

DOI No: <http://dx.doi.org/10.14225/Joh468>

OPERA ŞARKICILIĞINDA BİR DÖNÜM NOKTASI: ‘DO Dİ PETTO’

Şahin SARUHAN*

Özet

Genel olarak müzikal duyum, özel olarak da şarkıcının söyleme tekniğinin bir ürünü olan vokal duyum, müziğin toplumsal bağlamının en önemli halkalarından biridir. Şarkı söyleme sırasında şarkıcının vokal sanata ait çeşitli parametrelerden hangilerini ve nasıl kullandığı hususu şarkıcının ürettiği duyumu biçimlendirir ve söz konusu parametreler ‘toplumsal’ olan üzerinden şekillenir. Bu çalışmada, şarkıcının uyguladığı teknikler aracılığıyla ürettiği vokal duyum ile bu duyumun kültürel bağlamı arasındaki ilişki, opera şarkıcılığının on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısı biterken yaşadığı değişimle örneklendirilerek tarihsel analiz yöntemiyle ele alınmaktadır. Opera şarkıcılığında kullanılan da dâhil bütün müzik türlerine ait vokal duyumlar ve söz konusu bu vokal duyumları üreten bütün teknik yaklaşımların müziğin üreticisi olan toplumların sosyo-kültürel tarihi koşulları çerçevesinde şekillendiği ve *evrensel* olduğu iddia edilebilecek bir vokal duyum veya şarkı söyleme tekniğinin var olduğuna ilişkin bir iddianın geçerli olamayacağı sonucuna varılmıştır.

Anahtar Kelimeler: *Ses eğitimi, Opera Şarkıcılığı, Şarkı Söyleme Stili, Geleneksel Şarkıcılık, Şarkı Söyleme Sanatı.*

A Turning Point in Opera Singing: ‘Do di Petto’

Abstract

Musical sounds, but specifically vocal sound, as the product of singers’ singing technique, are one of the most important components of societal linkage to music. In the field of singing, which of parameters are used and how the singers use them will determine the quality of vocal sound produced, and these parameters are shaped by societal factors. This study discusses the relationship between singer’s vocal sound produced through his/her techniques and cultural context of this sound with the example of changes occurred in opera singing style at the end of the first half of the nineteenth

* Yrd. Doç. Dr., Düzce Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi Müzik Bölümü.

century. It argued that, entire vocal sounds and technique approaches that produce these sounds, take shape in relation to socio-cultural context of society created these music genres, including opera. Thus, it concluded that, an assertion with regard to existence of a vocal sound or singing technique, that is *universal* could not valid.

Keywords: *Voice Training, Opera Singing, Singing Style, Traditional Singing, Singing Art.*

GİRİŞ

Genelde müzikal duyumun, özelde de şarkıcının söyleme tekniğinin bir ürünü olan vokal duyumun, müziğin toplumsal bağlamının en önemli halkalarından biri olduğunu söyleyebiliriz. Kültürel bir davranış olması açısından, müziğin icra edilme biçimleri ve nihayetinde ortaya çıkan duyum her bir kültür açısından kendine özgüdür. Böylece, şarkı söyleme stillerinde uygulanan teknikler ve bu tekniklerin ürettiği vokal duyumun niteliği kültürler arası farklılık gösterir. Söz konusu duyumsal nitelik her bir müzik türünün estetik boyutta içeriğinin bir parçasıdır.

Şarkı söyleme sırasında şarkıcının vokal sanata ait çeşitli parametrelerin hangilerini ve nasıl kullandığı hususu şarkıcının ürettiği duyumu biçimlendirir ve söz konusu parametreler ‘toplumsal’ olan üzerinden şekillenir. Örneğin Orta Anadolu abdallarında olduğu gibi müziğin toplumsal yaşamda bir ‘iletişim aracı’ olma işlevi ‘estetik’ kaygıları önceleyecek denli ön planda olan boyutlardan biri ise ve yine aynı şekilde müzik icra edilen ortamlar şarkıcının kendisini duyurması açısından özel bir stil ile şarkı söylenmesini gerektiriyorsa, bu iki hususun gerekleri yerine getirilir. Böylece şarkıcı özellikle metinsel anlaşılabilirlik ve sesin gürlüğü parametrelerine ilişkin teknik bir yönelim içinde olur. Metinsel anlaşılabilirlik ve sesin gürlüğü parametreleri şarkıcılar açısından, hangi registerin kullanılacağı ve örneğin şarkıcı formantının üretilen sesin niteliği içinde yer alıp almayacağı hususları üzerinde belirleyici olur. Nitekim Orta Anadolu abdal geleneğini temsil eden abdal şarkıcılarla yapılan bir çalışmada bu şarkıcıların bütün bir şarkı söyleme alanı boyunca göğüs registerini kullandıkları¹ ve şarkıcı formantı fenomenine sahip bir ses niteliği üretmedikleri² tespit edilmiş bulunmaktadır. Göğüs registerinin daha gür bir

¹ Saruhan 2012.

² Saruhan ve Parlak 2013.

duyum üretme potansiyeli³ ve şarkıcı formantı üretmek üzere uygulanan larenksin aşağı bastırılması gibi stratejilerin metinsel anlaşılabilirlik üzerindeki olumsuz etkileri⁴ dikkate alındığında, elde edilen bulguların şaşırtıcı bir yanının olmadığı da görülür.

Şarkıcının uyguladığı teknikler aracılığıyla ürettiği vokal duyum ile bu duyumun kültürel bağlamı arasındaki ilişkiyi opera şarkıcılığının on dokuzuncu yüzyılın ilk yarısı biterken yaşadığı değişimle de örneklendirebiliriz. Bugün opera şarkıcılarından duyduğumuz vokal nitelik, aslında opera sanatının “tabiatından kaynaklı” bir nitelik değil, opera şarkıcılığını kuşatan koşulların değişiminin gerekli kıldığı bir ‘on dokuzuncu yüzyıl icadı’dır. Bir süre öncesinde başlayıp söz konusu dönemde artık iyice hızlanan toplumsal ve siyasal alandaki dönüşümlerin opera librettolarında realizme bir doğru değişimi de doğurduğu görülür. Realizme doğru bu değişimin sahne üzerinde canlandırılan karakterlerin duyumsal temsiliyeti ve orkestraların gürlük seviyesi üzerindeki etkileri, solistin şarkı söyleme sırasında kullandığı register de dâhil pek çok dinamikte farklılaşma ihtiyacını da doğurur. Böylece opera sanatının başlangıcı itibarı ile kullanımda olan *voix blanche*’deki açık ve berrak duyumsal nitelik yerini, sansasyonel bir şekilde ilk kez Duprez tarafından 1837 yılında kullanılan *voix sombrée*’nin koyu duyumsal niteliğine bırakır. Toplumsal talepler üzerinden şekillenen süreç, nihayetinde şarkıcıların operada 200 yıl boyunca kullandıkları duyumsal niteliğin ve bu niteliğin üretiminde kullanılan tekniklerin değişimini de beraberinde getirir. Bu çalışmada, bahis konusu edilen bu değişimin tarihsel serüvenine değinilmeye çalışılacaktır.

