

Konservatuvar Opera Bölümü Öğrencilerinde Vokal Rejister Konforu, Passaggio Hakimiyeti ve Performans Kaygısı Üzerine Bir İnceleme

Cemile Özlem Kılıç¹, Arman Artaç²

Makale Bilgisi

DOI: 10.21612/yader.2026.009

Makale Geçmişi

Gönderim: 29.04.2026

Kabul: 10.07.2026

Anahtar Sözcükler

Opera

Passaggio

Registerler

Ses sınıflandırması

Makale Türü

Araştırma makalesi



© 2026 by Yaratıcı Drama Dergisi.
This work is licensed under a Creative
Commons Attribution-NonCommercial
4.0 International License (CC BY-NC
4.0).



Öz

Bu araştırma, konservatuvarların opera bölümlerinde eğitim alan öğrencilerin ses eğitimi sürecindeki deneyimlerini incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışmada, öğrencilerin vokal rejister kullanımında hissettikleri konfor düzeyleri, ses aralıklarına ilişkin rahatlık algıları ve sınıflandırıldıkları ses gruplarına yönelik aidiyet hisleri değerlendirilmiştir; karşılaşılan teknik ve pedagojik sorunlara yönelik çıkarımlar yapılmıştır. Araştırma, klasik şan eğitiminde sıkça gözlemlenen zorlukları ortaya koymak amacıyla nicel veri toplama yöntemiyle yürütülmüş tanımlayıcı bir anket çalışmasıdır.

Veriler, yapılandırılmış bir anket aracılığıyla toplanmıştır. On iki sorudan oluşan anket; rejister geçişlerindeki (passaggio) teknik zorlanmalar, rejister esnekliği, ses sınıflandırması ve vokal güven algısı gibi temalara odaklanmıştır. Uzman görüşleri doğrultusunda geçerlilik ve güvenilirlik sağlanmıştır.

Katılımcıların yaklaşık %88'i genel ses aralıklarında kendilerini "rahat" veya "çok rahat" olarak değerlendirmiştir. Ancak çapraz soruların analizinde (örneğin, ses rejisterinin uygunluğu, güven düzeyi ve ses grubuna aidiyet ilişkisini sorgulayan 3., 5. ve 8. sorular) öğrencilerin yaklaşık %30'unun kararsız veya çelişkili yanıtlar verdiği görülmüştür. Katılımcıların %23'ü rejister kullanımında güven eksikliği, %28,6'sı ses tipine dair şüphe, %57'si passaggio noktalarında kontrol güçlüğü, %56'sı rejister sınırlarına yaklaştıkça performans kaygısı, %62'si ise tiz ve pes bölgelerde tam rahatlık sağlayamama bildirmiştir.

Bu bulgular, öğrencilerin genel algılarının teknik yeterlilikleriyle her zaman örtüşmediğini göstermektedir. Sonuç olarak, vokal esneklik ve rejister entegrasyonunun pedagojik süreçte daha fazla yer bulması gerektiği ortaya konmuştur. Passaggio noktalarında yaşanan teknik zorluklar, performans kaygısının ses kontrolünü etkileyebilmesi ve ses aralıklarının yeterince esnek kullanılamaması, mevcut öğrenim süresinin bu becerileri kazandırmakta sınırlı kalabileceğine işaret etmektedir. Bu çalışma, şan pedagojisine eleştirel bir katkı sunarken, ileri araştırmalar için karşılaştırmalı ve uzun vadeli çalışmaların gerekliliğini vurgulamaktadır.

Önerilen Atıf

Kılıç, C. Ö., Artaç, A. (2026). Konservatuvar opera bölümü öğrencilerinde vocal rejister konforu, passaggio hâkimiyeti ve performans kaygısı üzerine bir inceleme. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 21(2), 200–220. <https://doi.org/10.21612/yader.2026.009>

1. Sanatta Yeterlik Öğrencisi, Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Opera Anasat Dalı Sanatta Yeterlik Programı, Eskişehir, Türkiye. e-posta: cozlem.kilic@gmail.com, ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0002-9163-3382>
2. Prof. Dr. Anadolu Üniversitesi Devlet Konservatuvarı, Sahne Sanatları Bölümü, Opera Anasat Dalı, Eskişehir, Türkiye. e-posta: aartac@anadolu.edu.tr, ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6115-8114>

Giriş

Günümüzde Batı müziği klasik şan eğitimi, birçok ülke ve eğitim stratejisinde olduğu gibi ülkemizde de ses üretimi geliştirme becerilerini gerek vokal farkındalık gerek de bunların teknik kapasite ile birleşimiyle sahne pratiğinin gelişimini hedef almaktadır. Yetenek ve bilginin gelişimi sürecinde karşılaşılan zorluklar, opera eğitimi alan konservatuvar öğrencileri için de geçerlidir. Bu yoğun eğitim süreci, bazen öğrencilerin önüne teknik ve psikolojik zorluklar çıkarabilir. Rejister geçişlerinde yaşanan sorunlar, özellikle passaggio adı verilen ve sesin bir rejisterden diğerine geçtiği kritik noktalarda kontrolü sağlamak, öğrenciler için uzun bir çalışma gerektirir. Ayrıca, ses tiplerinin doğru belirlenmesi, rejister esnekliğinin kazanılması ve ses alanı üzerinde tam hakimiyet kurulması gibi teknik unsurlar da sürecin önemli parçalarıdır. Bu teknik zorluklar, zamanla performans “kaygısına” dönüşebilmektedir. “Kaygı” ise öğrencilerin sahne becerilerini olumsuz etkileyerek yeni sorunlara yol açabilir. Şahin (2019, s. 117-135), kaygı (anksiyete) kavramını korku ile ilişkilendirir ve “insanın bedensel ve ruhsal varlığını tehlikede görmesi sonucu yaşadığı huzursuzluk” olarak, somut bir sebep olmaksızın ortaya çıkan bir durum şeklinde tanımlar. Kaygı ve korku kavramlarını ayırtırmak, kaygının içsel bir tepkime olması ve süreklilik taşıması, korkunun ise tehlikenin ortadan kalkması ile geçebilen bir olgu olması bakımından farklıdır.

Şahin (2019, s. 117-135), belirli dozda kaygının bir noktada performans üzerinde etkisinin olumlu olabileceğini ifade ederken, yüksek kaygının performansı olumsuz etkilediğinin altını çizer. Sosyal kaygı bozukluğu, toplum önünde bir davranış sergilerken ‘yapamama’ endişesini akla getirirken süreç; bedensel ve zihinsel yorgunluk, bıkkınlık ve isteksizlikle sonuçlanmaktadır. Sanatçıların ve sanat eğitimi alan kişilerin mesleki süreçlerinin performans üzerine kurulu olması sebebiyle, kaygı faktörünün dikkate alınması önem arz eder. Bu sebeple Kenny (2005, s. 183-184), performans kaygısının sanat icracıları arasında oldukça yaygın olduğunu ve bu durumun adrenalın, sosyal sebepler, uzun çalışma temposu ve hatta ekonomik yetersizliklerle ilişkili olabileceğine dikkat çekmektedir.

Barlow (2000) kaygı bozukluklarının gelişimini açıklamak için “Üçlü Savunmasızlık Modeli” (Triple Vulnerability) adında bir model önermiştir. Bu model, kaygının biyolojik, psikolojik ve çevresel kökenlerini bir arada ele almaktadır. Barlow’un modeli, müzisyenlerde kaygının neden bazı kişilerde daha yoğun yaşandığını anlamak için uyarlanmıştır. Model üç temel bileşenden oluşur:

- **Biyolojik düzey:** Genetik yatkınlık → artmış fizyolojik uyarılma (titreme, terleme, kalp çarpıntısı).

- **Genelleşmiş psikolojik düzey:** Aile veya eğitim ortamında yüksek beklenti, düşük destek - kontrol hissinin kaybı.

- **Özgül düzey:** Sık değerlendirme, yarışma ortamı, hata korkusu - performansla kaygının koşullanması. (Kenny, 2005, s. 184)

Kenny vd. (2003, s. 758-759), Barlow’un kaygı modelini genel olarak performans kaygısını ve özellikle müzik performans kaygısını (MPA) anlamada önemli bir yol gösterici olarak değerlendirmiş ve Kenny Müzik Performans Kaygısı Envanteri’ni (K-MPAI) geliştirmiş ve test etmiştir. Çeşitli uluslararası araştırmalar Kenny ve arkadaşlarının aktarımıyla, profesyonel orkestra müzisyenleri arasında müzik performans kaygısının (MPA) yaygın ve ciddi bir sorun olduğunu göstermiştir. Örneğin Steptoe ve Fidler (1987) MPA’nın genel yaygınlığını vurgularken, ABD’de 48

orkestrada yapılan bir ankette müzisyenlerin %25'inin sahne korkusu, %13'ünün akut anksiyete ve %17'sinin depresyon yaşadığı (1988), Hollanda'da %59'unun profesyonel işlevselliğini etkileyecek düzeyde kaygı bildirdiği (van Kemenade, van Son & van Heesch, 1995) ve James'in (1998) 56 orkestra üzerinde yürüttüğü araştırmada ise %70'inin performanslarını olumsuz etkileyen kaygı yaşadığı saptanmıştır (2003, s. 758-759).

Tüm bu bulgular, performans kaygısının yalnızca psikolojik değil, aynı zamanda fizyolojik ve teknik süreçlerle de yakından ilişkili olduğunu göstermektedir. Özellikle ses üretiminin bedensel kontrol, kas koordinasyonu ve solunum yönetimi gibi bileşenler üzerinde yoğunlaştığı düşünülecek olursa, kaygının doğrudan rejister geçişleri, rezonans kullanımı ve entonasyon gibi teknik unsurlar özelinde de etkili olabileceği sonucuna varılabilir. Bu bakımdan, ses ve rejister farkındalığı üzerine bir takım teknik yaklaşımlar sunulurken, kaygı ve psikolojik unsurların göz ardı edilmemesi dikkat çekmektedir. İnsan sesi bu noktada bütün olarak ele alınacak olursa, mekanik bir düzlemde akıl ve duygular etkisinde şekil alan bir olgu olarak düşünülebilir.

Rejisterler, Garcia'nın tespitlerinden sonra da irdelenen ve merak uyandıran bir olgu olmuştur. Alanında uzman pek çok hekim, pedagog ve sanatçı tarafından üzerine çeşitli fikirler üretilmiş ve temelde varlığı kabul görmüştür. Docher'in (1994) ilgili yazısında farklı bakış açıları, Vennard'ın rejister olgusunun kas temelli olduğunu ve larenksin iç kaslarının titreşim kalıplarının subglottik basınçla uyum içinde çalışması sonucunda ortaya çıktığını savunurken, Lehmann ve MacKenzie rejisterlerin rezonans sorunları temelli olduğunu savunmuştur (Doscher, 1994, s. 172). Klasik şan eğitiminin temel yapı taşlarından biri olan rejister kavramını, şan pedagojisi alanında önemli bir isim olan Manuel Garcia şöyle tanımlamaktadır: “[...] Eşit kaliteye sahip ardışık seslerden oluşan bir seri, pesten tize bir ses dizisi, aynı mekanik prensibin uygulanmasıyla üretilir ve bu prensibin doğası, başka bir mekanik prensiple üretilen eşit kaliteye sahip başka bir ses serisinden temel olarak farklıdır” (Hollien ve Schoenhard, 1983, s.256).

Bununla beraber klasik Batı müziği eğitimi almış sanatçıların rejister farklılıklarını gizleyebildikleri ve geçişleri homojen bir forma sokabildiklerine dair pek çok görüş, vokal rejisterlerin varlığına dair eleştiri sunmuştur ve rejister kullanımının tekniğin önemli bir parçası olabileceğini vurgulamıştır (Hollien ve Schoenhard, 1983, s. 256). Opera eğitimi alan bir sanatçı için önceliğin, sesini dengeli bir güç dağılımı etkisinde homojen bir forma sokmak olduğu söylenebilir. Orta tonlarında zengin bir tını ve nefes desteğiyle yaratılan potansiyel sesin, geçiş noktalarında herhangi bir engele takılmaksızın tiz ya da pes rejisterlere taşınabildiği gerçeklikte, şarkıcı özgün potansiyelini ortaya çıkaracak ve sesi özgürleşecektir. Bu noktada rejisterlerin profesyonel opera sanatçıları baz alınarak incelenmesi ve varlıklarının göz ardı edilmesi, bir cevap niteliğinde olmaktan öte, eğitimin sonuçlarını gösterecektir.

Vokal Rejisterler ve Ses Türleri

Rejister kavramı, insan sesi özelinde belirli bir aralıkta üretilen, vokal yolun şekli ve vokal kordların titreşim kapasitesi ve de rezonans ile kas aktivitesinin birlikteliğiyle oluşan, “bütünsel bir ses olgusu”na işaret etmektedir. Gooen'in (2024) tabiriyle rejisterler, “[v]okal kordların titreşim biçimi veya işitsel algı açısından ortak özellikler gösteren seslerin oluşturduğu bir dizilim ya da grup” olarak tanımlanmaktadır.

