasında gerçekleştirilen odisyonlarda, aday sanatçılardan en az iki farklı vokal teknik ile performans sergilemeleri beklendiği ortaya konulmuştur.

Bu çalışmayla, özellikle son yıllarda ülkemizde büyük bir gelişim gösteren müzikal tiyatro sektöründe performans veren sanatçılarımızın şarkı söyleme tekniği bilincine katkı sağlanması amaçlanmış, bu doğrultuda da müzikal tiyatronun tarihsel süreci, türleri, bu türlere ilişkin kullanılan bel canto ve belting tekniklerinin fizyolojik ve akustik olarak çalışması yapılmış, özellikle belting tekniğine ilişkin kavramlar da dahil olmak üzere, evrensel geçerliliği olan birçok terminolojik kelimenin kullanımı da bu bilince katkı sağlamak amacıyla tez içinde detaylandırılmıştır.

KAYNAKÇA

Kitaplar

ALTAR, C. M. (2001). *Opera Tarihi Cilt 4*, İstanbul: Pan Yayıncılık

BORDMAN, G. (2001). *American Musical Theater: A Chronicle*, New York: Oxford University Press on Demand.

DEER, J., & DAL VERA, R. (2008). *Acting In Musical Theatre: A Comprehensive Course*, New York: Routledge.

DENİZÖĞLU, İ. (2020). *Klinik Psikoloji*, Ankara: Kişisel Yayın

EVERETT, W. A., & LAIRD, P. R. (2015). *Historical Dictionary Of The Broadway Musical*, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.

HARRISON, S. D., & O'BRYAN, J. (Eds.). (2014). *Teaching Singing In The 21st Century*, London: Springer.

HELVACI, A. (2012). *Şarkı Söyleme Eğitimi Temel Konular ve Uygulamalar*, Bursa: Ekin Yayınevi.

KAMIEN, R. (2018). *Music: An Appreciation*, New York: McGraw-Hill Education.

KARAÇALI, P. U. (2018). *Ses Eğitimi*, İzmir: Dokuz Eylül Üniversitesi Yayınları

KENRICK, J. (2008). *Musical Theatre: A History*, New York: The Continuum International Publishing Group Inc.

MACPHERSON, B. (2018). *Cultural Identity in British Musical Theatre, 1890-1939*, London: Palgrave Macmillan.

- MILLER, R. (1986). *The Structure Of Singing: System And Art In Vocal Technique* (p. 400). New York: Schirmer Books.
- MOORE, T., & BERGMAN, A. (2016). *Acting The Song: Performance Skills For The Musical Theatre*, New York: Allworth Press.
- NADEN, C. J. (2011). *The Golden Age Of American Musical Theatre: 1943-1965*, Lanham, Maryland: The Scarecrow Press.
- ÖZTUNA, Y. (1969). *Türk Bestecileri Ansiklopedisi*, İstanbul: Hayat Neşriyat Anonim Şirketi.
- PICKERING, K., & HENSON, D. (2013). *Musical Theatre: A Workbook*, New York: Palgrave Macmillan.
- POTTER, J., & CROSS, J. (Eds.). (2000). *The Cambridge Companion To Singing*. London: Cambridge University Press.
- PURDY, S. (2016). *Musical Theatre Song: A Comprehensive Course in Selection, Preparation, and Presentation for the Modern Performer*. Great Britain: Bloomsbury Publishing.
- SABAR, G. (2008). *Sesimiz: Eğitimi ve Korunması*, İstanbul: Pan Yayıncılık.
- SALZMAN, E., & DESI, T. (2008). *The New Music Theater: Seeing The Voice, Hearing The Body*, New York: Oxford University Press.
- SMITH, W. S. (2007). *The Naked Voice: A Wholistic Approach To Singing*, New York: Oxford University Press.
- STARK, J. (1999). *Bel Canto: A History Of Vocal Pedagogy*, Canada: University of Toronto Press.

STEINHAUER, K., KLIMEK, M. M., & ESTILL, J. (2017). *The Estill Voice Model: Theory & Translation*, Pittsburgh, Pennsylvania: Estill Voice International.

TÖREYİN, A. M.(2015). *Ses Eğitimi Temel Kavramlar - İlkeler - Yöntemler*, Ankara: Gazi Eğitim Fakültesi Müzik Eğitimi Anabilim Dalı Teknikokullar

Basılmamış Kaynaklar

KASAPOĞLU, Ç. İ. (2007). *Yirminci Yüzyıldan Günümüze Opera ve Müzikal Tiyatro Arasındaki Etkileşimler*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Güzin GÜREL, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı, İstanbul.