Tarihsel Olarak Opera Şarkıcılığında Vokal Yaklaşımlar

Falsetto sesin Avrupa müziğinde kullanımının hangi tarihlere kadar uzandığına ilişkin kesin bir şey söylemek zordur. Ancak, yaklaşık olarak 1450-1600 yılları arasında devam eden Rönesans dönemi polifonisindeki *cantus* partiyonlarının, kilisede kadınların şarkı söylemesine ilişkin dışlayıcı tutum⁵ yüzünden, çocukların yanı sıra, falsetto sesini kullanan falsettistler tarafından da

³ Örneğin Russell 2006, Castellengo ve diğ. 2004, Castellengo 2005 ve Roubeau ve diğ. 2009 gibi çalışmalarda registerin hafif bir mekanizmaya doğru değişimine gürlükte azalmanın eşlik edeceğine ilişkin bir çıkarsamaya kaynaklık edecek bulgular elde edilmiştir.

⁴ Bu konu için bkz. Sundberg ve Romedahl 2009, Benolken ve Swanson 1990, Sundberg 1979, Bateman 2003.

⁵ Bkz. öm. Hsu 1992: 28-29, Rudakova 1999:63, Marek 2006:10-11, Jenkins 1998:1878, Elliott 2006:106, Vest 2009.

söylendiği bilinmektedir⁶. Ancak, “ayinsel müzik karmaşıklık ve ses alanı konusunda geliştikçe, erkek çocuklar ve falsettistler güç ve güvenilirlik bakımından yetersiz bulunmaya başlarlar”⁷. “Falsettoya karşı etkili bir itiraz olarak”⁸ hadım şarkıcılar “ilk defa 1562'de *Papal Chapel*'de ortaya çıkar”⁹. Daha sonra “on yedinci ve on sekizinci yüzyıllar boyunca opera sahnesine egemen olan”¹⁰ hadım şarkıcılar sadece bu dönemin şarkı söyleme estetiği ve tekniğinin standartlarını belirlemekle kalmaz. Bu şarkıcılar ayrıca “opera sanatının başlangıcından on dokuzuncu yüzyılın başına kadar olan sürede, hadım şarkıcıların tekniklerinin hadım olmayan seslere adapte edilmesi nedeniyle, tüm tiz ses tipleri için opera şarkıcılığının şekillenmesi ve opera şarkıcılığının ne olduğunun tanımlanmasında önemli bir rol oynarlar”¹¹. Onyedinci yüzyılın hemen başında sergilenen ilk opera gösterilerinden başlayarak hem erkek, hem de kadın bütün başrollerin en önemli icracıları olmaya ve şarkıcılık alanında ortaya koydukları performansları ile zamanla seyirciyi büyülemeye başlarlar.¹²

Şarkı söylerken falsetto sesin kullanılması hususu sadece kilise tarafından hoşnutsuzlukla karşılanmaz. Daha on altıncı yüzyılın ortalarında toplantılar düzenleyen ve Yunan müzikli dramasının sırrının, sözlerle müziğin mükemmel bir birleşimi olduğuna, bu birleşimin yalnızca sözlerin müziğe egemen olmasıyla elde edilebileceği ve kelimelerin açık bir şekilde algılanması gerektiğine inanan bilginlerden, şairlerden ve müzisyenlerden oluşan Camerata¹³ isimli bir gruba rastlarız. Bu guruba üye olan ünlü tenor ve besteci Caccini şarkıcıları “tam doğal bir ses (‘voce piena e naturale’) ile söylemelerini ve falsetto (‘le voci finita’) tarzından kaçınmaları” konusunda uyarmıştır¹⁴. Metinsel anlaşılabilirliğe ilişkin bu vurgu nedeniyle olacak ki, on yedinci yüzyılda “şarkıcıların seslerini zorlamayacak ve rahat bir aralıkta söyleyebilecekleri

⁶ Bknz. örn. Yang 2008: 4.

⁷ Marek 2006:100.

⁸ Marek 2006:11.

⁹ Helml 1996:17.

¹⁰ Law 1984:1.

¹¹ André 2006:37.

¹² Bu durumun nedenlerine ilişkin literatürde birbiriyle çelişen çeşitli açıklamalar mevcut olup, hadım şarkıcılarla ilgili hazırlığımı sürdürdüğüm bir başka çalışmamda bu konuya geniş bir şekilde tartışıyorum.

¹³ Camerata ile ilgili bknz.Fisher 2003:17; Boran ve Şenürkmez 2007:86-87 ve Marek 2006:9.

¹⁴ Caccini'nin bu konudaki görüşlerine ilişkin bkz. örn. Stark 1999:35-36, Ferranti 2004:31.

parçalar ve transpoze edilmiş eserleri seçmeleri mümkün kılınmaktadır”¹⁵. Ancak önceki dönemlerdeki vokal müzik, bir oktavdan daha fazla olmayan bir ses aralığına sahipken, on yedinci yüzyılın sonuna doğru, neredeyse iki oktava genişlemiş olan müzik, şarkıcılardan kendi alanlarını arttırmalarını ve farklı registerleri kullanabilmelerini talep etmeye başlar.¹⁶ Bununla birlikte 1700’lü yılların ilk çeyreğinden sonra başlayıp 1800’lü yıllara kadar devam eden Klâsik dönemde bile “müziğin konuşma gibi olması düşüncesinin halen oldukça önemli olduğu görülür”¹⁷. Kuşkusuz hadım şarkıcıların sahip oldukları geniş ses alanları, çok yüksek notalarda kafa/falsetto registerine geçseler de, kendilerine metinsel anlaşılabilirlik açısından oldukça büyük bir olanak sunmaktadır. Sahip oldukları performans yetenekleriyle birleşince bu durum, “bestecilerin operadaki birçok başkahraman rolünü kastratolar için yazması ve on dokuzuncüyüzyıl öncesinde tenorların opera dünyasında tipik olarak ikinci sınıf vatandaş”¹⁸ olarak yer almaları sonuçlarını doğurmuştur.

“On sekizinci yüzyıl *opera seria*’sında, tenorların registerleri kullanma pratiği kastratolar tarafından etkilenmiş, F#⁴’ün üzerindeki notalar koordine edilmiş falsetto ya da kafa sesiyle söylenmiştir”.¹⁹ Tenor seslerin falsetto veya kafa sesine daha az başvurmasını sağlamak için bestecilerin tenorlar için yazdıkları şarkılarda ses alanını çok tiz notalara çıkmayacak şekilde sınırlandırdıklarını da görürüz. Örneğin, “Luigi Cherubini (1760-1842), Gaspare Spontini (1774-1851) ve André Erneste-Modeste Grétry’nin (1741-1813) operalarındaki birçok tenor rolü genellikle, modern bir yüksek baritonun ses alanındaki (E³’ten F#⁴’e kadar) yaklaşık bir oktavlık bir alanda yer alır”²⁰, Klasik dönemin “bazı tenor partiyonları, günümüzün birçok tenorunun rahat edebileceğinden daha fazla (bariton alanına incek kadar) peste iner”²¹. Tenor sesin falsetto veya kafa registerini kullanmak durumunda kalması, sesinin gürlüğü açısından da olumsuz sonuçlar doğurmaktadır. Tenorun kafa ya da falsetto registeri kullanmak durumunda kaldığı geniş alanlı şarkılarda ise öyle görünmektedir ki besteciler bazen çareyi şarkıcıya eşlik eden orkestra dokusunu seyrekletirmekte, orkestraya şarkıcının sesini bastırmayacağı bir gürlükte

¹⁵ Elliott 2006:13.