Vokal rejisterlerin insan sesindeki varlığı konusunda tarih boyunca pek çok görüş bildirilmiştir. Bu kavram, tarihsel süreçte farklı yaklaşımlarla ele alınmıştır: Vennard kas temelli bir olgu olduğunu savunurken, Lehmann ve MacKenzie rezonans sorunlarına dayandığını iddia etmiştir (Doscher, 1994, s. 172). Bazı pedagoglar, rejisterleri “şarkıcının yetersiz gelişen becerilerinin sonucu” olarak değerlendirirse de konu üzerine yapılan örnek çalışmalar, şan pedagogisinin öncü isimlerinden Garcia’nın (1840) ortaya koyduğu görüşler etrafında şekillenmiştir (Hollien & Schoenhard, 1985, s. 256). Garcia’nın vokal rejisterler üzerine tanımı şu şekildedir: “Aynı mekanik prensibin uygulanmasıyla üretilen, eşit kalitede art arda gelen seslerden oluşan bir dizi; doğası itibarıyla, başka bir mekanik prensibin uygulanmasıyla üretilen eşit kalitede art arda gelen diğer ses dizilerinden temelde farklıdır.” (akt. Hollien & Schoenhard, 1985, s. 256). Garcia temel olarak, birbirinden farklı ancak eşit kalitedeki bu dizilerin birbirine bağlanması homojen ve bütünsel bir ses mekanizmasının kaçınılmaz gerekliliğine işaret etmektedir.

Rejisterler göğüs rejisteri (chest register), kafa rejisteri (head register), kalın bas rejisteri (strobass register) olarak görülür (Otacioğlu, 2012, s. 3). Şarkıcılar için “orta rejister (mix)”in dengelenmesi oldukça önemlidir. Bununla beraber klasik şan pedagogisinde rejisterlerin homojen olarak birbirine bağlanması en çok tartışılan ve çalışılan alan, yani passaggio bölgesi olarak adlandırılan bağlantı noktalarıdır. Kulak-Burun-Boğaz (KBB) hekimi ve larengolog olan İlter Denizoğlu passaggio’yu şu şekilde tanımlamaktadır:

“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 işittir. 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 intrinsek 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, s. 214).

Profesyonel şarkıcılar rejister geçişlerini homojen hale getirebilse de eğitim sürecinde bu geçişler (passaggio) temel zorluk alanlarından biridir. Denizoğlu’na (2020, s. 214) göre passaggio, larengeal kasların koordinasyonu ile aşılabilen nöromusküler bir beceridir. Hollien&Schoenhard’ın bahsettiği bazı pedagogların, rejisterleri şarkıcının ‘yetersiz’ gelişen becerilerinin sonucu olarak değerlendirmesi Denizoğlu’nun fizyolojiye dair görüşleriyle uyumlu görünmektedir. Bu noktada rejisterlerin varlığını görmezden gelmek yerine passaggio kullanımıyla desteklenen bütünsel ve homojen bir rejister kullanımı opera şarkıcılarının temel prensibi olduğu düşünülebilir.

Passaggio, teknik olarak yönetimi güç, kırılmalı bir bölge olmakla birlikte ses grupları arasında farklı nota geçişlerine denk gelmektedir. Bu noktalar ses tipi (soprano, mezzo-soprano, tenor, bariton vb.) olmakla beraber aynı ses grupları içerisinde geçiş notası yarım-bir ses kalın ya da ince değişebilir.

Her ses grubunun kendi içinde özelleşmesi mevcuttur. Sopranolar özelinde alt türleri lirik, dramatik, soubrette (subret), coloratura (koloratur) olarak isimlenirken mezzo sopranolar lirik ve dramatik olarak iki gruba ayrılır. En kalın kadın ses grubunu oluşturan alto sesler ise kontralto ve alto olarak şekillenmektedir. Erkekler özelinde tenor ses grubu; legge, lirik, dramatik, spinto, krakter ve

helden tenor olarak görülür. Bariton sesler lirik, Kavalierbariton ve bir stili temsil eden Verdi baritonu olarak görülürken bas sesler, basso buffo, bas bariton, basso profondo olarak isimlenir (Köksal, 2019, s. 23-41).

Günümüzde ses tipleri ve alt grupları, gelişen vokal teknikleri ve repertuvar çeşitliliği doğrultusunda daha ayrıntılı bir şekilde sınıflandırılmaktadır. Geleneksel sınıflandırmaların yanı sıra, dramatik koloratur soprano, lirico-spinto tenor veya bas-bariton gibi hibrit veya geçiş özellikleri taşıyan kategoriler de daha belirgin hâle gelmiştir. Bu ayrım, özellikle opera repertuvarındaki genişleme, ses pedagojisindeki ilerlemeler ve şarkıcıların ses özelliklerine daha spesifik roller atanması gerekliliği doğrultusunda şekillenmiştir. Böylece, her ses tipinin kendine özgü teknik ve ifade olanaklarını daha ayrıntılı bir biçimde tanımlamak mümkün hâle gelmiştir. Ses tipleri özelinde kabaca ses aralıkları ve geçişler nota değerleri olarak aşağıdaki şekilde görülebilir:

Tablo 1

Ses Tipleri Özelinde Ses Aralıkları ve Geçişlerin Nota Değeri Olarak Gösterimi

Kadın Sesleri:

Kolaratur soprano: a) “passaggio di registro” yaklaşık F#5 – A#5, b) Aralık: F3 – F6 ve üstü

Soprano: a) “passaggio di registro” yaklaşık E5 – G#5, b) Aralık: A3 – D6 ve üstü

Mezzo-soprano: a) “passaggio di registro” yaklaşık D5 – F#5, b) Aralık: G3 – C6

Alto: a) “passaggio di registro” yaklaşık D#5 – G5, b) Aralık: E2 – D6

Erkek Sesleri:

Kontratenor: a) “passaggio di registro” A4/A#4 – C#5/D5, b) Aralık: A2 – A5

Tenor: a) “passaggio di registro” yaklaşık F4 – A4, b) Aralık: A2 – D5 ve falsetto

Bariton: a) “passaggio di registro” yaklaşık D4 – F#4, b) Aralık: G2 – A4 ve falsetto

Bas bariton: a) “passaggio di registro” yaklaşık C#4 – F4, b) Aralık: C1 – G4 ve falsetto

Bas: a) “passaggio di registro” yaklaşık C4 – E4, b) Aralık: C1 – F4 ve falsetto

(Isherwood, 2013, s. 135-136, akt. Kavşat, vd., 2020, s. 467)

Rejister farkındalığı ve geçiş seslerindeki hakimiyet, sadece teknik gelişim açısından değil, aynı zamanda şarkıcının sahne üzerindeki özgüveni ile doğrudan ilişkili olup performans kaygısı ve kalitesini etkilemektedir. Şarkıcı rejister konfor alanını geliştirip genişletir ve rejister geçişlerini nefes desteğini devam ettirerek, esnek kullanabilirse sahne üzerinde özgürce tiyatral eyleme geçebileceği bir alan bulabilecektir. Böylece eylem artık bir kas işleyişi yani sportif deneyimden ziyade ifade, duygusal aktarım ve gösteriye evrilebilir niteliğe ulaşabilir.

Ses Türünü Sınıflandırma Kriterleri

Sesin sınıflandırılması, şarkıcıların vokal gelişimlerinde sağlıklı ve emin bir yol izleyebilmeleri ve kendilerine uygun repertuvarla kariyerlerinde ilerleyebilmeleri açısından oldukça önemlidir. Bu sınıflandırma çoğunlukla bireyin fiziksel ve akustik özelliklerine dayanır. Ses tellerinin yapısı, gerek uzunluğu gerek kalınlığı olsun, rezonans boşlukları ve diğer bireysel anatomik faktörler kişinin ses kimliğinde yol göstericidir. Genelleyerek örnekleyecek olursak, kısa ve geniş ses telleri sıklıkla tenor

ve soprano ses tiplerinde görülürken, uzun ve dar teller bas ve kontralto ses tiplerinde daha yaygındır. Benzer şekilde, tiz sopranolarda genellikle daha küçük rezonatör yapıları gözlemlenir (Doscher, 1994, s. 195). Bununla beraber pek çok şarkıcının fiziksel yapısıyla sesinin örtüşmeyebildiği dolayısıyla, ses sınıflandırmasında yalnızca fiziksel göstergeler değil, tını (timbre), ses aralığı (range) ve rahatlıkla söylenebilen nota bölgesi olan “tessitura” da dikkate alınmalıdır. Doscher’in de ifade ettiği gibi, sesin rengi ya da tınısı; temel frekans, armoniklerin dağılımı ve bunların şiddetiyle birlikte, nefes yönetimi, ses tellerinin işleyişi ve rezonatör ayarlarının bir sonucudur (s, 196).

Klasik batı müziği şan eğitiminde bu konuyla ilgili birbirinden farklı yöntemlerin izlendiği söylenebilir. Eğitimcilerin ses oluşum mekanizmasını ve fizyolojik unsurları göz önünde bulundurmaksızın duyuş temelli tespitleri, bilhassa akustik ve pedagojik anlamda birbiriyle örtüşmeyen ses gruplarının anlaşılmasında güçlük yarattığı fikrini verir (Otacıoğlu, 2012, s. 51).

Barbara Doscher’in ifade ettiği üzere ses sınıflandırmasında öncelikle izlenmesi gereken adımların tanımını şu şekilde yapabiliriz: “Tını (timbre) yani ses rengi, temel frekans temelli armoniklerin nefes akışı, ses tellerinin teması ile ses çıkarma eylemi gerçekleşirken mekanizmanın rezonans edilmesiyle oluşan karakteridir. Ses aralığı (range) ise kişinin frekans değerinin ulaşabileceği en yüksek ve en düşük noktalarıyla değerlendirilir. Sesin zahmetsizce doğal yapısı değişime uğramadan üretildiği aralığa ise tessitura denmektedir” (Doscher, 1994, s. 196).

Ses sınıflandırması, şan eğitiminin önemli bir bileşeni olmakla birlikte, asıl odak sağlıklı ses kullanımı olmalıdır. Şarkıcı, tıpkı bir sporcu gibi, fiziksel ve estetik gelişimini disiplinli bir yaklaşımla planlamalıdır. Bu süreçte, şan eğitmeni kritik bir rol oynar, çünkü ses enstrümanı doğrudan şarkıcının bedenidir ve doğru teknik gelişim ancak deneyimli bir eğitmen rehberliğinde sağlanabilir. Miller’a (1986, s. 209) göre, iyi bir şan eğitmeni, ses problemlerini doğru teşhis edebilmeli ve uygulanabilir çözümler sunabilmelidir. Şan eğitimi, sabır ve ısrarcı bir yaklaşım gerektirir, çünkü şarkıcının bedeniyle doğru koordinasyonu deneyimlemesi zaman alır. Gelişim sürecindeki bir şarkıcı için temel hedef, sesi nefes destekli rezonans bölgesine yönlendirerek temel frekansa ulaşmaktır. Gelişim sürecindeki şarkıcı için sağlıklı ses üretiminden sonraki önemli adımlardan biri nihayet ses sınıflandırmasıdır. Bunun sonucunda her ses grubu özelinde değişen passaggio noktaları, tüm şan eğitiminde en kritik teknik zorluk olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu geçişlerin yönetimi, sesin homojenliği ve özgürlüğü açısından belirleyici rol oynamaktadır.

Doscher’in (1994, s. 197) tespitiyle, 25 yaşına kadar genç olarak değerlendirilen ergenlik dönemindeki bir şarkıcının kas gelişim süreci göz önünde bulundurulduğunda, ses üretimi, kas hakimiyeti ve gırtlak yapısının değişimi, genç şarkıcıların ses sınıflandırması konusunda hassasiyet ve esnek bir yaklaşım isteyebilir. Bu noktada tamamen ses rengi göz önünde bulundurularak yapılan sınıflandırmalar yanıltıcı olabilir. Örneğin sesi yüksek perdede kullanma kapasitesi henüz gelişmemiş koyu bir tını üretebilen pek çok soprano mezzo soprano olarak çalıştırıldığı gözlenmektedir ve maalesef yıllar sonra yapılan bir ses grubu değişimi yıllarca vokal beceride geliştirilememiş kas grubunu işaret eder ve bu, kişinin bütünen yeteneklerinin ortaya konulamaması veya kısıtlı kalması sonucunu doğuracaktır. Doscher’e göre (1994) bu durum, sonucunda ortaya çıkabilecek daha iyi bir ihtimaldir ki, en kötü sonuç ses sağlığında kalıcı hasarlar olarak gözlenebilir.