KAZANCIOĞLU, M. A. (2008). *Şan Eğitiminin Bariton Sese Etkisinin Akustik ve Larengostroboskopik Olarak İncelenmesi, Doğru Ses Elde Edebilmek İçin Egzersiz Önerileri*, Sanatta Yeterlilik Tezi, dan. Doç. Şeniz DURU, Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı, İzmir.

SALSBURY, K. (2014). *Estill Voice Training: The Key To Holistic Voice And Speech Training For The Actor*. Graduate School Theses and Dissertations, Director: DR. NOREEN BARNES, Master of Fine Arts at Virginia Commonwealth University, Virginia.

TURAN, O. (2009). *1980 Sonrası Müzikal Tiyatroda Yeni Yaklaşımlar ve Megamüzikaller*, Yüksek Lisans Tezi, dan. Prof. Müfit BAYRAŞA, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasanat Dalı, İstanbul.

Kitap İçi Bölüm ve Makaleler

- BOURNE, T., GARNIER, M., & KENNY, D. (2011). “Music Theatre Voice: Production, Physiology and Pedagogy”, *Journal of Singing*, March/April 2011 Vol. 67, No. 4, p. 437–444.
- CHANDLER, K. (2014). “Teaching Popular Music Styles” *Teaching Singing in the 21st Century* (ed. Scott D. Harrison ve Jessica O’Bryan), London: Springer Science+Business Media Dordrecht, p. 35-51.
- EDWIN, R. (1998). “The Bach To Rock Connection: Belting 101”, *Journal of Singing*, Vol: 55, No: 1, (Eylül -1998): p. 53-55.
- EDWIN, R. (2000). “Apples and Oranges: Belting Revisited”, *Journal of Singing*, Vol: 57, No. 2, p. 43-44.
- EDWIN, R. (2003). “Popular Song and Music Theater: A Broader Broadway”. *Journal of Singing*, May/June 2003: Vol: 59, No: 5, p. 431-432.
- EDWIN, R. (2007). “Belt is legit”, *Journal of singing*, Vol: 64, No: 2, p. 213-215.
- GIRGIN, M , GUNER CANBEY, E . (2019). “Operada Bir Tür Olarak “Komik” Kavramına İlişkin Yanılsamalar” *Eurasian Journal of Music and Dance*, Sayı: 14, ss: 239-248. DOI: 10.31722/ejmd.584420
- HIRANO, M., TAKEUCHI, Y., & HIROTO, I. (1966). Intranasal Sound Pressure During Utterance of Speech Sounds. *Folia Phoniatica et Logopaedica*, 18(5), 369-381.
- LOVETRI, J. (2008). “Contemporary Commercial Music”, *Journal of Voice*, Vol: 22, No: 3, p. 260-262.

POPEIL, L. (2007). “The Multiplicity Of Belting”, *Journal of Singing*, Vol: 64, No: 1, p. 77-80.

TUNCAY, M. (1999). “Müzikalin Kısa Tarihi”, *Mimesis Tiyatro/Çeviri Araştırma Dergisi*, Sayı: 7, ss. 360-366.

TÜZÜN, Z. (2016). “Müzikal Tiyatroya Giriş”, *Sanat ve Tasarım Dergisi*, Sayı: 6(1), ss.116-133.

Bildiriler

THURMAN, L., WELCH, G., THEIMER, A., & KLITZE, C. (2004). “Addressing Vocal Register Discrepancies: An Alternative, Science-Based Theory Of Register Phenomena”. In *Proceedings of the 2nd International Conference of The Physiology and Acoustics of Singing*, Denver, Colorado, p. 1-64.

Elektronik Kaynaklar

URL - 1 ROBINSON, D. K. (2019). Chest Voice vs Head Voice vs Mixed Voice. <https://www.youtube.com/watch?v=CAGR81QFIj0&t=285s> / [Erişim Tarihi: 3 Mayıs 2021 - 18:43]

URL - 2 ÖNEN, U. (2012). Formant Frekanslar ve Pitch Shifting. <https://www.ufukonen.com/tr/formant-frekanslar-ve-pitch-shifting.html> / [Erişim Tarihi: 16 Mayıs 2021 - 19:28]

URL - 3 BRITTANICA (2018). Ballad Opera. <https://www.britannica.com/art/ballad-opera> / [Erişim Tarihi: 14 Mayıs 2021 - 22:03]