¹⁶ Elliott 2006: 20.

¹⁷ Elliott 2006:93.

¹⁸ Barefield 1991:33.

¹⁹ Burdick 1993:28,41.

²⁰ Vest 2009:11.

²¹ Elliott 2006:106.

çalacağı partiyonlar yazmakta bulmuştur. Örneğin, “operanın tamamıyla metne hizmet eden anlayışını ortadan kaldırmayı planlayan”²² Gluck bile, 1779’da yazdığı *Iphigénie en Tauride* adlı operasındaki tenor rolü *Pylades*’in vokal yazımını bu çerçevede şekillendirmiştir. “Çok hafif orkestra yazımına ek olarak Gluck, şarkı söylerken tenordan hiçbir zaman piyano şiddetinden daha gür bir ses istemeyerek sesin yükünü hafifletmiş, böylelikle de şarkıcıya sesini yormama ve çok hafif bir vokal register içinde”²³ kalma imkânı sunmuştur. On sekizinci yüzyıl sonlarında başlayıp, on dokuzuncu yüzyılın ortalarında tenorların şarkı söyleme pratiklerinde ciddi ve kalıcı değişimlerle sonuçlanan gelişmelere geçmeden önce, on dokuzuncu yüzyıl öncesi şarkıcıların, özellikle detenorların kullandıkları sesin tınısı hususuna kısaca değinmekte yarar olacaktır.

Opera şarkıcıları tarafından kullanılan şarkı söyleme teknikleri on dokuzuncu yüzyıl öncesi, bu gün duyduğumuzdan çok farklı bir ses tınısı üretmektedir. O dönemin tınısı literatürde *Voix blanche* olarak adlandırılmaktadır. Bu sesin duyumsal niteliği parlaktır ve şarkı söyleme sırasında tizlere gidilirken larenks yükselip yumuşak damak alçaldığından hafif bir nazallık barındırır ²⁴. On dokuzuncu yüzyılın özellikle de ilk çeyreğinde başlayan yeni teknik arayışların bir sonucu olarak bu duyumsal nitelik yerini, bugün de genel olarak opera şarkıcılarında duyduğumuz daha koyu bir duyuma bırakır. Bu değişimi ortaya çıkaran veya gerekli kılan temel etmen on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru iyice hızlanan siyasal ve ekonomik değişimler ve bu değişimlerin bireysel ve sosyal düzlemdeki kültürel etkileri olur.

Kısmen de olsa on dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğini kapsayacak şekilde on yedinci ve on sekizinci yüzyılda, “sanatlar hayallerin doğal dünyayı asimile ettiği hayali bir ortamı açıklamak için kullanılmış;efsaneler ve mitler tarihe, etkileyici ve heyecan verici bir seyirlik yaratmak için hizmet etmiştir”²⁵. Bu dönem operalarını karakterize eden *opera seria* türünde “konularının efsanevi kişiler ve tanrılardan oluşması hadım şarkıcıların doğal olmayan seslerinin, erkek kahraman karakterleri için bile kullanılmasına sebep olmuştur”²⁶. Bu dönem şarkıcılık sanatında Bel Canto dönemi olarak geçer. Bel Canto stiline konumuz açısından bizi ilgilendiren temel niteliklerinden ikisi metinsel

²² Boran ve Şenürkmez 2007:142.

²³ Vest2009:35.

²⁴ *Voix blanche* için bkz. Burdick1993:32-41 ve Vest 2009:26-27,78.

²⁵ Cathcart 2003:13.

²⁶ Jenkins1 998:1878.

anlaşılabilirliğin önemi ve şarkılardaki melodik hatların barındırdığı yüksek derecedeki süslülüktür. “Sesli fonemlerin duyumsal karakterlerine çok büyük önem verilip, metnin eksiksiz bilgisi ve onun nasıl yorumlanacağını birincil derecede önemli bir husus olduğu Bel Canto döneminde hecelerin artikülasyonunun temiz olmasının üzerinde çok durulmakta olup, metni dinleyici için anlaşılabilir kılmak şarkıcının esas amacıdır”²⁷. Öte yandan “Bel Canto besteleri, bestecilerin insan sesinin sınırlarını zorladığı, uzun, ince işlenmiş ve süslü bestelerdir”²⁸. Bu “hem besteciler, hem şarkıcılar için virtüözlüğün önem kazandığı, iki tarafından da birbirini zevk ve beceriklilik konusunda test edip, virtüözlük limitlerinin sürekli olarak zorlandığı bir dönem olur”²⁹. Opera şarkıcılığıyla pratik düzeyde ilgilenen herkesin az çok bildiği üzere, metinsel ifadenin önemi, şarkının ses alanının geniş olması ve melodik hatların aşırı süslülüğü unsurlarının bir arada olması şarkıcı açısından önemli bir zorluğa işaret eder. Günümüz opera şarkıcılığına ilişkin “metinsel anlaşılabilirlik problemleri” hususu dikkate alındığında bu durum daha anlaşılır olacaktır. Öyle görünüyor ki, Bel Canto döneminde bu unsurların bir arada olabilirliğini sağlayan şey, hadım şarkıcıların varlığı olmuştur. Duruma bu açıdan bakıldığında, “Bel Canto dönemindeki başrol şarkıcılarının %70’inin hadım şarkıcılardan oluşması”³⁰ şaşırtıcı olmaktan çıkar. Yukarıda da değinildiği üzere, henüz küçük yaşlardayken hadım edilen bu şarkıcıların sahip oldukları ve bizzat hadım edilme işleminin bir ürünü olan fiziksel özellikleri kendilerine bu olanağı sunmaktadır. On dokuzuncu yüzyılın ilk yarısının sonlarına doğru yaşanan dramatik değişimi daha iyi anlayabilmek açısından, Bel Canto dönemine ilişkin son olarak şarkıcıların registerleri kullanma stiline değinmek gerekmektedir.

Bel Canto döneminin şarkıcılık sanatına ilişkin teknik yaklaşımları en açık ve ayrıntılı haliyle kendileri de birer hadım şarkıcı ve eğitimci olan Pier Francesco Tosi’nin (*Observations on the Florid Song, 1723*) ve Giambattista Mancini’nin (*Practical Reflections on the Figurative Art of Singing, 1776*) eserlerinde bulmak mümkündür. Bu iki isim, kaç çeşit registerin olduğu konusunda fikir ayrılığı yaşasa da, ikisi de registerlerin birbirinden ayırt edilmeyecek şekilde harmanlanarak birleştirilmesi gerektiğini savunur. Bu iki

²⁷ Gerstein 1994:7-8.

²⁸ Cathcart 2003:16.

²⁹ Potter 2007:97.