Bu noktada sesin eğitim süresince tessitura ve registerler arasındaki geçişlerin iyi izlenmesi, şarkıcıyı dramatik, spinto, vs. gibi isimlerle kategorize etmekten kaçınarak, sürecin doğal akışında gelişimine izin vererek sabırlı bir tutum izlenmesi akıllıca olacaktır. Ses sınıflandırması pek çok etmen

göz önünde bulundurularak, şarkıcının potansiyelini sınır noktalarında zorlamaktan ziyade, konfor alanı içinde, pes ve tiz iki uçta adım adım esnetmek ve sürecin nereye evrildiğini izlemek doğru olacaktır. Otacıoğlu'nun söylemiyle, “Şarkıcı temel teknik yeterliliğe ulaştıktan, vokal özgürlüğe kavuştuktan sonra ses türü daha doğru olarak belirlenebilecektir” (2012, s. 52).

Araştırmanın Amacı ve Önemi

Bu araştırmanın amacı, konservatuvarların opera bölümlerinde eğitim alan öğrencilerin ses eğitimi sürecindeki deneyimlerini incelemekle birlikte; çalışmanın çıkış noktası, dört yıllık lisans eğitimi süresince vokal gelişiminin ve rejister aidiyetinin ne kadar yeterli ve güvenilir olduğu sorusudur. Zira sesin biyolojik ve teknik olgunlaşma süreci, çoğu zaman bu akademik sürenin ötesine uzanmaktadır. Öğrencilerin temel frekanslarını güvenli bir ortamda keşfederek, rejisterlerini esnek biçimde kullanmalarına olanak tanıyan bireyselleştirilmiş pedagojik yaklaşımlara ihtiyaç duyulmaktadır. Çalışmada, öğrencilerin vokal rejister kullanımında hissettikleri konfor düzeyleri, ses aralıklarına ilişkin rahatlık algıları ve sınıflandırıldıkları ses gruplarına yönelik aidiyet hisleri değerlendirilmiş; karşılaşılan teknik ve pedagojik sorunlara çözüm önerileri sunulmuştur. Bu bağlamda yürütülen bu araştırma, yaklaşık 80 opera öğrencisine uygulanan yapılandırılmış bir anket aracılığıyla, gerekli şartları tam anlamıyla kapsadığı belirlenmiş 77 öğrencinin cevapları baz alınarak, vokal rejister kullanımına ilişkin konfor algılarını, ses sınıflandırmasına yönelik aidiyet hislerini ve passaggio noktalarında karşılaşılan sorunları tanımlamayı amaçlamaktadır. Elde edilen veriler, klasik şan pedagojisinde yaygın olarak karşılaşılan teknik ve psikolojik güçlüklerin daha sistematik bir biçimde analiz edilmesine olanak sağlamaktadır.

Araştırmanın önemi birkaç açıdan değerlendirilebilir. Öncelikle, klasik şan pedagojisinde sıklıkla üzerinde durulan ancak öğrenci perspektifinden yeterince sistematik araştırılmayan “rejister konforu”, “passaggio hakimiyeti” ve “ses sınıflandırması aidiyeti” gibi temel konularda veri sağlamaktadır. Mevcut eğitim pratiklerinin öğrenci deneyimleri üzerindeki somut yansımalarını görmek, pedagojik yaklaşımların etkinliğini değerlendirmek için gereklidir.

İkinci olarak, çalışma, dört yıllık lisans eğitimi gibi sınırlı bir sürenin, sesin biyolojik ve teknik olgunlaşma süreciyle ne ölçüde örtüştüğü sorusunu gündeme getirmektedir. Öğrencilerin önemli bir bölümünün üst sınıflarda dahi temel teknik zorluklar (passaggio kontrolü, tiz-pes hakimiyeti) ve performans kaygısı yaşadığını ortaya koyan bulgular, eğitim süresinin ve içeriğinin yeniden düşünülmesi gerektiğine işaret etmektedir.

Çalışmanın üçüncü ve en önemli katkılarından biri, performans kaygısını yalnızca psikolojik bir sonuç olarak değil, doğrudan teknik beceri gelişimi ve sahne güveni ile iç içe geçmiş pedagojik bir değişken olarak ele almasıdır.

Sonuç olarak, bu araştırma, Türkiye’deki opera eğitiminin mevcut durumuna dair açıklayıcı bir perspektif sunarak eğitimciler ve araştırmacılar için veriye dayalı bir tartışma zemini oluşturmaktadır. Bulgular; bireyselleştirilmiş eğitim, ses sınıflandırmasının periyodik gözden geçirilmesi, teori-pratik bütünlüşmesi ve kaygı yönetimine yönelik çözümler gibi somut öneriler geliştirilmesine olanak tanımaktadır.

Yöntem

Araştırmanın Modeli

Bu araştırma, nicel araştırma yöntemine dayalı olarak tanımlayıcı tarama modeliyle gerçekleştirilmiştir. Amaç, opera bölümlerinde eğitim alan öğrencilerin vokal rejister kullanımı, teknik yeterlilik algısı, passaggio noktalarında karşılaşılan sorunlar ve ses sınıflandırmasına yönelik aidiyet hislerini sistematik biçimde değerlendirmektir.

Çalışma Grubu

Bu araştırma, yaklaşık 80 opera öğrencisine uygulanan yapılandırılmış bir anket aracılığıyla, gerekli şartları tam anlamıyla kapsadığı belirlenen 77 öğrenci ile gerçekleştirilmiştir. Katılımcılar, gönüllülük esasına dayalı olarak çalışmaya dahil edilmiş olup, farklı sınıf düzeylerinden (1. sınıf - mezuniyet aşaması) öğrencileri kapsamaktadır. Eğitim süresi 4 yıl olarak planlanmakla birlikte, eğitim süresi uzayan öğrenciler için anket formunda bu durum ayrıca belirtilmiştir. Katılımcıların tamamı gönüllülük esasına göre çalışmaya dahil edilmiş olup, farklı konservatuvarlar arasındaki eğitim müfredatı, öğretim elemanı niteliği, teknik altyapı ve kurumsal uygulama farklılıkları araştırma kapsamında kontrol edilememiştir. Bu durum, bulguların tüm konservatuvar opera öğrencilerine genellenmesini sınırlamaktadır.

Veri Toplama Araçları

Yaklaşık 80 opera öğrencisinden³ anket aracılığıyla veri toplanmıştır. Anket; rejister geçişlerindeki (passaggio) zorlanmalar, rejister esnekliği ve ses sınıflandırması aidiyeti gibi başlıklarda 12 sorudan oluşmaktadır. Bu sorular rejister geçişlerindeki teknik zorluklar, rejister esnekliği, ses sınıflandırmasına yönelik aidiyet hissi ve performans konfor düzeyi gibi değişkenleri ölçmeye yöneliktir. Soruların geçerlilik ve anlaşılabilirliği, alanında uzman üç akademisyen tarafından değerlendirilmiş ve gerekli düzeltmeler yapılmıştır.

Verilerin Analizi

Anket aracılığıyla elde edilen veriler, betimsel analiz yöntemiyle değerlendirilmiştir. Katılımcıların yanıtları yüzdelik oranlarla ifade edilmiş; belirli sorular arasındaki ilişkilere yönelik yorumlayıcı değerlendirmeler yapılmıştır. Özellikle rejister konfor düzeyi, ses sınıflandırmasına yönelik aidiyet hissi ve teknik zorlanmalar gibi başlıklarda ortaya çıkan eğilimler karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Anketin bazı soruları arasında çapraz değerlendirmeler yapılarak, öğrencilerin genel algı düzeyi ile spesifik teknik deneyimleri arasındaki olası farklar ortaya konulmuştur.

Araştırma ve Yayın Etiği

Araştırma öncesinde Anadolu Üniversitesi Sosyal ve Beşerî Bilimler Araştırma ve Yayın Etiği Kurulu tarafından 14.03.2025 tarihinde 867157 Protokol no'lu etik kurul karar belgesi alınmıştır.

3. Ön bulgular, *Voice Istanbul 2025 Kongresi Bildiri Kitapçığı*'nda özet (abstract) olarak yayımlanmıştır. Bu makalede, çalışmanın genişletilmiş hali 77 katılımcı ile sunulmaktadır.

Bulgular

Katılımcıların %26'sı lisans birinci sınıf, %18,2'si ikinci sınıf, %13'ü üçüncü sınıf, %32,5'i dördüncü sınıf, %10,4'ü ise daha yüksek sınıflarda ya da daha fazla yıl eğitim görmektedir (Tablo 2). Bununla beraber katılımcıların %57'si soprano, %13'ü mezzo-soprano, %13'ü tenor, %7'si bariton, %7'si ise bas ses rejisterine dahildir (Tablo 2).

Tablo 2

Katılımcıların Sınıf Bazında Dağılımı

1. Kaçınıcı sınıftasınız?	f	Oran
Birinci sınıf	20	%26
İkinci sınıf	14	%18,2
Üçüncü sınıf	10	%13
Dördüncü sınıf	25	%32,5
Daha fazla	8	%10,4
Genel Toplam	77	%100,00

“Ses rejisterinizin size uygun olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna katılımcıların %54.5'i “Kesinlikle evet”, %33.8'i “Evet, çoğunlukla”, %6,5'i “Hayır, bazen zorlanıyorum”, %5.2'si ise “Kararsızım” cevabını vermişlerdir. Buna göre öğrencilerin yaklaşık %88.3'ü sınıf ve register farkı gözetilmeksizin seslerinin kendilerine uygun olduğunu düşünmektedir (Tablo 3).

Tablo 3

Katılımcıların Seslerinin Kendilerine Uygun Olup Olmadığına Dair Görüşleri

3. Ses rejisterinizin size uygun olduğunu düşünüyor musunuz?	f	ORAN
Kesinlikle evet	42	%54,5
Evet, çoğunlukla	26	%33,8
Hayır, bazen zorlanıyorum	5	%6,5
Kararsızım	4	%5,2
Genel Toplam	77	%100,00

Dördüncü soru olan “Tiz ve pes seslerde kendinizi nasıl hissediyorsunuz?” sorusuna katılımcıların %37,7'si “Hem tiz hem pes seslerde rahatım”, %6,5'i “Hem tiz hem pes seslerde zorlanıyorum”, %39'u “Peslerde rahatım, tizlerde zorlanıyorum”, %16,9'u ise “Tizlerde rahatım, peslerde zorlanıyorum” cevabını vermiştir. Buna göre kendilerini tüm rejisterlerde rahat hisseden öğrencilerin oranı düşük görünmektedir (Tablo 4).

Tablo 4

Katılımcıların Tiz ve Pes Seslerde Kendilerini Nasıl Hissettiklerine Dair Bulgular

4. Tiz ve pes seslerde kendinizi nasıl hissediyorsunuz?	f	ORAN
Hem tiz hem pes seslerde rahatım	29	%37,7
Hem tiz hem pes seslerde zorlanıyorum	5	%6,5
Peslerde rahatım, tizlerde zorlanıyorum	30	%39,0
Tizlerde rahatım, peslerde zorlanıyorum	13	%16,9
Genel Toplam	77	%100,00

Tablo 4’e göre 1. ve 2. sınıfların eğitim süreçlerinin başında olmaları sebebiyle tiz ve pes seslerde zorlandıkları ve ortalamayı düşürdükleri düşünülebilir. Paul Madaule (1987, s. 2) ilgili araştırmasında Dr. Tomatis⁴, belirli işitsel modifikasyonların şarkıcıların vokal nitelikleri ve müzisyenlerin enstrümantal performansları üzerindeki etkisini incelemiştir ve bir icracının işitsel becerilerinin, özellikle de kendini dinleyerek geliştirilmesinin, icracıya daha büyük bir hakimiyet kazanmasını sağladığını göstermiştir. Bu fikirden yola çıkılarak, birinci ve ikinci sınıf öğrencileri ile üçüncü ve dördüncü sınıf öğrencileri arasında kendi sesine maruz kalma süresi sebebiyle bilinçli işitsel geri bildirim arasında fark olacağı fikrine varılabilir. Ancak alt sınıfların (1. ve 2. sınıf) toplam katılımcılara oranı yaklaşık %44 iken tiz ve pes seslerde kendisini tamamen rahat hissetmeyen tüm öğrencilerin oranı yaklaşık %62’dir. Yani 3. sınıf ve üstü öğrencilerin de %59’u kendilerini tiz ve pes seslerde tamamen rahat hissetmemektedir. Bu veriler, yalnızca alt sınıfların değil, üst sınıf öğrencilerinin de önemli bir kısmının tiz ve pes seslerde teknik rahatlık sağlayamadığını göstermektedir. Bu durum, ses eğitiminin tüm rejisterlerde hakimiyet kazandırmak için daha uzun bir süreç gerektirdiğine veya mevcut eğitim stratejilerinin kısıtlı olabileceğine işaret edebilir. Ayrıca, öğrencilerin bireysel fizyolojik farklılıklarının (vokal aralık, kas gelişimi vb.) veya psikolojik faktörlerin (özgüven, performans kaygısı) de bu sonuçlarda etkili olduğu düşünülebilir.