- URL- 4 BRITTANICA (2020). Minstrel Show. <https://www.britannica.com/art/minstrel-show> / [Erişim Tarihi 14 Mayıs 2021 - 23:45]
- URL - 5 BURGESS, A. (2019). What is Burlesque Literature?. <https://www.thoughtco.com/what-is-burlesque-literature-740474> / [Erişim Tarihi: 15 Mart 2021 - 16:53]
- URL - 6 JONES, K. M. (2017). The Four Main Types of Singing On Broadway Today. <https://musicaltheatreresources.com/2015/11/28/the-four-main-types-of-singing-on-broadway-today/> / [Erişim Tarihi: 15 Ocak 2021 - 21:50]
- URL - 7 STONEY, J. (2014). Ep. 74 "Singing With Straight Tone Vs. Vibrato". <https://www.youtube.com/watch?v=PBbBM52ZcmI> / [Erişim Tarihi: 25 Mart 2021 - 14:07]

ÖZGEÇMİŞ

Müzik eğitimine 10 yaşında İzmir Devlet Senfoni Orkestrası 1. keman sanatçısı Seçil Türker ile keman çalışarak başladı. Karşıyaka Belediye Konservatuvarı bünyesinde gerçekleştirilen bir çok konserde 1. keman olarak yer aldı. 2010 yılında Karşıyaka Çok Sesli Korosu'nda korist olarak görev almaya başladı. 2013 yılında gerçekleştirilen Çanakkale Korolar Festivali'nde ve Mozart Akademi öncülüğünde gerçekleştirilen 1. Polifonik Korolar Festivali'nde Adnan Atalay'ın Soma adlı koral eserinin dünya prömiyerinde korist olarak yer aldı. Aynı yıl Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı Opera Anasanat Dalı lisans programına kabul edildi.

Üniversite yıllarında Prof. Zibelhan Dağdelen ile şan, Doç. Alper Kazancıoğlu ile sahne, Doç. Linet Şaul ile metinli müzikli diksiyon üzerine çalışmalarını sürdürdü. Öğrenciliği sırasında Eralp Kıyıcı, Arses Eral, Güzin Gürel, Nurdan Küçükekmekçi, Burak Bilgili, Roberto Scandiuuzzi, Nicoleta Ardelean, Emma Kirkby, Jane Wilkinson Ayaz, Wieland Satter ile şan ve Giovanna Maresta ile sahne masterclasslarına katıldı.

2016 ve 2018 yıllarında soprano Zibelhan Dağdelen öncülüğünde gerçekleştirilen 'Fly Me to Broadway' konserlerinde solist olarak yer aldı. Aynı yıl E. Ü. Etnografya Müzesi'nde '*Barok'tan Verizmo*'ya Opera' adlı sunumda sahnelenen eserlerde bariton rollerini seslendirdi. 2018 yılında D. E. Ü. bünyesinde Doç. Alper Kazancıoğlu'nun rejisiyle sahnelenen 'Sahne Gecesi' adlı oyunda koro ve solo bariton rolleri seslendirdi. Aynı yıl İzmir Devlet Senfoni Orkestrası ile gerçekleştirilen Atatürk'ü Anma Konseri'nde Tolga

Taviş'in '*Sensin Atatürk*' adlı melodramının dünya prömiyerinde korist olarak yer aldı.

2018 yılında D.E.Ü Güzel Sanatlar Enstitüsü Opera yüksek lisans programına kabul edildi.

2019 yılında Uludağ Üniversitesi ve Dokuz Eylül Üniversitesi işbirliğiyle, sahne yönetimini Doç. Alper Kazancıoğlunun üstlendiği ve orkestra şefi Dağhan Doğu'nun yönettiği W. A. Mozart'ın '*Don Giovanni*' operasında yer alan "Masetto" rolünü üstlendi. Aynı yıl, İzmir-Türk Amerikan Derneği'nde düzenlenen D.E.Ü. Güzel Sanatlar Enstitüsü Lisansüstü Öğrencileri Sergisinde bariton rolleri seslendirdi. Aynı yıl Emin Güven Yaşlıçam şefliğinde gerçekleştirilen '*İlahiler Senfonisi*' konserinde İzmir Festival Korosu'nda yer aldı. Aynı yıl şef Murat Cem Orhan yönetiminde Bursa Bölge Devlet Senfoni Orkestrası ile gerçekleştirilen '29 Ekim Cumhuriyet Bayramı' konserinde Tolga Taviş'in '*Sensin Atatürk*' adlı melodramında korist olarak yer aldı.

2020 yılında İzmir Müzik Akademisi bünyesinde gerçekleştirilen '*Lied Gecesi*' adlı konserde bariton liedleri seslendirdi.

Katıldığı seminerler arasında şunlar yer almaktadır:

. 2020, "Vocal Function Applied", "So You Think You Can Belt?", Jeannette LoVetri.

. 2021, "Scientific Secrets of the Singing Voice", İlter Denizoglu.