³⁰ Marek 2006:22.

eserde de hadım şarkıcıların eğitimi üzerine odaklanılır. Hadım şarkıcıların sahip oldukları geniş alanlı göğüs sesinin ve çok yüksek tizliklerde başvurdukları kafa/falsetto sesinin, söz konusu bu şarkıcıların vokal kıvrımları ve göğüs kafeslerinin fiziksel olarak kendine özgü yapısı³¹ nedeniyle, bizim günümüzde tahmin etmekte zorlandığımız bir duyumsal niteliğe sahip olduğunu varsaymak mümkündür. Dolayısıyla registerlerin harmanlanma işleminin üretimi olan ses niteliğinin hadım şarkıcılarda nasıl bir duyuma sahip olduğunu kesin bir şekilde söylemek mümkün değildir. Ancak bu hususta öngörülebilecek olan şeylerden biri, söz konusu bu register harmanlamasının sonuçlarından birinin sesin gürlüğünde oluşturduğu azalma etkisidir. Söz konusu durumun sadece hadım şarkıcılar için değil, dönemin daha az öneme sahip olan ve yine hadım şarkıcılar gibi register harmanlama tekniğini uygulayan tenor şarkıcıları için de geçerli olduğunu belirtelim. Şarkıcıların seslerinin gürlüğünün belki de bu nedenden dolayı geri planlarda kaldığı görülür.

Elbette, Gerstein'in da belirttiği gibi "Bel Canto dönemi İtalyan şarkı söyleme ustalarının teknik açıklamalarında, sesin gürlüğü hakkında hiçbir şeyin yazılı olmaması kayda değerdir"³². Ancak dönemin koşulları dikkate alındığında bu durum daha anlaşılır olmaya başlar. "On yedinci yüzyılda, şarkıcılar genelde küçük ve yakın ortamlarda şarkı söylemiş ve onlara yumuşak ve hafif sesli çalgılar eşlik etmiştir"³³. Hadım şarkıcıların hâkim olduğu on sekizinci yüzyılın büyük bir bölümünde de bu konuda önemli bir değişim yaşanmaz. Operaların halka daha fazla açılıp, icra salonlarının büyümeye başladığı on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru bile eşlikteki orkestranın çalgısal dokusu, şarkıcının kendisini duyurmasını engellemektedir. Ayrıca "yaylı çalgıcıların halen genellikle bugünkü çalgılardaki metal tellerin aksine bağırsak telleri kullanıyor olmaları ve ek olarak, opera binalarının akustiğinin olağanüstü olması hususlarının şarkıcının sesinin seyirciler tarafından duyulmasını kolaylaştırdığı"³⁴ da bilinmektedir. Ancak, dönemin şarkıcılarının şarkı söyleme tekniğini belirleyen koşullarda on sekizinci yüzyılın sonları itibarı ile başlayan değişimler, on dokuzuncu yüzyılın ilk on yıllarıyla birlikte iyice baş döndürücü bir hız kazanacaktır.

³¹ Hadım şarkıcıların fiziksel yapıları konusunda bkz. örn. André2006:29, Yang 2008: 4-5, Jenkins1998:1878, Davies 2005: 286, Potter 2007:99.

³² Gerstein 1994:7-8.

³³ Elliott 2006:17.

³⁴ Vest 2009:70.

Değişimin Hızlanma Dönemi

On sekizinci yüzyılın sonlarına doğru gelişen “operanın vokal virtüözlüğün sunulduğu bir gösteri olmanın yanı sıra dramatik bir anlatım aracı da olmaya başlama süreci”³⁵, on dokuzuncu yüzyılın ilk yılları itibarı ile doğuşuna şahit olduğumuz Grand Opera tarzının temellerini atmıştır. “Siyasal alandaki değişimler, orkestranın hem içerdiği kişi sayısı hem de etkinliği açısından genişlemesi, hadım şarkıcı geleneğinin sürdürülebilirliğinin yok olması, başrollerde artık normal erkek şarkıcıların varlık göstermesi ve gösterinin, besteci ve onun temsilcisi sayılan şefin kontrolünde olması gerektiği düşüncesinin gelişimi gibi nedenlerle geçen iki yüzyılın şarkıcılığının statik hali artık daha fazla işe yaramayacaktır”.³⁶ “Orkestraların daha büyük ve daha yüksek perdeli hale geldiği bu dönem, besteciler ve başta tenorlar olmak üzere bu koşullarla baş edebilecek teknik modellere sahip olmayan şarkıcılar için zor bir dönem olmuştur”.³⁷ “Daha büyük opera evleri ve daha büyük orkestralar ile birlikte gelişen dramatik gerçekliğe doğru eğilim, tiz notaların falsettoda değil, dolgun ve zengin bir tını ile”³⁸ söylenmesini gerekli kılmaktadır. Ancak bu gerekliliğin yerine getirilmesi konusunda çözüm sağlayacak bir tekniğin ortaya çıkması zaman alacaktır. Her ne kadar hadım şarkıcılar artık sahnelerde şarkıcı olarak gittikçe görülmez olmaya başladılarsa da, bu şarkıcılar eğitimci kimlikleri sayesinde, kendi yerlerini alan şarkıcıların teknikleri üzerinde belirleyici bir rol oynamaya devam etmişlerdir. Hadım şarkıcıların 300 yıl boyunca bütün derinlik ve ayrıntıları ile oldukça yaygın bir hale getirdikleri şarkı söyleme geleneğine ilişkin tekniklerin on dokuzuncu yüzyıl şarkıcılarına aktarımında ayrıca hadım olmayan eğitimcilerin de oldukça etkili olduğu görülür. “Şarkıcılık eğitiminin on dokuzuncu yüzyıl eğitimcileri, on sekizinci yüzyıl ustalarının tohumlarını ektiği şarkı söyleme geleneğini sürdürmeye devam etmiş, on sekizinci yüzyılda yazılan ve erken dönem ustalarının prensiplerini yansıtan tezler hadım olmayan şarkıcıların eğitimleri için bilgi kaynakları olarak iş görmüştür”.³⁹ Bu durumun en yoğun etkilerini özellikle de on dokuzuncu yüzyılın ilk çeyreğinde opera sahnelerinin en popüler tenor şarkıcılarında görmek mümkündür. Eğitimlerini hadım edilmiş şarkıcılardan

³⁵ Barefield 1991:33.

³⁶ Marek 2006:27.

³⁷ Yang 2008:36.

³⁸ Barefield 1991:33.

³⁹ Weinel 2009:3.

alan Andrea Nozzari (1775-1832), Manuel Garcia I (1775-1832), Giovanni Davide (1790-1864), Giovanni Battista Rubini (1794-1854) gibi şarkıcılar teknik olarak halen Bel Canto dönemi tenorlarının geleneklerini devam ettirirler. Bu şarkıcılarda “göğüs sesinin genellikle ‘geçiş noktası’ denen E⁴ ya da F⁴’e kadar taşındığı ve bunun üstünde *voce mista*’nın⁴⁰ ve çok daha tizdeki notalar için de falsetto sesinin devrede olduğu bir yaklaşım”⁴¹ görülür. Hadım şarkıcıların bu etkileri nedeniyle, Romantik dönemin de ilk on yıllarındaki operaların icrasında kullanılan şarkı söyleme tekniğinin Bel Canto’nun devamı gibi olduğunu söylemek mümkündür.