“Ses rejisteriniz konusunda kendinizi ne kadar güvende hissediyorsunuz?” sorusuna katılımcıların %18,2’si “Çok güvende hissediyorum”, %58,4’ü “Genellikle güvende hissediyorum”, %5,2’si “Genellikle güvensiz hissediyorum”, %18,2’si ise “Kararsızım” cevabı vermişlerdir. 3. soruya (Ses rejisterinizin size uygun olduğunu düşünüyor musunuz?) “kararsızım” ve “hayır bazen zorlanıyorum” cevabını verenler toplamda yaklaşık %11 oranındayken 5. soruya “kararsızım” ve “genellikle güvensiz hissediyorum” cevabını verenler yaklaşık %23 oranındadır. Burada öğrencilerin ses rejisterlerini daha az oranda kendilerine uygun bulmazken, güvende hissetme konusunda daha yüksek oranda olumsuz düşündükleri ortaya çıkmaktadır. Bu tutarsızlık, öğrencilerin “ses rejisterinin kendilerine uygunluğu” ile “o rejisterde performans sergilerken hissettikleri güven” arasında farklı değerlendirmeler yaptıklarını göstermektedir. Öğrenciler, teknik olarak ses aralıklarının kendilerine uygun olduğunu düşünse bile pratikte bu sesleri kullanırken güven eksikliği yaşayabilmektedir (Tablo 5).

4. Dr. Alfred A. Tomatis (1920-2001): Fransız kulak, burun, boğaz uzmanı ve nörolog. Geliştirdiği “Tomatis Yöntemi” ile kulak sadece bir işitme organı değil, aynı zamanda ses üretiminin (fonasyon) birincil düzenleyicisi, vücut imgesi farkındalığının ve motor kontrolün merkezi olarak ele alınmıştır.

Tablo 5

Katılımcıların Kendilerini Ses Rejisterleri Konusunda Güvende Hissetme Oranları

5. Ses rejisteriniz konusunda kendinizi ne kadar güvende hissediyorsunuz?	f	ORAN
Çok güvende hissediyorum	14	%18,2
Genellikle güvende hissediyorum	45	%58,4
Genellikle güvensiz hissediyorum	4	%5,2
Kararsızım	14	%18,2
Genel Toplam	77	%100,00

“Öğretmenleriniz veya koçlarınız ses rejisterinizi değiştirmeyi önerdi mi?” sorusuna katılımcıların %31,2 “Evet, ancak küçük değişiklikler önerildi”, %2,6’sı “Evet, farklı bir ses grubuna geçmem gerektiği söylendi”, %5,2’si “Evet, rejisterimde ciddi bir değişiklik önerildi”, %61’i “Hayır, hiçbir zaman” cevabını vermiştir. Buna göre öğrencilerin azımsanmayacak bir kısmına (yaklaşık %39) ses rejistiriyle ilgili bir değişiklik önerisinin yapıldığı görülüyor. “Ses rejisterinizin size uygun olduğunu düşünüyor musunuz?” şeklindeki 3. soruya “Kesinlikle evet” ve “Evet çoğunlukla” cevabı veren toplam 77 katılımcının yaklaşık %29’u ses rejisterinde küçük ya da büyük oranda değişiklik önerisi aldıklarını belirtmiştir. Bu veriler, öğrencilerin kendi ses rejisterlerine yönelik algıları ile eğitmenlerin teknik değerlendirmeleri arasında bir uyumsuzluk olabileceğini göstermektedir (Tablo 6).

Tablo 6

Katılımcıların Ses Rejisterlerinde Değişiklik Önerilme Oranı

6. Öğretmenleriniz veya koçlarınız ses rejisterinizi değiştirmeyi önerdi mi?	f	ORAN
Evet, ancak küçük değişiklikler önerildi	24	%31,2
Evet, farklı bir ses grubuna geçmem gerektiği söylendi	2	%2,6
Evet, rejisterimde ciddi bir değişiklik önerildi	4	%5,2
Hayır, hiçbir zaman	47	%61
Genel Toplam	77	%100,00

“Daha önce ses grubunuzda (fach) bir değişiklik yapıldı mı?” sorusuna katılımcıların %18,2’si “Evet, küçük bir değişiklik yapıldı”, %18,2’si “Evet, önemli bir değişiklik yapıldı”, %3,9’u “Evet, tamamen farklı bir ses grubuna geçtim”, %69,7’si ise “Hayır, hiçbir zaman değişiklik yapılmadı” seçeneğini işaretlemiştir. 6. sorunun (Öğretmenleriniz veya koçlarınız ses rejisterinizi değiştirmeyi önerdi mi?) cevapları ile karşılaştırıldığında değişiklik önerisi hiç almayanların ve rejisterinde hiç değişiklik yapılmayan öğrencilerin eşit sayıda olduğu görülmektedir (Tablo 7).

Tablo 7

Katılımcıların Ses Gruplarında Değişiklik Yapılma Oranı

7. Daha önce ses grubunuzda (fach) bir değişiklik yapıldı mı?	f	ORAN
Evet, küçük bir değişiklik yapıldı (örneğin, soprano 1'den soprano 2'ye)	14	%18,2
Evet, önemli bir değişiklik yapıldı (örneğin, soprano'dan mezzo-soprano'ya)	14	%18,2
Evet, tamamen farklı bir ses grubuna geçtim (örneğin, tenor'dan baritona)	3	%3,9
Hayır, hiçbir zaman değişiklik yapılmadı	46	%69,7
Genel Toplam	77	%100,00

“Farklı bir ses grubuna (fach) ait olduğunuzu düşünüyor musunuz?” sorusuna katılımcıların %23,4’ü “Emin değilim, bazen şüphe duyuyorum”, %5,2’si “Evet, farklı bir ses grubuna daha uygun olduğumu düşünüyorum”, %72,15’i ise “Hayır, mevcut ses grubum bana tamamen uygun” cevabını vermişlerdir. Katılımcıların %87’si 3. soru olan “Ses rejisterinizin size uygun olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna olumlu yanıt verirken, “Farklı bir ses grubuna (fach) ait olduğunuzu düşünüyor musunuz?” sorusuna %71,4’ü farklı bir ses grubuna ait olduklarını düşünmedikleri yönünde cevap vermişlerdir. Ses rejistirinin kendisine uygun olduğunu düşünen katılımcılarla, doğru ses grubunda olduklarını düşünen katılımcılar arasında %15,6 oranında bir fark vardır. 5. soru olan “Ses rejisteriniz konusunda kendinizi ne kadar güvende hissediyorsunuz?” sorusuna da katılımcıların %76,6’sı olumlu yanıt vermiştir. Bu da 3. soru olan “Ses rejisterinizin size uygun olduğunu düşünüyor musunuz?” sorusuna olumlu yanıt veren öğrencilerin oranından yaklaşık %10,4 daha düşüktür. Bu fark, öğrencilerin teknik kapasite (rejister) ile vokal kimlik (Fach) arasındaki ayrımı tam olarak idrak edemediğini gösterebilir. Sonuçlardaki farklılıklar öğrencilerin teorik bilgiyle pratik beceri arasında kopukluk yaşayabileceklerini göstermektedir (Tablo 8).

Tablo 8

Katılımcıların Farklı Bir Ses Grubuna Ait Olup Olmadıklarına İlişkin Düşünceleri

8. Farklı bir ses grubuna (fach) ait olduğunuzu düşünüyor musunuz?	f	ORAN
Emin değilim, bazen şüphe duyuyorum	18	%23,4
Evet, farklı bir ses grubuna daha uygun olduğumu düşünüyorum	4	%5,2
Hayır, mevcut ses grubum bana tamamen uygun	55	%71,4
Genel Toplam	77	%100,00

Miller (1986, s. 197-199), ‘nitelikli’ şarkı söylemeyi gerçekleştiren koordinasyon sürecini hem kontrol edilen hem de edilmeyen bir psikolojik tavır olarak nitelendirir ve iyi işleyen bir şarkı söyleme mekanizmasını iyi eğitilmiş ve özgür bir mekanizma olarak nitelendirir. Bu noktada van den Berg’den (1958) yaptığı aktarımla da şarkı söylemedeki koordinasyonun büyük ölçüde nörolojik faktörler tarafından belirlendiğine, bu bakımdan larenksin günlük eğitim ve egzersizlerle gelişen muazzam bir yapı olduğuna dikkat çekmektedir. Wyke (1982)’ın tabiriyle ise kontrollü fakat özgür şarkı söyleme hali, fiziksel eylemler, refleks eylemler haline gelene kadar tekrarlanarak oluşan

sürecin sonucudur. Öğrencilerin her biri eğitim süreçlerini kendi hızlarında gerçekleştirecek olsa dahi, temelde teorik bilginin pratik beceri haline gelmesi süre alabilir. Bu oran farkı, öğrencilerin vokal teknik kapasite (rejister) ile vokal kimlik (Fach) arasındaki ilişkiyi henüz tam olarak içselleştiremediklerini ve teorik bilgi ile somut vokal beceri arasındaki gelişimsel ayrışmanın erken dönem öğrencilerde daha belirgin olabileceğini düşündürülebilir.

Özalp ve Özdemir’in (2025, s. 690-697) müzik öğretmenliği alanındaki işlevsel piyano çalışmaları üzerine 2017 ve 2024 yılları arasında yaptıkları karşılaştırmalı bir araştırmada, öğrencilerin ton bilgisi gibi teorik alanlarda istikrarlı bir ilerleme gösterirken; çift el eşlik, arpej, kadans ve transpoze gibi uygulama pratiğinde aynı ilerlemeyi gösteremeyip, düşüşler yaşadıkları sonucu gözlenmiştir. Ayrıca Kasap (2005), Tunç ve Albuz (2010), Pirlibeyoğlu ve Şişman (2017) ve Kurtuldu (2018), West (2011), teori ile pratik arasında yeterli bağlantı kurulmadığında öğrencilerin bilgiyi davranışa dönüştürmekte zorlandığı, müzik eğitiminde fonksiyonel becerilerin teorik bilgilerle bütüncül biçimde geliştirilmesi gerektiği fikrini literatüre sunmaktadır. Piyano eşlik çalışmaları gibi müzik eğitimi alanında görülen bu paralel eğilim, öğrencilerin teorik kavrayışlarının pratik beceriye dönüşmesinde gelişimsel bir zaman farkı bulunduğunu ve özellikle eğitim sürecinin erken dönemlerinde bu ayrışmanın daha belirgin olabileceğini gösterir niteliktedir.

Dokuzuncu soru olan “Passaggio (rejister geçişleri) bölgelerinde sesinizi nasıl kontrol ediyorsunuz?” sorusuna katılımcıların %45,5’i “Bazen kontrol etmekte zorlanıyorum”, %32,5 “Genellikle kontrol edebiliyorum”, %10,4’ü “Genellikle zorlanıyorum”, %1,3’ü “Kontrol etmekte büyük zorluk yaşıyorum” ve %10,4’ü “Tamamen kontrol edebiliyorum” yanıtını vermişlerdir (Tablo 9).

Tablo 9

Katılımcıların “Passaggio” Bölgelerindeki Zorlanma Oranları

9. Passaggio (rejister geçişleri) bölgelerinde sesinizi nasıl kontrol ediyorsunuz?	f	ORAN
Bazen kontrol etmekte zorlanıyorum	35	%45,5
Genellikle kontrol edebiliyorum	25	%32,5
Genellikle zorlanıyorum	8	%10,4
Kontrol etmekte büyük zorluk yaşıyorum	1	%1,3
Tamamen kontrol edebiliyorum	8	%10,4
Genel Toplam	77	%100,00

Passaggio bölgesinde hakimiyetin artması ve şarkıcının kendini güvende hissetmesi, kas gelişimi açısından bireysel farklılıklar göstermekle beraber zaman isteyecektir. Bu sebeple eğitim süresinin yeterli olup olmaması uzmanlar tarafından yeniden değerlendirilebilir. Guseynova’ya (2019, s. 9-10) göre, öğrenme yöntemleri arasında görsel, işitsel ve gözleme dayalı öğretim planlaması mutlak olmakla beraber, Guseynova’nın aktarımıyla Barbe ve arkadaşlarının (1981) modalite araştırmaları, öğrencilerin bilgiyi işleme ve öğrenme biçimlerinin yaş, gelişim düzeyi ve bireysel farklılıklara göre değiştiğini göstermektedir. Sanat alanında uygulanan usta-çırak ilişkisi, çeşitli öğrenme stilleri arasında en sık rastlanan üslup olduğunu söylenebilir (konservatuvar meslek dersleri ağırlıklı olarak bireysel işlenmektedir). Bu süreci Taş ve Görsev (2018, s. 241) “Çalgı öğretmeni

ve öğrenci ilişkisi ezber-gözlem-taklit-tekrar yöntemlerine dayanan usta-çırak geleneği kavramının konservatuvar eğitimine akademik bir yansımasıdır.” şeklinde tarifler.

Onuncu soru olan “Passaggio bölgesinden geçerken en çok hangi konuda zorlanıyorsunuz?” sorusunda katılımcılara birden fazla seçenek işaretleyebilme hakkı sunulmuştur. Buna göre öncelikle belirlenen dört sorunun katılımcı sayısına göre oranları verilecektir. Buna göre “Nefes desteği sorunu katılımcıların %49,4’ünde, “Dinamik kontrol” %29,9’ünde, “Ses yumuşaklığı” %40,3’inde ve “Vokal rezonans” %50,6’sında görülmektedir. Katılımcıların %6,5’ü passaggio geçişleriyle ilgili bir sorun belirtmemiştir (Tablo 10).