Ancak zamanla daha da büyüyen icra mekânlarının⁴² ve çalgı eşliğinin artan gürlüğü şarkıcının kendisini duyurabilmesi için farklı stratejilere başvurmasını zorunlu kılmaya başlar. Bu strateji değişimi öncelikli olarak registerlerin kullanımı düzleminde gerçekleşmek zorundadır. Şarkıcıların karşıya daha çok yansıyan, daha gür bir ses üretme istekleri hususu ile o güne değin kullandıkları iki mekanizmanın mükemmel bir eşitliğini sağlayacak stratejinin vokal üretimi daha hafif kıldığı hususunun birbirleriyle çelişmekte olduğunu ifade eden Lamesch ve arkadaşlarına göre “bu durum nedeniyle şarkıcılar registerler arası pasajı pürüzsüzleştirmek amaçlı harmanlanmış duyumu artık daha fazla kullanmayı, bunun yerine, söz konusu bir mekanizmanın ses alanı sınırlarını genişletilmeye çalışırlar”⁴³. Göğüs sesinden kafa sesine geçiş yapılan noktanın daha tiz frekanslara taşınmasını hedefleyen bu çalışmaların ilk izlerini daha 1814 yılı civarı kafa sesini kullanmaktan imtina etmeye başlayan Giovanni David ve Bellini’ye 1821 yılındaki meşhur mektubunda göğüs sesiyle G⁴ söylediğini yazmış olan Domenico Donzelli’de görürüz⁴⁴. 1823’te Allgemeine musikalische Zeitung, Donzelli’nin *Otello*’daki performansı için yorumunda, kendisinin “A⁴’e bir kere bile kafa sesine başvurmadan göğüs sesi ile giren, güzel ve etkileyici bir sesi olduğunu”⁴⁵ yazar. Ancak bu konudaki asıl kırılma noktası 17 Nisan 1837 yılında Rossini’nin operası *Guillaume Tell*’in gösterimi sırasında gerçekleşmiştir.

⁴⁰ Opera şarkıcılarının kullandığı kafa sesi olarak geçen registerin literatürde kullanılan diğer bir adı.

⁴¹ Ashbrook 1994:428.

⁴² Örneğin, 1790’dan 1820’e kadar, yapımlarını *Rue de Richlieu*’daki 1,700 koltuklu tiyatrodan sahneleyen Paris Operası 1821’den sonra 2,200 koltuklu *Salle le Peletier*’e taşınmıştı (Vest2009:70).

⁴³ Lamesch ve diğ. 2007:6.

⁴⁴ Bkz. Potter 2007:106.

⁴⁵ Galatopoulos 2003’ten aktaran Potter 2007:106.

Opera Şarkıcılığında Bir Dönüm Noktası: ‘Do Di Petto’

Guillaume Tell operasının daha sahnelendiği ilk yıldan başlayarak yaşadığı serüven, bize daha gür bir ses üretmek üzere daha güçlü bir ses üretimi arayışında geçiş dönemini yaşayan yeni dönem şarkıcılarının karşı karşıya kaldıkları çelişki ve zorlukları daha iyi anlama fırsatı da verir. “Gençliğinde bir şarkıcı olan ve hadım şarkıcıların sesini, hem virtüözlük kapasitesi hem de anlatım gücü açısından idealize etmiş”⁴⁶ olan besteci Rossini bütün eserlerinde olduğu gibi bu eserinde de, “hadım şarkıcıların şarkı söyleme estetiğini aklında bulundurmıştır”⁴⁷. Rossini’nin bu operasındaki tenor partiyonları ile baş edebilmenin dönemin şarkıcıları açısından ne derece zor olduğunu bu operanın “ilk gösteriminden sonraki ilk yılda 43 kere sahnelenmiş olduğu halde bu performansların birçoğunun tamamlanamamış olmasına ve 1830’larda sahne eksiltmeleriyle sahnelenmek durumunda kalınarak birçok versiyonunun oluşmuş olmasına”⁴⁸ bakarak da anlayabiliriz.

Nourrit, Duprez ve ‘Do di Petto’ nun Opera Şarkıcılığı Tarihine Eklemlenmesi

Rossini’nin tercih ettiği tenor sesi açısından Adolphe Nourrit iyi bir örnekti. 1802-1839 yılları arasında yaşamış olan Nourrit, vokal yöntemi göğüs ve kafa registerlerinin harmanlanmasıyla elde edilen “harman register ve kafa registerine dayanan bir tenordur”⁴⁹. Ancak, Nourrit Bel Canto estetiklerini gözden kaçırmayan yaklaşımıyla beğeniyle dinlenen bir şarkıcı olsa da, söz konusu olan artık daha güçlü bir ses üretiminin şarkıcının duyulabilirliği açısından bir gerekliliğe dönüştüğü bir dönemdir ve Nourrit’in uyguladığı teknik bu ihtiyaca cevap vermekten uzaktır. Söz konusu bu gereksinime cevap verebilecek bir teknik yaklaşımın en önemli adımı, tam da yıllardır Nourrit’in seslendirdiği Rossini’nin bu operasındaki *Arnold* rolü için ikinci kast olarak Paris Operası’nda göreve alınan tenor şarkıcı Gilbert Duprez atar.

Duprez, operanın dördüncü sahnesinde C⁵ perdesini, günümüzde “Do di Petto” olarak tabir edilen tam göğüs sesi ile söyler. Bu tizlikte seslerin yüzyıllarca kafa ya da falsetto registerde seslendirildiği opera şarkıcılığı tarihinde bu olay dönüşü olmayan bir değişimi başlatan bir dönüm noktası olur. “C⁵ perdesinin göğüs sesiyle söylenmesi dinleyiciler arasında çok farklı tepkiler

⁴⁶ Elliott 2006:134.

⁴⁷ Yang 2008:3.

⁴⁸ Bu operanın sahnelenmesinde hem o dönem hem de günümüzde karşılaşılan bu tür olumsuzlukların ayrıntıları için bkz. Yang 2008: 40.

⁴⁹ Ashbrook 1994:431.

oluşturur. Dinleyicilerin bir kısmı bu performanstan çok ciddi bir biçimde etkilenirken, diğer bir grup bunu kültürsüzlük örneği ve garip bir çılgılık olarak nitelendirirler⁵⁰. Ancak en dramatik tepki bestecisi Rossini'den gelir. Operanın bestecisi, “bu pasajın Nourrit'nin yaptığı gibi kafa sesiyle söylenmesini bekler ve Duprez'nin gürleyen sesi için, ‘boğazı kesilmek üzere olan bir capon’un⁵¹ viyaklamasına benziyordu’ yorumunu yapar⁵².”

Duprez'nin bu performansı öncesinde tenorların yüzyıllarca kullandığı teknikte *Voix blanche* tınısını üretecek şekilde, söyledikleri notalar tizleştikçe larenks yükselirken, Duprez ile birlikte durum tam tersine işlemeye başlar. Günümüzde “covered singing” olarak da bilinen bu yeni teknikte larenks kutucuğunun düşey olarak, normal konuşma seviyesindeki konumunun daha altında olacak şekilde aşağıda tutulması söz konusudur. Böylece, larenks yukarı çıktığında aşağı doğru hareket eden yumuşak damak bölgesi, bu teknikte ters yönde, yukarı doğru hareket eder ve faringial boşlukta hacim artışı oluşur. Bu teknik bu yüzden günümüzde “open throat” olarak da isimlendirilmektedir. Larenksin aşağı inmesi bir taraftan söz konusu faringial genişlemeyi sağlarken aynı anda vokal traktusta uzama ve dil kökünün aşağı bastırılması gibi durumları da doğurur. Tüm bu durumlar, vokal traktusun rezonanslarının frekans değerlerinde düşüş yaratır. Bu nedendir ki, şarkıcıların duyumu “tenorlar için bariton benzeri, soprano için ise kontralto benzeri bir nitelik⁵³ kazanır.⁵⁴ Bu yeni tekniğin ürettiği tını *voix sombrée* olarak adlandırılır ve “ikisi

⁵⁰ Austin 2005:309

⁵¹ Kısırlaştırılmış horoz.

⁵² Potter 2007:106. Bu noktada belirtmek gerekir ki, Rossini hem büyüyen orkestral yazımı kullanmakta hem de bu artmış çalgısal gürlükle baş etmek için girişimde bulunan Duprez'in göğüs sesiyle getirdiği çözümden nefret etmektedir.

⁵³ Marek 2006:103

⁵⁴ İnsan sesi akustiğine ilişkin yapılan ve son on yıllarda sayıları büyük bir artış gösteren pek çok çalışmada, bu tekniğin içerdiği fiziksel konfigürasyonların nihai çıktısı, günümüzde şarkıcı formantı diye adlandırılan özel bir rezonansın duyuma eklenmesidir. Bu rezonans sayesinde, oldukça gür bir şekilde çalan bir orkestranın içinden bile şarkıcı kendisini duyurabilme olanağını elde etmektedir. Bu iki tekniğin ürettiği sesler arası tınısal farklılıklar oldukça büyüktür. Günlük konuşmamızda sesimizi tizleştirdikçe larenksimizin yukarı çıktığını hepimiz küçük bir deneme yaparak görebiliriz. Duprez önce şarkı söyleme pratiklerinde kullanılan teknikte oluşan larenjal yükselme bu yüzden doğal konuşma tınısının şarkıcının tiz bölgelerine de taşınabilmesi sonucunu doğurduğu söylenebilir. Ancak Duprez ile birlikte opera şarkıcılığının günümüzdeki geleneksel duyumunu oluşturmaya başlayacak olan tekniğin normal frekansları üzerinde yarattığı değişim etkisi, opera şarkıcılığında günümüzde duyduğumuz *yapaylığın* ve opera şarkıcılığıyla ilgili sıklıkla dile getirilen metinsel anlaşılabilirliğe ilişkin sıkıntıların da kaynağını oluşturur. Şarkıcı formantına ilişkin ayrıntılar için bkz. örn. Sundberg1995, Sundberg 1999, Schutte ve

de birer doktor olan Diday ve Petrequin'in 1840 yılında Akademi'de sundukları ve bu 'yeni tip şarkı sesi'ni konu alan bir inceleme yazısında bu tınıdan köklü bir devrim olarak bahsedilir"⁵⁵.

Söz konusu "devrim" in opera şarkıcılığı ve şarkıcıları üzerindeki etkisi oldukça büyük olmuştur. Duprez'nin uyguladığı tekniğin özellikle de tiz notalarda çok daha gür bir duyum üretmesi ile dönemin sosyokültürel ve siyasal atmosferi oldukça iyi bir uyum gösterir. Dönem ana esinini Fransız İhtilalinden alan devrimler ve halk önderi kahramanlar dönemidir. Bu hususun dönemin opera librettolarına da yansımaya başladığını görürüz.⁵⁶

Öte yandan, bu değişimin şarkı söyleme tekniği üzerindeki etkilerinin şarkıcılar açısından yarattığı sorunlar da olmuştur. Artık iyi bir şarkıcı ve iyi bir tenor olmanın kıstası bu yeni tekniği uygulayabilmek olacaktır. Bu değişime ayak uydurmak, özellikle de Bel Canto'nun estetik ve teknik dinamiklerini uzun yıllardır uygulamış olan on dokuzuncu yüzyıl erken dönemi şarkıcıları için oldukça zor olacaktı. Bu değişimin, dönemin şarkıcıları için yarattığı krizin tarihsel olarak Nourrit'de kristalize olduğunu görürüz.

"Paris operasının solist tenorlarından Louis Nourrit'nin oğlu olan ve zamanın en ünlü tenor şarkıcı ve eğitimcilerinden Manuel Garcia'dan eğitim alan Adolphe Nourrit"⁵⁷, "1821 yılının eylül ayında, on dokuz yaşında ilk performansını gerçekleştirir ve 1822 ve 1837 yılları arasında 22 farklı rolü başarıyla seslendirir"⁵⁸. Ancak, Duprez'nin 1837'deki performansla, üstelik de Rossini'nin kendi sesi için yazdığı *Arnold* rolüyle kazandığı popülerlik Nourrit'yi yıllardır sahip olduğu zirveden eder. Bu olaydan sonra Nourrit, bu yeni tekniği öğrenmek için İtalya'ya gitmeye karar verir. "Nourrit, İtalya'da bu yeni tekniğini geliştirme konusunda ilerleme kaydettiği gibi, orada bazı küçük başarılarla da imza atar. Ancak daha üst tonlarda ağır bir mekanizmada söyleyebilmek için feda etmesi gereken şeyden rahatsız olur; bunu başarması için daha fiziksel ve daha az rafine edilmiş teknik kullanma zorunluluğu, onun

Miller 1985, Lee ve diğ. 2008, Millhouse ve Clermont 2006, Weiss ve diğ. 2001, Berndtsson ve Sundberg 1995, Bloothoof ve Plomp 1986, Mürbe ve diğ. 1999.

⁵⁵ Castellengo 2005:165

⁵⁶ Örneğin daha Romantik dönemin ilk operalarından biri olan Beethoven'in *Fidelio* operasında insanın baskı ve zorba yönetimlere karşı mücadele ve zaferinin işlendiğini ve bunun müzikal tavrı açısından da belirleyici olduğunu görürüz. Bu konuda ayrıntılar için bkz. Fisher 2003.

⁵⁷"Adolphe Nourrit." *Encyclopaedia Britannica. Encyclopaedia Britannica Online. Encyclopædia Britannica Inc.*, 2014. Web. 10 Feb. 2014.

<<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/420877/Adolphe-Nourrit>>.

⁵⁸ Walker 2008:411-412.

estetik ve artistik ideallerine karşıdır”.⁵⁹ Üstelik zamanla bozulan sağlığının etkileri kendini sesinde de göstermeye, şarkı söylemede de oldukça mutsuz bir profil çizmeye başlayacaktı. Ve böylece, “bu yeni-stil ‘İtalyan tenor’ kariyerine daha yeni adım atmıştı ki ağır bir depresyon sonrasında intihar eder”⁶⁰. İtalya’ya yeni tekniği öğrenmeye giden Nourrit “gün batımından önce kaldığı Barbaja Oteli’nin balkonundan 8 Mart 1839’da kendisini ölüme atar”⁶¹.