Tablo 10

“Passaggio” Bölgelerinde Zorlanılan Unsurların Toplam İşaretlenen Seçenek Sayısına Oranı

10. Passaggio bölgesinden geçerken en çok hangi konuda zorlanıyorsunuz?	f (İşaretlenen seçenek sayısı)	ORAN (işaretlenen seçeneklerin oranı)
Vokal rezonans	39	%50,6
Nefes desteği	38	%49,4
Ses yumuşaklığı	31	%40,3
Dinamik kontrol	23	%29,9
Hiçbiri	5	%6,5
Genel Toplam	136	%100

“Performans sırasında ses rejisterinizin sınırlarına ulaşmaktan kaygılanıyor musunuz?” Sorusuna katılımcıların %31,2’si “Bazen bu konuda kaygılanırım”, %22,1’i “Çoğu zaman sınırlarımdan kaygı duyarım”, %11,7’si “Hayır, tamamen özgür hissediyorum”, %32,5’i “Nadiren bu konuda kaygılanırım”, %2,6’sı ise “Sürekli olarak bu konuda kaygılıyım” cevabını vermiştir. Bu oranlar katılımcıların teknik yeterliliklerine güvenmekte zorlandıklarını veya performans kaygısının ses kontrolünü etkilediğini gösteriyor olabilir. Kaygının temel nedenleri araştırılıp çözüm önerileri geliştirilebilir (Tablo 11).

Tablo 11

Katılımcıların Performans Sırasında Ses Rejisterlerinin Sınırlarına Ulaşmaktan Kaygılanma Oranları

11. Performans sırasında ses rejisterinizin sınırlarına ulaşmaktan kaygılanıyor musunuz?	f	ORAN
Bazen bu konuda kaygılanırım	24	%31,2
Çoğu zaman sınırlarımdan kaygı duyarım	17	%22,1
Hayır, tamamen özgür hissediyorum	9	%11,7
Nadiren bu konuda kaygılanırım	25	%32,5
Sürekli olarak bu konuda kaygılıyım	2	%2,6
Genel Toplam	77	%100,00

Otacıoğlu'nun Hiller'den aktardığı üzere (akt. Otacıoğlu, 2019, s. 72), şarkıcılarda ses aralığının genişlemesi ve bu aralığın esnek, konforlu biçimde kullanılabilmesi temelde eğitim odaklı bir süreç olarak değerlendirilebilir. Hiller, “[b]ir kişinin ses aralığı genişletilebilir; ancak bu, bir günde ya da tek seferde değil, aşamalı olarak gerçekleştirilecek bir durumdur” ifadeleriyle eğitim sürecinin önemini vurgular.

Aynı zamanda bir şarkıcının eğitim süresi boyunca edindiği kas kuvvetine bağlı olarak, sesin belli aralıklarında şarkı söyleme eyleminin daha kolayca gerçekleşeceği ve böylece şarkıcının daha az yorulacağı bilgisi (Otacıoğlu, 2019, s. 59), öğrencinin teknik yeterliliğinin zamanla kazanılacak bir kas kuvvetiyle de ilişkilendirilebilir. Öğrencilerin passaggio bölgesi özelinde kaygı hissetmeleri fizyolojik yetersizlikleriyle ilişkilendirilebilir. Otacıoğlu (2019, s. 58), “Bir ölçüde geçiş tessitürayı etkilemektedir, çünkü bu frekanslar genelde geçilmesi zor frekanslardır ve bu sebeple de istenmeyen kas hareketlerinin oluşmasına sebep olacaklardır” tespitiyle öğrencilerin teknik yeterliliklerine güvenmekte zorlandıklarını desteklemektedir.

Kenny'nin (2005, s. 184) genç icracılarla, Doscher'in (1994, s.197) tespitiyle şarkıcı 25 yaşına kadar genç olarak değerlendirilmiş olsa da Avrupa'nın önemli opera stüdyo genç artist programları güncel haliyle yaş sınırlandırmalarını genç şarkıcılar için 30 ya da 32 yaş altı olarak belirtmektedirler (URL- 1) ilgili olan performans kaygısı tespiti ise rekabetçi bir ortamda psikolojik olgunluğa henüz erişmemiş kişinin erken ve sık değerlendirmeye maruz kalması, psikolojik kırılganlığa ve dolayısıyla müzik performans kaygısına yol açabileceği yönündedir. Bu noktada teknik yetersizlik ve performans kaygısı birbiriyle orantılı şekilde ortaya çıkarken, birbirini tetikleyici etki de göstermektedir. Yüksek kaygıyla teknik gelişimini tamamlayan bir icracı ise ne yazık ki, profesyonel yaşamında dahi, performans koşullarını tehdit unsuru olarak algılama ve bu sebepten ötürü potansiyelini sunamama olasılığı en yüksek olanıdır. Bu sebeple kaygı meselesinin eğitim sürecinde dikkate alınması ve yönetilmesi gereken bir duruma işaret edebileceği düşünülebilir.

On ikinci soru olan “Kendi ses rejisteriniz ve ses tipiniz hakkında daha fazla rehberlik ve analiz almayı ister misiniz?” şeklindeki soruya katılımcıların %32,5'i “Belki, bazı konularda rehberliğe ihtiyacım olabilir”, %15,6'sı “Evet, rehberliğe ihtiyacım var”, %39'u “Evet, sesim hakkında daha fazla analiz ve değerlendirme almak istiyorum”, %13'ü ise “Hayır, tamamen eminim” cevabını vermişlerdir. Bu sonuçlar, eğitimcilerin öğrencilere daha fazla bireysel geri bildirim ve vokal analiz sağlamasının faydalı olacağını desteklemektedir (Tablo 12).

Tablo 12

Katılımcıların Rehberlik ve Analiz Alma İhtiyacı Oranları

12. Kendi ses rejisteriniz ve ses tipiniz hakkında daha fazla rehberlik ve analiz almayı ister misiniz?	f	ORAN
Belki, bazı konularda rehberliğe ihtiyacım olabilir	25	%32,5
Evet, rehberliğe ihtiyacım var	12	%15,6
Evet, sesim hakkında daha fazla analiz ve değerlendirme almak istiyorum	30	%39
Hayır, tamamen eminim	10	%13
Genel Toplam	77	%100,00

Guseynova (2019, s. 9-10), yukarıda belirtilen usta-çırak ilişkisi göz önünde bulundurularak, müzik ve şan eğitiminde tek tip bir öğretim yaklaşımının yeterli olmayabileceğini; aksine her öğrencinin baskın öğrenme modalitesine uygun, kişiselleştirilmiş geri bildirim ve teknik yönlendirmeye ihtiyaç duyduğu yorumunu aktarır. Bu bildirimler, eğitimcilerin öğrencilere daha fazla bireysel geri bildirim, kişiye özel vokal analiz ve modalite temelli yönlendirme sunmasının öğrenme verimliliğini artıracaklarını destekler düzeyde olmakla beraber, eğitmenin öğrenci üzerindeki etkisini açıklayıcıdır. Otacıoğlu'na (2019, s. 67) göre, “Ses beğenisi ya da sesle ilgili idealler, öğrencinin zevki ve eğitmenin felsefelerine bağlı durumlardır.”

Katılımcıların yaklaşık %88'i genel ses aralıklarında kendilerini “rahat” veya “çok rahat” olarak değerlendirmiştir. Ancak çapraz soruların analizinde (örneğin ait olunan ses rejisterinin uygunluğunu ve güven düzeyini sorgulayan 3., 5. ve 8. sorular) katılımcıların yaklaşık %30'unun kararsız veya çelişkili yanıtlar verdiği gözlemlenmiştir. Bu durum, öğrencilerin genel algıları ile spesifik teknik durumlara ilişkin farkındalıklarının tam olarak örtüşmediğine işaret etmektedir. Katılımcıların %23'ü rejister kullanımında güven eksikliği, %28,6'sı ise ses tipine dair şüphe bildirmiştir. %57'si passaggio noktalarında ses kontrolünde zorlanırken, %56'sı rejister sınırlarına yaklaştıkça performans kaygısı hissettiğini ifade etmiştir. Ayrıca yaklaşık %62 oranında katılımcı, tiz ve pes bölgelerde kendini tamamen rahat hissetmediğini belirtmiştir.

Tartışma, Sonuç ve Öneriler

Bulgular öğrencilerin üst sınıflarda dahi passaggio ve rejister hakimiyetinde sorun yaşadığını göstermektedir. Bu durum konservatuvar eğitim süresinin yeterliliği sorusunu gündeme getirmektedir. Finlandiya Eğitim ve Kültür Bakanlığı'nın 2020 Stratejik Planı (2010) ile ortaya koyduğu hedefler, eğitimin yalnızca bilgi aktarımı değil; kapsam, yaratıcılık ve toplumsal gelişime öncülük eden bir yapı olarak kurgulandığını göstermektedir. Demirkan'ın Finlandiya Eğitim Sisteminden Türkiye'ye Mesajlar (2018) başlıklı çalışmasında aktarıldığı üzere, Finlandiya Ulusal Eğitim Kurulu'nun 2020 Stratejik Planı da eğitimin temel amacını, erken çocukluk döneminden itibaren öğrenenlerin analitik düşünme, iletişim kurma, zanaat icra etme, kendini tanıma ve sorumluluk alma gibi becerilerinin geliştirilmesi; her bireyin esnek ve cesaretlendirici hayat boyu öğrenme fırsatlarına erişebilmesi; farklı yeteneklerin erken dönemde tespit edilerek doğru yönlendirilmesi ve tüm vatandaşlar için eğitimde fırsat eşitliğinin güvence altına alınması olarak tanımlamaktadır (UNESCO, 2012; Demirkan, 2018). Bu noktada Finlandiya örneği, eğitim anlayışında uzun yıllardır dünya sıralamalarında üst basamaklarda yer alması ve bu başarının önemli bir bölümünün sanat eğitiminin erken yaşlarda başlamasından kaynaklı olarak nitelendirilebilir. Çoraklı (2015, s. 48), Smith'in Finlandiya'daki sanat eğitimi notlarında da vurguladığı üzere, sanat yoluyla birey hem kendini keşfedebilmekte hem de toplumsal yaşamda gerekli duygusal ve sosyal yetiler geliştirebilmektedir. Dolayısıyla Finlandiya'da sanat eğitimi, okul içi ve okul dışı fırsatlarla desteklenen kapsamlı, kültürlerarası ve uygulamaya dayalı bir sistem olarak konumlanmaktadır. Benzer olarak ülkemizde de sanat kurumları, özellikle ilk kurulan ve Musiki Muallim Mektebi'nin (URL- 2) devamı olan konservatuvar, Ankara Devlet Konservatuvarı'nın (bugünkü adıyla Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı), müzik ve bale alanında ilkökul ve ortaokul temelli öğrenci yetiştirme modeli benimsenerek, erken yaşta sanat eğitimi yaklaşımıyla Cumhuriyet yıllarında kurgulanmıştır (Çakar, s. 2015). Bayraktar (2016, s. 74), Cumhuriyet sonrası konservatuvar kurulumunu, modellemesi üzere “musiki devrimi” olarak Musiki Kongresi sonrası yurda davet edilen besteci ve yabancı uzman Paul Hindemith'in raporuna dayandırmaktadır.

Konservatuvar eğitiminin yapısı ülkeler arasında da farklılık göstermektedir. Türkiye’de konservatuvarların üniversite bünyesine bağlanmasıyla birlikte eğitim süreci genel olarak dört yıllık bir lisans programı şeklinde düzenlenmiştir. Ancak bu sürenin özellikle şan eğitimi için yetersiz görülebileceği düşüncesiyle, Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı Şan Bölümü’nde (URL- 3) geçmişte farklı modeller uygulanmıştır. Şan öğrencileri uzun yıllar boyunca lise kademesinden itibaren kabul edilerek toplam sekiz yıllık bir eğitime tabi tutulmuş; ardından yapılan yeni düzenlemelerle bu süre kademeli olarak yedi yıla, daha sonra beş yıla ve son olarak güncel uygulama olan dört yıla indirilmiştir. Eğitim süresinin uzun tutulmak istenmesi, müzik öğreniminin sahne pratiğiyle bütünleşebilmesi ve öğrencinin teknik-sanatsal yeterliliğe ulaşabilmesi adına gerekli olduğu düşünülebilir.

Opera öğrencisi her ne kadar sesin fizyolojik gelişiminin büyük ölçüde tamamlandığı bir dönemde eğitime başlamayı hedefleyen bir stratejiyle yetiştirilse de temel sanat altyapısına sahip olabilmesi, eğitim sürecinin niteliğini belirleyen önemli bir unsur olarak düşünülebilir. Dolayısıyla erken yaşta sanatla tanışmak, opera eğitimine geç başlayan öğrenciler için dahi müzikal algı, beden farkındalığı, sanat kültürü ve disiplin gelişimi açısından temel oluşturmaktadır.

İtalya’daki konservatuvarlarda ise eğitim yapısı üç yıllık bir lisans (Triennio) ve iki yıllık bir uzmanlık/yüksek lisans (Biennio Specialistico) olmak üzere toplam beş yıllık bir sistem şeklinde yürütülmektedir. Ayrıca pek çok konservatuvarda “pre-accademico” olarak adlandırılan ön akademi programı mevcuttur. Lisans seviyesine doğrudan kabul için yeterli bulunmayan öğrenciler, bu ön akademi programlarında belirli bir süre eğitim alarak beş yıllık ana programa hazırlanmaktadır.

Almanya’da ise şan eğitimi büyük ölçüde Hochschule für Musik olarak adlandırılan sanat yüksekokulları bünyesinde yürütülmekte olup yapılandırılmış bir yükseköğretim modeline sahiptir (URL- 5) Eğitim sistemi genellikle dört yıllık lisans (Bachelor of Music) ve iki yıllık uzmanlık (Master of Music) programlarından oluşmaktadır. Bunun yanında, lisans seviyesine doğrudan kabul için yeterli bulunmayan adaylar için “Vorstudium” veya “Studienvorbereitung” adı verilen 1-2 yıllık hazırlık programları uygulanmakta; bu programlar öğrencileri teknik, teorik ve sahne becerileri açısından lisansa hazırlar. Almanya’nın dikkat çeken bir diğer özelliği, konservatuvarların opera stüdyoları aracılığıyla şehir operalarıyla yakın iş birliği içinde bulunmasıdır. Öğrenciler hem eğitimleri sırasında hem de yüksek lisans düzeyinde profesyonel prodüksiyonlarda sahne alma imkânı elde ederek mesleğe geçiş sürecini daha donanımlı biçimde tamamlarlar. Bu yapı, Almanya’daki şan eğitiminin yoğun uygulamalı, performans merkezli ve sahne deneyimini merkeze alan bir karakter taşıdığını göstermektedir.

Öğrencilerin ses rejisterlerini kendilerine uygun bulmaları ile bu rejisterlerde kendilerini güvende hissetmeleri arasında da dikkat çekici farklılıklar bulunmaktadır. Bunun sebebinin; öğrencilerin kendi seslerini bedensel rezonansları ile birlikte duymalarıyla, eğitmenlerin sesi dışarıdan duymaları arasındaki ve eğitmenler ile öğrencilerin sesle ilgili değerlendirme tecrübeleri/ yaklaşımı arasındaki fark olduğu düşünülebilir. Eden, Demir, Akbulut, Yüceer Nishida ve Uçar (2024, s. 1457-1464) tarafından yapılan çalışmada şarkıcının “içsel işitme” deneyimiyle eğitmenin “dışsal işitme” değerlendirmesi arasında doğal bir algı farkı olduğu görülmüş destekleyici niteliktedir. Fizyolojik olarak bu farkı kişinin konuşma veya şarkı söyleme sesinin hem “hava iletimi” hem de “kemik iletimi” yoluyla duyması, böylece rezonansın kafa kemikleri aracılığıyla iç kulağa doğrudan iletilmesi ve sesin daha dolgun, derin ve farklı bir tınıda algılanması ile açıklamaktadır. Sonuç olarak, eğitmen (dinleyici) sesi yalnızca “hava iletimi” ile duyar (Eden vd, 2024, s. 1458).

Yukarıda bahsedilen Fransız KBB uzmanı Alfred Tomatis’in geliştirdiği “Tomatis Kanunları” da bu farklılığı bilimsel olarak açıklar niteliktedir. Tomatis’e göre, kişi hangi frekansları işitemiyorsa, ses olarak da frekansları üretemez; dolayısıyla işitme biçimindeki değişim, doğrudan ses üretimini etkiler (Murase, 2011, akt. Eden vd. 2024, s. 1458). Bu bağlamda öğrencilerin kendi seslerini iç rezonans aracılığıyla farklı duyarken, eğitmenlerin dışarıdan daha ‘nesnel’ bir akustik değerlendirme yapmaları, ses rejisteriyle ilgili algı ve yorum farklılıklarının temel nedenlerinden biri olarak görülebilir.

Miller (1986) ve Wyke’a (1982) göre şarkı söyleme becerisi, tekrar ve deneyim yoluyla gelişen uzun soluklu bir koordinasyon sürecidir. Bu bağlamda, öğrencilerin vokal teknik kapasite ile vokal kimlik arasındaki ilişkiyi farklı düzeylerde deneyimlemeleri beklenebilir. Söz konusu ilişkinin katılımcı yanıtlarına yansımaları Tablo 8 kapsamında Bulgular bölümünde ayrıntılı olarak değerlendirilmiştir. Araştırmamanın en dikkat çekici bulgularından biri passaggio bölgelerinde yaşanan zorluklardır. Katılımcıların yarısından fazlası passaggio bölgelerinde zaman zaman veya sıklıkla kontrol gücünü yitirdiğini belirtmiştir. Passaggio bölgesinde hakimiyetin artması ve şarkıcının kendini güvende hissetmesi kas gelişimi açısından bireysel farklılıklar göstermekle beraber zaman isteyecektir.

Araştırmamanın sonucunda, vokal esnekliğin ve rejister entegrasyonunun pedagojik süreçte daha fazla yer bulması gerektiği ortaya konmuştur. Öğrencilerin önemli bir kısmının passaggio noktalarında teknik zorluk yaşaması, rejister sınırlarına yaklaştıkça performans kaygısı hissetmesi ve ses aralıklarını yeterince esnek kullanamaması, mevcut öğrenim süresinin bu becerileri kazandırmakta yeterli olup olmadığının sorgulanmasını gerektirmektedir. Bununla birlikte, şan öğrencilerinin temel teknik sorunlarının passaggio yönetimi ve ses esnekliği etrafında şekillendiği; bu iki unsurun performans kaygısını önemli oranlarda tetiklediği görülmektedir.

Ana ses sınıflarına göre değişen passaggio bölgeleri, şarkıcıların farklı tessituralarda kas gelişiminin ve cord-vocal yüzdelerinin değişiklik göstermesiyle bağlantılıdır. Bu nedenle öğrencilerin ses sınıflandırmasının belirli aralıklarla yeniden değerlendirilmesi, pedagojik açıdan rasyonel bir öneri niteliğindedir. Ayrıca teorik bilgi ile pratik uygulamanın bütünleştirildiği, bireyselleştirilmiş vokal egzersiz programlarının uygulanması, sesin teknik kapasitesinin daha sürdürülebilir biçimde geliştirilmesini sağlayacaktır.

Passaggio eğitiminde, özellikle “vokal rezonans” ve “nefes desteği” üzerine daha sistematik ve yoğunlaştırılmış egzersizlerin geliştirilmesi faydalı olacaktır. Bu geçişlerin yalnızca bir engel değil, sesin tüm aralığında homojenliği sağlayan bir “köprü” olarak algılanması ve anlatılması öğrenciyi bilinçlendirebilir.

Konservatuvar eğitiminin yapısının ülkeler arasında farklılık göstermesi, bu bulguların daha geniş bir bağlamda değerlendirilmesini mümkün kılmaktadır. Türkiye’de konservatuvarların dört yıllık lisans modeli altında yapılandırılmış olması, özellikle şan eğitimi için zaman zaman yetersiz görülmüş ve geçmişte farklı süre modelleri uygulanmıştır. Buna karşın, İtalya, Almanya ve Finlandiya örneklerinden çıkarımla, sistemlerin ortak yönü, uzun süreli ve kademeli gelişimi destekleyen bir model sunmaları şeklinde yorumlanabilir. Dolayısıyla Türkiye’deki mevcut yapının, özellikle şan eğitiminin doğası gereği uzun süreli teknik olgunlaşmaya ihtiyaç duyması bakımından yeniden tartışılması gerekliliği gündeme gelebilir.

Finlandiya Eğitim ve Kültür Bakanlığı’nın “2020 Stratejik Planı”nda vurgulanan yaratıcı düşünme, bireysel farklılıkların erken dönemde tespiti, yaşam boyu öğrenme ve esnek yönlendirme ilkeleri, müzik eğitimi açısından da anlamlıdır. Müzik ve sahne sanatları gibi beceri temelli alanlarda öğrencilerin bireysel yeteneklerinin erken dönemde doğru yönlendirilmesi, pedagojik esneklik ve öğrenci merkezli uygulamaların önemini desteklemektedir. Bu bakımdan sanat eğitiminin konservatuvar eğitiminden bağımsız olarak bütüne yayılması, yarı zamanlı şan eğitimi ve konservatuvar destekli kurslarla yaygınlaştırılması bir öneri olabilir.

Araştırma sonuçlarında en dikkat çekici unsurlardan biri de performans kaygısına işaret etmektedir. Literatür bağlamında bakıldığında da benzer fakat net çözüm sunulamamış bir alan dikkat çekmektedir. Kenny’nin (2005, s. 184) araştırmasında belirtildiği üzere, müzik performans kaygısına ilişkin pek çok tedavi yöntemi üzerine çalışılsa dahi alan, kavramsal çerçeve ve ampirik araştırmalar bakımından hâlâ gelişim aşamasındadır. Bu durum, öğrencilerin teknik yetersizlik, passaggio sorunları ve rejister entegrasyonundaki güçlüklerinin performans kaygısıyla birleştiğinde çok boyutlu bir pedagojik destek gerektirebileceğini gösterebilir.

Tüm bu bulgular ışığında, şan pedagojisinde teknik beceri, vokal esneklik, pedagojik süre ve psikolojik faktörler arasındaki ilişkinin daha kapsamlı biçimde ele alınması gerektiği sonucuna varılabilir. Bu çalışma, mevcut eğitsel yapının güçlü ve zayıf yönlerini geniş bir perspektiften ortaya koyarak alana katkı sunarken; gelecekte yapılabilecek karşılaştırmalı ve özel konulu alan araştırmalarına (performans kaygısı, konservatuvar opera bölümü eğitim süresi gibi) işaret eder niteliktedir. Özellikle farklı ülkelerdeki konservatuvar yapılarına ilişkin bulgular, Türkiye’deki şan eğitimi programlarının süre, içerik ve uygulama yoğunluğu açısından yeniden değerlendirilmesine yönelik önemli bir perspektif sunmaktadır.

Kaynakça

- Babacan, E., Kavşat, H. C., & Özçimen, A. (2020). Şan eğitiminde register geçiş yerlerinde meydana gelen ses kırılması problemi ve problemin çözümüne yönelik yaklaşımlar. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 463–475.
- Barlow, D. H. (2000). Unraveling the mysteries of anxiety and its disorders from the perspective of emotion theory. *American Psychologist*, 55(11), 1247–1263. <https://doi.org/10.1037/0003-066X.55.11.1247>
- Bayraktar, A. N. (2016). Başkent Ankara’da Cumhuriyet sonrası yaşanan büyük değişim: Modern yaşam kur-gusu ve modern mekânlar. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 67–80.
- Çakar, D. (2015). Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı: Cebeci’den Beşevler’e. *Sahne ve Müzik*, (1), 9–34.
- Çoraklı, E. (2015). Müzik eğitiminin felsefi temelleri: Geçmiş, gelişim ve bugün. *Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi*, (4), 41–54.
- Demirkan, S. (2018). Finlandiya eğitim sisteminden Türkiye’ye mesajlar. *Alınları Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(4), 171–195.
- Denizoğlu, İ. (2020). *Klinik vokoloji*. Kişisel Yayın.
- Doscher, B. M. (2023). *The functional unity of the singing voice*. Rowman & Littlefield.
- Eden, A., Demir, İ., Akbulut, E. C. Ü., Nishida, E. M. Y., & Uçar, E. (2024). Kemik iletimi yoluyla ses aktarımı-nın solfej pratiğinde entonasyon üzerindeki etkileri. *Premium e-Journal of Social Sciences (PEJOSS)*, 8(48), 1457–1464.
- Gooen, V. (2024). *Register/registration*. Retrieved From An Online Music Terminology Resource
- Guseynova, O. (2019). *Bireysel öğrenme modeli olarak üç ezberleme tekniğinin amatör yetişkin piyano sınıfın-daki etkileri* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Akdeniz Üniversitesi.
- Hollien, H., & Schoenhard, C. (1985). The riddle of the “middle” register. İçinde I. R. Titze & R. C. Scherer (Ed.), *Vocal fold physiology: Biomechanics, acoustics and phonatory control* (ss. 256–272). Denver Center for the Performing Arts.
- Kenny, D. T. (2005). A systematic review of treatments for music performance anxiety. *Anxiety, Stress, & Co-ping*, 18(3), 183–208. <https://doi.org/10.1080/10615800500167258>
- Kenny, D. T., Davis, P., & Oates, J. (2003). Music performance anxiety and occupational stress amongst opera chorus artists and their relationship with state and trait anxiety and perfectionism. *Journal of Anxiety Disorders*, 18(6), 757–777. <https://doi.org/10.1016/j.janxdis.2003.09.004>
- Köksal, A. A. (2019). *Ses eğitiminde ses türüne ve repertuvara doğru karar verilmesinin önemi* [Yayımlanma-mış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.