‘Do di petto’nun opera şarkıcılığına eklenmesinin sadece en keskin haliyle Nourrit örneğinde gördüğümüz olumsuz yönleri olmayacaktır. Geliştirdiği bu tekniğin olumsuz sonuçlarını en ağır şekilde yaşayan şarkıcılardan biri de Duprez’nin bizzat kendisi olur. “Genellikle zorlanan bir sesin kesin olarak gösterdiği belirtiler olan düz söylemekle ve tempoyu düşürmekle suçlanır, sesinin aşırı ağırlığından ve basıncından dolayı, Duprez hiçbir zaman nüanslı veya koleratür şarkı söyleyemediği gibi, üstelik ünlü ‘do di petto’su bile, herkes tarafından beğenilmez”⁶². Bu tekniği uygulayanlarla ilgili buna benzer eleştiriler Duprez ile başlamaz. Duprez’nin söz konusu bu yeni tekniğinin kaynağı olduğu ifade edilen⁶³ Donzelli de benzer durum ve eleştirilerle karşılaşır⁶⁴. Nihayetinde, yaşadığı dönem ve kendisinden sonra gelen dönemlerin şarkıcılık yaklaşımı üzerinde oldukça önemli bir etkisi olan Duprez uyguladığı bu yeni tekniğin bedelini de ağır bir şekilde öder. “Duprez’nin kariyeri, bu şekilde söylemeye başladıktan sonra oldukça kısa sürer”⁶⁵, sonraki yıllarını ses eğitimcisi olarak geçirir. Bu tekniğin opera şarkıcılarının sesleri üzerindeki olumsuz etkileri Duprez sonrasında da gözlenmiştir. Örneğin “Enrico Caruso bu tekniğin en başarılı uygulayıcısıdır; ama o da, kariyeri boyunca bir takım vokal sorunlarla başa çıkmak zorunda kalır”⁶⁶.

SONUÇ

Şarkı söyleme teknikleri ve bu tekniklerin kullanımı sonucu üretilen duyum, her bir müzik türü açısından farklılaşan ihtiyaçlar doğrultusunda farklı

⁵⁹ Austin 2005:311.

⁶⁰ Ashbrook 1994:431.

⁶¹ Vest 2009:56.

⁶² Marek 2006:37.

⁶³ Bkz. örn. Ashbrook 1994:429-431, Yang 2008: 55.

⁶⁴ Bkz. Vest 2009:31-32.

⁶⁵ Austin 2005:312.

⁶⁶ Marek 2006:37.

şekillerde biçimlenmektedir. Bu biçimlenmede toplumsal tercihlerin de rol oynayacağı açıktır. Ancak, ilk başlangıçta çeşitli gereklilikler ve tercihler üzerinden şekillenen stilistik öğelerin zamanla söz konusu şarkıcılık türüne estetik boyutta eklenildiğini görürüz. Bu öğeler artık söz konusu şarkı söyleme stiline “doğasında” olmaya başlarlar. Bu yüzdendir ki, herhangi bir şarkı söyleme stiline ortaya çıkışını ve devamlılığını sağlayan koşullardaki değişimlerin söz konusu stil üzerindeki etkisi eşzamanlı bir değişim olmayabilmektedir. Ancak değişim, başka türlü bir yönde sistematik bir çaba gösterilmedikçe, kaçınılmazdır. 1600’lü yılların başında doğan opera sanatının ilk 200 yılına hâkim olan koşulların değişmesi, on sekizinci yüzyılın sonlarına doğru başlayıp, on dokuzuncu yüzyılın ilk on yıllarında iyice artan bir şekilde, opera şarkıcılığında değişim yönlü bir dinamiği de yaratır. Değişimin temel parametresi sesin gürlüğüydü ve bu değişimde kırılma noktası 1937 yılında Duprez tarafından ‘do di petto’ nun kullanımı olur. “Paris’in o dönemde ciddi bir opera merkezi olması nedeniyle orada olan olaylar diğer bölgeleri de etkilemektedir”⁶⁷. Böylece, bu olayın sonuçları Fransa ile sınırla kalmayıp, opera icra edilen tüm ülkelerde görülür. Bu tarihten sonra Enrico Tamberlick (1820-1889), Jean de Reszke (1850-1925), Enrico Caruso (1873-1921), Beniamino Gigli (1890-1957), Giacomo Lauri-Volpi (1892-1979), Mario del Monaco (1915-1982) ve Franco Corelli (1921-2003) gibi opera şarkıcılığı tarihindeki pek çok büyük isminin aynı tekniği kullandığını gördüğünü ifade eden Vest’e göre bu tenorlar şarkı söylerken tiz notalarda göğüs sesini fonksiyonel olarak farklı derecelerde kullandıkları gibi *voix sombre*’yi de farklı derecelerde kullanırlar. “Bir kişi, yirminci yüzyıl başlarındaki kayıtlarda tenorların yüksek registerde göğüs seslerini günümüzde kullanılan daha ılımlı bir ölçüde kullandıklarını duyabilir; bununla birlikte, opera şarkıcısı tenorlar, bir bütün olarak, profesyonel opera sahnesinde hiçbir zaman eski şarkı söyleme stiline geri dönmemişlerdir”⁶⁸.

Çalışmamızda opera sanatı örneğiyle ifade edildiği üzere, opera şarkıcılığında kullanılan da dâhil bütün müzik türlerinin kendilerine özgü olduğu açıkça gözlemlenebilen bütün vokal duyuları ve söz konusu bu vokal duyuları üreten bütün teknik yaklaşımlar, müziğin üreticisi olan toplumların sosyo-kültürel tarihi koşulları çerçevesinde şekillenir. Bu durum şarkıcılık alanı ister opera sanatında olduğu gibi ciddi bir yazılı literatüre sahip olsun, ister

⁶⁷ Austin 2005:309.

⁶⁸ Vest 2009:102.

dünyada mevcut pek çok geleneksel müzik türlerinde olduğu gibi yazılı kaynak açısından fakir⁶⁹ olsun, bütün müzik türleri için geçerlidir. Dolayısıyla, her yerde ve her dönemde geçerli olduğu, yani *evrensel* olduğu iddia edilebilecek bir vokal duyum veya şarkı söyleme tekniğinin var olduğuna ilişkin bir iddianın geçerliliği mümkün değildir.

KAYNAKÇA

André, N. A. (2006). Voicing gender: castrati, travesti, and the second woman in early-nineteenth-century Italian opera. Indiana University Press.

Ashbrook, William. (1994), Opera Singers, in "The Oxford Illustrated History of Opera" edited by Roger Parker, Oxford University Press, p.421-280

Austin, Stephen F.,(2005). Provenance: "Like the Squawk of a Capon" - The Tenor "do di petto". Journal of Singing 61:3, 309-313

Bateman, L. A. (2003). Soprano, style and voice quality: Acoustic and laryngographic correlates (Doctoral dissertation).

Barefield, R.C.,(1991). The passaggio in tenor voice. D.M.A. University of Cincinnati.

Benolken, M. S.,& Swanson, C. E. (1990). The effect of pitch-related changes on the perception of sung vowels. The Journal of the Acoustical Society of America, 87(4), 1781-1785.

Berndtsson, G.,&Sundberg, J. (1995). Perceptual significance of the center frequency of singer's formant. Logopedics Phoniatrics Vocology, 20(1), 35-41.

Bloothoof, G.,&Plomp, R. (1986). The sound level of the singer's formant in professional singing. The Journal of the Acoustical Society of America, 79(6), 2028-2033.

Boran, İ. ve Şenürkmez, K.Y. (2007). Kültürel Tarih Işığında Çoksesli Batı Müziği. Yapı Kredi Yayınları. İstanbul.

Castellengo, M. (2005). Manuel GarciaJr: A clear-sighted observer of human voice production. Logopedics Phoniatrics Vocology, 30(3-4), 163-170.

Castellengo, M.,Chuberre, B., &Henrich, N. (2004). Is voix mixte, the vocal technique used to smooth the transition across the two main laryngeal mechanisms, an independent mechanism?.In Proceedings.

⁶⁹ Bu duruma kaynaklık eden şey, söz konusu müzik türlerinin ve kullanılan vokal yaklaşımların nesilden nesile usta çırak ilişkisi ile aktarılması nedeniyle yazılı anlatımların biraz gereksiz görülmüş olması ve belki biraz da ihmal edilmiş olmasıdır.

Cathcart, R. (2003). *The singing school of Manuel Garcia II*. University of Victoria.

Davies, J. Q. (2005). *Veluti in speculum'*: The twilight of the castrato. *Cambridge Opera Journal*, 17(3), 271.

Elliott, M. (2006). *Singing in style: a guide to vocal performance practices*. Yale University Press.

Encyclopaedia Britannica. "Adolphe Nourrit", Encyclopaedia Britannica Online. Encyclopaedia Britannica Inc., <<http://www.britannica.com/EBchecked/topic/420877/Adolphe-Nourrit>>. (erişim tarihi 10 Şubat 2014)

Ferranti, T. L. (2004). *A Historical Approach to Training the Vocal Registers: Can Ancient Practice Foster Contemporary Results?* (Doctoral dissertation).

Fisher, Burton D. (2003). *A history of opera: Milestones and metamorphoses*. Opera Journeys Publishing, Miami, Florida.

Gerstein, C. W. (1994). *Early Musical Training in Bel Canto Vocal Technique: A Brief History and Philosophy*. http://eric.ed.gov/ERICWebPortal/search/detailmini.jsp?_nfpb=true&_ERICExtSearch_SearchValue_0=ED393758&ERICExtSearch_SearchType_0=no&accno=ED393758 (erişim tarihi 12 şubat 2014)

Helm, R. N. (1996). The Development of Voice Pedagogy to 1700. *The NATS Journal*, 52(4), 13-20.

Hsu, Yi-Lin. (1992). *A comparison of the vocal techniques in Peking and bel canto opera*. D.M.A. Dissertation. University Of California, Santa Barbara.

Jander, O. (1980). *New Grove dictionary of music and Musicians*. "Singing" maddesi.

Jenkins, J. S. (1998). The voice of the castrato. *The Lancet*, 351(9119), 1877-1880.

Lamesch, S., Expert, R., Castellengo, M., Henrich, N., & Chuberre, B. (2007). Investigating voix mixte: A scientific challenge towards a renewed vocal pedagogy. *CIM07 proceedings*.

Law, J. K. (1984). Alessandro Moreschi Reconsidered A Castrato on Records. *The Opera Quarterly*, 2(2), 1-12.

Lee, S. H., Kwon, H. J., Choi, H. J., Lee, N. H., Lee, S. J., & Jin, S. M. (2008). The singer's formant and speaker's ring resonance: a long-term average spectrum analysis. *Clinical and experimental otorhinolaryngology*, 1(2), 92-96.

Marek, D. H. (2006). *Singing: the first art*. Scarecrow Press.

Millhouse, T. J., & Clermont, F. (2006). Perceptual characterization of the singer's formant region: a preliminary study. In Proceedings of the 11th Australian International Conference on Speech Science & Technology (pp. 253-258).

Mürbe, D., Sundberg, J., Iwarsson, J., Pabst, F., & Hofmann, G. (1999). Longitudinal study of solo singer education effects on maximum SPL and level in the singers' formant range. *Logopedics Phoniatrics Vocology*, 24(4), 178-186.

Pain, S. (2006). Superstar sopranos. *New Scientist*, 189(2544), 52-53.

Potter, J. (2007). The tenor–castrato connection, 1760–1860. *Early Music*, 35(1), 97-112.

Roubeau, B., Henrich, N., & Castellengo, M. (2009). Laryngeal vibratory mechanisms: The notion of vocal register revisited. *Journal of Voice*, 23(4), 425-438.

Rudakova, I. V. (1999). "Uncertain Nature": History of the Castrato Singer in the Early Modern Gender Paradigm (Doctoral dissertation, University of Washington).

Russell, C. J. (2006). An Examination of the Pitch Matching of Post-mutational Adolescent Males in the Normal and Falsetto Vocal Registers (Doctoral dissertation, University of Minnesota, 2006. Major: Music.).

Saruhan, Ş. (2012). "Orta Anadolu abdalları ses icracılığında register ve şarkıcı formantı bulguları". Yayınlanmamış doktora tezi. İstanbul Teknik Üniversitesi, İstanbul.

Saruhan, Ş. ve Parlak, E. (2013). "Orta Anadolu abdalları şarkıcılığında şarkıcı formantı bulguları". *Porte Akademik*. Sayı:8, 212-225.

Schutte, H. K., & Miller, R. (1985). Intraindividual parameters of the singer's formant. *Folia Phoniatica et Logopaedica*, 37(1), 31-35.

Stark, J. (1999). *Bel canto: a history of vocal pedagogy*. University of Toronto Press.

Sundberg, J. (1979). Perception of singing. *STL-QPSR*, 20(1), 1-48.

Sundberg, J. (1995). The singer's formant revisited. *Voice*, 4, 106-119.

Sundberg J. (1999). Level and center frequency of the singer's formant. *TMH-QPSR*, 3(4), 65–74.

Sundberg, J., & Romedahl, C. (2009). Text Intelligibility and the Singer's Formant—A Relationship?. *Journal of Voice*, 23(5), 539-545.

Opera Şarkıcılığında Bir Dönüm Noktası: 'Do Di Petto'

Vest, J. C. (2009). Adolphe Nourrit, Gilbert-Louis Duprez, and Transformations of Tenor Technique in the Early Nineteenth Century: Historical and Physiological Considerations.

Walker, Evan. (2008). "The Fable of Adolphe Nourrit." *Journal of Singing*, 64(4): 411-16

Weinel, J. U. (2009). The historic Italian school's method for breath management and registration in singing and its effect on laryngeal posture. (Doctoral Dissertation), University of Houston.

Weiss, R., Brown Jr, W. S., & Moris, J. (2001). Singer's formant in sopranos: factor fiction?. *Journal of Voice*, 15(4), 457-468.

Yang, I. (2008). The Castrati and the Aesthetics of Baroque Bel Canto Singing: Influences on the Romantic Tenor. ProQuest.