- Kılıç, C.Ö., & Artaç, A. (2026). Konservatuvar opera bölümü öğrencilerinde vokal rejister konforu, passaggio hakimiyeti ve performans kaygısı üzerine bir inceleme. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 21(2), 200–220.
- Madaule, P. (1988). The Tomatis method for singers and musicians. İçinde T. M. Gilmore, P. Madaule, & B. Thomson (Ed.), *About the Tomatis method* (2. baskı, ss. 1–11). The Listening Centre.
- Miller, R. (1986). *The structure of singing: System and art in vocal technique*. Schirmer Books.
- Otacıoğlu, S. (2012). *Ses türlerini belirlemedeki kriterler* [Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Özalp, U., & Özdemir, G. (2025). Müzik eğitiminde piyano eşlik becerilerinin gelişimi: 2017–2024 öğrenci performanslarının karşılaştırmalı analizi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 45(2), 689–701.
- Şahin, M. (2019). Korku, kaygı ve kaygı (anksiyete) bozuklukları. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(10), 117–135.
- Taş, S., & Görsev, G. (2018). Konservatuvar öğrencilerinin mesleki eğitim yaşantısı ve gelecekteki istihdamlarına yönelik tutumları. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (28), 237–261.
- URL- 1. <https://www.die-hamburgische-staatsoper.de/en/about/opera/opera-studio>, <https://operaestudio.eu/en/about-us> [Erişim: 08.12.2025]
- URL- 2. https://tr.wikipedia.org/wiki/Musiki_Muallim_Mektebi [Erişim: 04.12.2025]
- URL- 3. <https://bilsis.hacettepe.edu.tr/oibs/bologna/index.aspx?lang=tr&curOp=showPac&curUnit=470&curSunit=480> [Erişim: 03.12.2025]
- URL- 4. <https://www.consfi.it/mission-e-vision> [Erişim: 03.12.2025]
- URL- 5. <https://www.hfm-berlin.de/en/application/our-study-programmes/voice> [Erişim: 03.12.2025]

A Review of Vocal Register Comfort, Passaggio Mastery, and Performance Anxiety Among Conservatory Opera Department Students

Cemile Özlem Kılıç¹, Arman Artaç²

Article Info

DOI: 10.21612/yader.2026.009

Article History

Received: 29.04.2026

Accepted: 10.07.2026

Keywords

Opera

Passaggio

Registers

Voice Classification

Article Type

Research paper



© 2026 by Yaraticı Drama Dergisi.
This work is licensed under a Creative
Commons Attribution-NonCommercial
4.0 International License (CC BY-NC
4.0).

SCREENED BY



Abstract

This research aims to investigate students' experiences in opera departments of conservatories during vocal training. In the study, the comfort levels students feel in vocal register use, their perceptions of comfort with their vocal ranges, and their sense of belonging to the voice type in which they were classified were evaluated; inferences were made about the technical and pedagogical problems encountered. The study was designed as a descriptive survey study using a quantitative data collection method to reveal the difficulties frequently observed in classical voice training.

The data were collected from 77 opera students through a structured questionnaire. The questionnaire, consisting of twelve questions, focused on themes, such as technical difficulties in register transitions (passaggio), register flexibility, voice classification, and perception of vocal confidence. Validity and reliability were ensured in line with expert opinions.

Approximately 88% of the participants evaluated themselves as "comfortable" or "very comfortable" within their general vocal ranges. However, in the analysis of the cross-questions (for example, Questions 3, 5, and 8, which examine the relationship between the suitability of the vocal register, confidence level, and sense of belonging to the voice group), approximately 30% of the students were observed to give indecisive or contradictory responses. Of the participants, 23% reported a lack of confidence in register usage, 28.6% reported doubts about their voice type, 57% reported difficulty in control at passaggio points, 56% reported performance anxiety as they approached register boundaries, and 62% reported an inability to achieve complete comfort in high and low vocal regions.

These findings demonstrate that the general perceptions of the students did not always correspond with their technical competencies. Consequently, it has been revealed that vocal flexibility and register integration should be given greater emphasis within the pedagogical process. The technical difficulties experienced at passaggio points, the possibility that performance anxiety may affect vocal control, and the inability to use vocal ranges with sufficient flexibility indicate that the current duration of education may remain insufficient to develop these skills. While this study makes a critical contribution to vocal pedagogy, it emphasizes the need for comparative and longitudinal studies to further research.

Suggested Citation

Kılıç, C. Ö., Artaç, A. (2026). A review of vocal register comfort, passaggio mastery, and performance anxiety among conservatory opera department students. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 21(2), 200–220. <https://doi.org/10.21612/yader.2026.009>

1. PhD students in Fine Arts, Anadolu University, Institute of Postgraduate Education, Department of Opera, Master of Fine Arts Programme, Eskişehir, Turkey, e-mail: cozlem.kilic@gmail.com; ORCID iD: <https://orcid.org/0009-0002-9163-3382>.
2. Prof. Dr., Anadolu University State Conservatory, Department of Performing Arts, Opera Program, Eskişehir, Türkiye, e-mail: aartac@anadolu.edu.tr; ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0002-6115-8114>.

Introduction

Today, classical Western vocal training, as in many countries and educational strategies, aims to develop stage practice by improving voice production skills, vocal awareness, and integrating these elements with technical capacity. The difficulties encountered in developing talent and knowledge are also applicable to conservatory students receiving opera education. This intensive educational process may sometimes present technical and psychological difficulties for students. Problems experienced during register transitions, especially maintaining control at the critical points called *passaggio*, where the voice passes from one register to another, require long-term practice for students. In addition, technical elements, such as correct identification of voice types, acquisition of register flexibility, and full control over the vocal range are important parts of the process. These technical difficulties may eventually transform into performance “anxiety.” “Anxiety,” in turn, may negatively affect students’ stage skills and lead to new problems. Muzaffer Şahin (2019, p. 117-135) associates the concept of anxiety (anxiety) with fear and defines it as “the uneasiness experienced as a result of perceiving one’s physical and psychological existence to be in danger,” describing it as a condition that arises without a concrete cause. Distinguishing the concepts of anxiety and fear is meaningful in that anxiety is an internal reaction and carries continuity, whereas fear is a phenomenon that may disappear once the danger is removed.

Şahin (2019, p. 117-135) states that a certain level of anxiety may have a positive effect on performance to some extent, while emphasizing that high anxiety negatively affects performance. While social anxiety disorder evokes the concern of “not being able to perform” when exhibiting a behavior in front of society, the process results in physical and mental fatigue, exhaustion, and unwillingness. Since the professional processes of artists and individuals receiving arts education are performance-based, it is important to consider anxiety. Thus, Dianna Kenny (2005, p. 183-184) points out that performance anxiety is highly common among artistic performers and that this condition may be related to adrenaline, social causes, long working hours, and even economic insufficiencies.

David H. Barlow (2000) proposed a model called the “Triple Vulnerability Model” to explain the development of anxiety disorders. This model addresses the biological, psychological, and environmental origins of anxiety together. Barlow’s model has been adapted to understand why anxiety is experienced more intensely by some musicians. The model consists of three main components:

- **Biological level:** Genetic predisposition → increased physiological arousal (trembling, sweating, heart palpitations).
- **Generalized psychological level:** High expectations and low support in the family or educational environment, loss of the sense of control.
- **Specific level:** Frequent evaluation, competitive environments, fear of making mistakes - conditioning of anxiety with performance (Kenny, 2005, p. 184).

Kenny, Davis, and Oates (2003, p. 758-759) evaluated Barlow’s anxiety model as an important guide for understanding performance anxiety in general and music performance anxiety (MPA) in particular, and the Kenny Music Performance Anxiety Inventory (K-MPAI) was developed and tested. Various international studies, cited through Kenny, Davis, and Oates, have demonstrated that music performance anxiety (MPA) is a widespread and serious problem among professional

orchestra musicians; for example, while Steptoe and Fidler (1987) emphasized the general prevalence of MPA, a survey conducted in 48 orchestras in the United States found that 25% of musicians reported stage fright, 13% experienced acute anxiety, and 17% experienced depression (1988), while in the Netherlands 59% reported anxiety at a level that affected their professional functionality (van Kemenade, van Son & van Heesch, 1995). James (1998), in a study of 56 orchestras, found that 70% experienced anxiety that negatively affected their performances (2003, p. 758-759).

All these findings demonstrate that performance anxiety is closely related not only to psychological processes but also to physiological and technical processes. Given that voice production focuses on components, such as bodily control, muscle coordination, and breath management, it may be concluded that anxiety can also affect technical elements, such as register transitions, resonance use, and intonation. Although certain technical approaches regarding voice and register awareness are presented, it is noteworthy that anxiety and psychological factors should not be ignored. If the human voice is considered as a whole at this point, it may be regarded as a phenomenon shaped under the influence of the mind and emotions on a mechanical plane.

Registers continued to be an examined and intriguing phenomenon after Garcia's observations. Various ideas regarding the subject were proposed by many physicians, pedagogues, and artists who are experts in their fields, and these ideas were ultimately accepted. In Barbara Doscher's related text, while different perspectives are presented, Vennard argued that the phenomenon of registers is muscle-based and emerges as a result of the vibration patterns of the intrinsic muscles of the larynx functioning in harmony with subglottic pressure, whereas Lehmann and MacKenzie argued that registers are based on resonance problems (Doscher, 1994, p. 172). Manuel Garcia, an important figure in the field of vocal pedagogy, defines the concept of registers, one of the fundamental building blocks of classical vocal training, as follows: "[...] A series of consecutive sounds of equal quality, proceeding from low to high, produced by the application of the same mechanical principle, and whose nature differs essentially from another series of sounds of equal quality produced by another mechanical principle" (Hollien & Schoenhard, 1983, p. 256).

Nevertheless, many views asserting that artists trained in Classical Western Music can conceal register differences and transform transitions into a homogeneous form have been criticized for denying the existence of vocal registers and for emphasizing that register usage may be an important part of technique (Hollien & Schoenhard, 1983, p. 256). It may be said that the priority for an artist receiving opera training is to shape the voice into a homogeneous form under the influence of balanced power distribution. In a reality where the potential voice, with a rich timbre and breath support in the middle tones, can be carried to the high or low registers without encountering any obstacles at the transition points, the singer will reveal their authentic potential, and the voice will become free. At this point, examining registers through the voices of professional opera singers demonstrates not the denial of their existence, but rather how vocal training homogenizes these transitions.

Vocal Registers and Voice Types

The concept of register, specifically in relation to the human voice, refers to a "holistic vocal phenomenon" formed by the shape of the vocal tract, the vibratory capacity of the vocal cords, and the combination of resonance and muscle activity within a particular range. In the words of Gooen

(2024), registers are defined as “[a] sequence or group of sounds sharing common characteristics in terms of vocal fold vibration pattern or auditory perception.”

Many opinions have historically been expressed regarding the existence of vocal registers in the human voice. This concept has been addressed through different approaches throughout history: while Vennard argued that it is a muscle-based phenomenon, Lehmann and MacKenzie claimed that it is based on resonance problems (Doscher, 1994, p. 172). Although some pedagogues evaluated registers as “the result of the singer’s insufficiently developed skills,” exemplary studies on the subject have been shaped around the views put forward by Manuel Garcia (1840), one of the pioneering figures of vocal pedagogy (Hollien & Schoenhard, 1985, p. 256). Garcia’s definition of vocal registers is as follows: “A series of consecutive sounds of equal quality produced by the application of the same mechanical principle differs fundamentally in nature from other series of consecutive sounds of equal quality produced through the application of a different mechanical principle” (as cited in Hollien & Schoenhard, 1985, p. 256). Garcia fundamentally argues that connecting these distinct yet equal-quality series indicates the inevitability of a homogeneous, holistic vocal mechanism.

Registers are observed as the chest register, head register, and the low bass register (strobass register) (Otacioğlu, 2012, p. 3). For singers, balancing the “middle register (mix)” is highly important. Nevertheless, in classical vocal pedagogy, the most discussed and studied area regarding the homogeneous connection of registers is the connection points called the passaggio region. Ear-Nose-Throat (ENT) physician and laryngologist İlder Denizoğlu defines passaggio as follows:

“When the dominant muscle (TA or CT) involved in the register mechanism reaches its contraction limit, the dominant muscle of the other register begins to contract, as if shifting gears. During this process, as a dramatic change occurs in the glottic architecture, this change is also reflected in the vocal timbre. If phonation is sustained during the change (in the form of a glissando), a crack occurs in the voice, and a step-like sensation emerges. To prevent the formation of this step, a balance of contraction must be established between the dominant muscles of two neighboring registers. This balance is possible not only between two muscles, but also through the development of neuromuscular skills achieved by coordinating the entire system that affects the glottic architecture (the vocal tract, other intrinsic laryngeal muscles, and the dynamic laryngeal suspension system). This skill is defined as register blending (melting, softening)” (Denizoğlu, 2020, p. 214).

Although professional singers can make register transitions homogeneous, these transitions (passaggio) are among the primary areas of difficulty during the educational process. According to Denizoğlu (2020, p. 214), passaggio is a neuromuscular skill that can be achieved through coordination of the laryngeal muscles. The evaluation by certain pedagogues mentioned by Hollien & Schoenhard, who regarded registers as the result of the singer’s “insufficiently” developed skills, appears to be compatible with Denizoğlu’s physiological views. At this point, rather than ignoring the existence of registers, it may be considered that a holistic and homogeneous register usage supported by passaggio usage constitutes a fundamental principle of opera singers.

Although passaggio is technically a fragile region that is difficult to manage, it corresponds to different note transitions among voice groups. These points differ according to voice type (soprano, mezzo-soprano, tenor, and baritone), and even within the same voice groups, the transition note may vary by a half-step or a whole step lower or higher.

Each voice type has its own internal specialization. Specifically, among sopranos, the subtypes are lyric, dramatic, soubrette, and coloratura, while mezzo-sopranos are divided into two groups as lyric and dramatic. Alto voices, which constitute the lowest female voice group, are categorized as contralto and alto. Regarding male voices, the tenor voice group includes leggero, lyric, dramatic, spinto, character, and heldentenor. Baritone voices are observed as lyric baritone, Kavalierbariton, and the style-specific Verdi baritone, while bass voices are named basso buffo, bass-baritone, and basso profondo (Köksal, 2019, p. 23-41).

Today, voice types and their subgroups are classified in a more detailed manner in line with developing vocal techniques and repertoire diversity. In addition to traditional classifications, hybrid or transitional categories such as dramatic coloratura soprano, lirico-spinto tenor, or bass-baritone have also become more distinct. This distinction has been shaped particularly by the expansion of the opera repertoire, developments in vocal pedagogy, and the need to assign more specific roles to singers based on their vocal characteristics. Thus, it has become possible to define the technical and expressive possibilities unique to each voice type in a more detailed manner.

Approximate vocal ranges and transition notes specific to voice types may be observed as follows (Table 1):

Table 1

Representation of Vocal Ranges and Transitions as Note Values Specific to Voice Types

Female Voices:
Coloratura soprano: a) “passaggio di registro” approximately F#5 - A#5 b) Range: F3 - F6 and above
Soprano: a) “passaggio di registro” approximately E5 - G#5 b) Range: A3 - D6 and above
Mezzo-soprano: a) “passaggio di registro” approximately D5 - F#5, b) Range: G3 - C6
Alto: a) “passaggio di registro” approximately D#5 - G5, b) Range: E2 - D6
Male Voices:
Countertenor: a) “passaggio di registro” A4/A#4 - C#5/D5 b) Range: A2 - A5
Tenor: a) “passaggio di registro” approximately F4 - A4, b) Range A2 - D5 and falsetto
Baritone: a) “passaggio di registro” approximately D4 - F#4, b) Range: G2 - A4 and falsetto
Bass-baritone: a) “passaggio di registro” approximately C#4 - F4, b) Range: C1 - G4 and falsetto
Bass: a) “passaggio di registro” approximately C4 - E4, b) Range: C1 - F4 and falsetto

(Isherwood, 2013, p. 135-136, as cited in Kavşat et al., 2020, p. 467)

Register awareness and mastery over transition notes are directly related not only to technical development but also to the singer’s self-confidence on stage, and they affect performance anxiety and quality. If the singer develops and expands their register comfort zone and is able to use register transitions flexibly while maintaining breath support, they will be able to find a space on stage where they can engage freely in theatrical action. Thus, the action may evolve beyond a muscular function, that is, beyond a sportive experience, into a quality capable of expression, emotional transfer, and performance.

Criteria for Voice Classification

The classification of the voice is highly important for enabling singers to follow a healthy and confident path in their vocal development and to progress in their careers with a repertoire suitable to them. This classification is generally based on the individual's physical and acoustic characteristics. The structure of the vocal folds, whether their length or thickness, resonance cavities, and other individual anatomical factors, are guiding elements in a person's vocal identity. To generalize with examples, short and broad vocal folds are frequently observed in tenor and soprano voice types, whereas long and narrow folds are more common in bass and contralto voice types. Similarly, smaller resonator structures are generally observed in high sopranos (Doscher, 1994, p. 195). Nevertheless, since the physical structure and the voice of many singers may not correspond, not only physical indicators but also timbre, vocal range, and tessitura, which is the region of notes that can be sung comfortably, should be taken into consideration in voice classification. As Doscher also states, the color or timbre of the voice results from breath management, the functioning of the vocal folds, and resonator adjustments, together with the fundamental frequency, the distribution of harmonics, and their intensity (p. 196).

It may be stated that different methods regarding this subject are followed in classical Western vocal training. Hearing-based evaluations of instructors, without accounting for the voice production mechanism and physiological factors, particularly create difficulty in understanding voice groups that do not overlap acoustically and pedagogically (Otacioğlu, 2012, p. 51).

As expressed by Barbara Doscher, the steps that should primarily be followed in voice classification may be defined as follows: "Timbre, that is, vocal color, is the characteristic formed through the resonance of the mechanism during phonation, together with the breath flow and the contact of the vocal folds based on the harmonics of the fundamental frequency. Vocal range is evaluated by the highest and lowest points the individual's frequency can reach. The range in which the voice is produced effortlessly and without alteration to its natural structure is called tessitura" (Doscher, 1994, p. 196).

Although voice classification is an important component of vocal training, the primary focus should be on healthy voice usage. Just like an athlete, the singer should plan their physical and aesthetic development through a disciplined approach. In this process, the vocal instructor plays a critical role, because the vocal instrument is directly the singer's body, and correct technical development can only be achieved under the guidance of an experienced instructor. According to Miller (1986, p. 209), a good vocal instructor should be able to diagnose vocal problems and provide applicable solutions correctly. Vocal training requires patience and persistence because it takes time for the singer to experience proper coordination with their body. For a singer in the developmental process, the primary goal is to reach the fundamental frequency by directing the voice into the resonance region supported by breath. One of the important steps following healthy voice production for the developing singer is ultimately voice classification. As a result, passaggio points, which vary across each voice group, emerge as the most critical technical difficulty throughout all vocal training. The management of these transitions plays a determining role in terms of the homogeneity and freedom of the voice.

Considering Doscher's (1994, p. 197) observation that a singer up to the age of 25 is evaluated as young within the adolescent developmental period, the processes of muscle development, voice

production, muscular control, and changes in the laryngeal structure may require sensitivity and a flexible approach regarding the voice classification of young singers. At this point, classifications based solely on vocal color may be misleading. For example, it is observed that many sopranos capable of producing a dark timbre, whose ability to use the voice in the higher register has not yet fully developed, are trained as mezzo-sopranos, and unfortunately, a voice type change made years later points to a muscle group that has not been developed in terms of vocal skill for years; this consequently results in the individual's abilities not being fully revealed or remaining limited. According to Doscher (1994), this is actually the best possible outcome, whereas the worst outcome may be observed as permanent damage to vocal health.

At this point, it would be wise to closely monitor tessitura and transitions between registers throughout the educational process and to adopt a patient attitude, allowing development to proceed in its natural course rather than categorizing the singer with labels such as dramatic, and spinto. Voice classification, while considering many factors, should proceed not by forcing the singer to push their potential to its extreme limits, but by gradually stretching both the low and high extremes within the comfort zone and observing where the process evolves. In the words of Otacıoğlu, “After the singer reaches fundamental technical competence and achieves vocal freedom, the voice type will be able to be determined more accurately” (2012, p. 52).

Aim and Significance

This study aims to explore the experiences of students studying in the opera departments of conservatories during the vocal training process; the starting point of the study is the question of how sufficient and reliable vocal development and register belongingness are throughout a four-year undergraduate education (additional options were presented in the survey for those whose education period was extended). The biological and technical maturation processes of the voice often extend beyond this academic period. There is a need for individualized pedagogical approaches that allow students to discover their fundamental frequencies in a safe environment and to use their registers flexibly. In the study, the comfort levels students feel in vocal register use, their perceptions of comfort with their vocal ranges, and their sense of belonging to the voice groups in which they are classified were evaluated, and solutions were proposed for the technical and pedagogical problems encountered. In this context, this research, conducted through a structured questionnaire administered to approximately 80 opera students and based on responses from 77 students who fully met the necessary criteria, aims to identify perceptions of comfort with vocal register usage, senses of belonging regarding voice classification, and problems encountered at passaggio points. The obtained data allow for a more systematic analysis of the technical and psychological difficulties commonly encountered in classical vocal pedagogy.

The significance of the research may be evaluated from several perspectives. First of all, it provides data on fundamental subjects such as “register comfort”, “passaggio mastery”, and “sense of belonging to voice classification,” which are frequently emphasized in classical vocal pedagogy but have not been sufficiently systematically researched from the student perspective. Observing the concrete reflections of current educational practices on student experiences is necessary to evaluate the effectiveness of pedagogical approaches.

Secondly, the study raises the question of how much a limited period, such as a four-year undergraduate education, overlaps with the biological and technical maturation process of the voice.

The findings, revealing that a significant portion of students experience fundamental technical difficulties (passaggio control, mastery of high and low ranges) and performance anxiety, even in upper classes, indicate that the duration and content of education should be reconsidered.

A third and highly important contribution of the study is that it addresses performance anxiety not merely as a psychological outcome, but as a pedagogical variable directly intertwined with technical skill development and stage confidence.

Consequently, this research presents an explanatory perspective on the current state of opera education in Turkey and establishes a data-based ground for discussion among educators and researchers. The findings enable the development of concrete suggestions, such as individualized education, periodic reconsideration of voice classification, integration of theory and practice, and solutions for anxiety management.

Method

Research Model

This research used a descriptive survey model within a quantitative research method. The aim is to systematically evaluate the vocal register usage of students studying in opera departments, their perceptions of technical competence, problems encountered at passaggio points, and sense of belonging regarding voice classification.

Study Group

This study was conducted using a structured questionnaire administered to approximately 80 opera students, with 77 students identified as fully meeting the necessary criteria. Participants were included in the study on a voluntary basis and comprised students from different year groups (from first year to final year). Whilst the standard duration of the programme is four years, the questionnaire specifically noted this for students whose studies had been extended. Whilst all participants were included in the study on a voluntary basis, differences in the curriculum, the qualifications of teaching staff, technical infrastructure and institutional practices across different conservatoires could not be controlled for within the scope of the research. This limits the generalisability of the findings to all opera students at conservatoires.

Data Collection Tools

Data were collected from approximately 80 opera students³ using a questionnaire. The questionnaire consists of 12 questions on subjects such as difficulties in register transitions (passaggio), register flexibility, and belongingness to voice classification. These questions aim to measure variables such as technical difficulties in register transitions, register flexibility, sense of belonging regarding voice classification, and level of performance comfort. The validity and comprehensibility of the questions were evaluated through content analysis by three academicians who are experts in the field, and the necessary corrections were made.

3. The preliminary findings were published as an abstract in the Voice Istanbul 2025 Congress Proceedings Book. In this article, the expanded version of the study is presented with 77 participants.

Data Analysis

The data obtained through the questionnaire were evaluated using the descriptive analysis method. The responses of the participants were expressed through percentages, and interpretive evaluations regarding the relationships between certain questions were conducted. In particular, tendencies emerging in subjects such as register comfort level, sense of belonging regarding voice classification, and technical difficulties were examined comparatively. Cross-evaluations among selected questionnaire items revealed possible differences between students' general perception levels and their specific technical experiences.

Research and Ethics

Before the research, Ethics Committee approval (Protocol No. 867157, dated 14.03.2025) was obtained from the Anadolu University Social and Human Sciences Research and Publication Ethics Committee.

Findings

Approximately 26% of the participants are first-year undergraduate students, 18.2% are second-year students, 13% are third-year students, 32.5% are fourth-year students, and 10.4% are students in higher classes or students receiving education for more years (Table 2). In addition, 57% of the survey participants belong to the soprano vocal register, 13% to the mezzo-soprano, 13% to the tenor, 7% to the baritone, and 7% to the bass vocal registers (Table 2).

Table 2

Distribution of Participants According to Class Level

1. What year are you in?	f	Percentage
First year	20	26%
Second year	14	18.2%
Third year	10	13%
Fourth year	25	32.5%
More	8	10.4%
Total	77	100.0%

Question 2 concerns which voice type the students possess. The distribution of students' voice types has no effect on the obtained data.

To Question 3, "Do you think your vocal register is suitable for you?", 54.5% of the participants answered "Definitely yes," 33.8% answered "Yes, mostly," 6.5% answered "No, I sometimes struggle," and 5.2% answered "I am undecided." Accordingly, approximately 88.3% of the students, regardless of class and register differences, think that their voices are suitable to themselves (Table 3).

Table 3

Participants' Opinions Regarding Whether Their Voices Are Suitable to Them

3. Do you think your vocal register is suitable for you?	f	Percentage
Definitely yes	42	54.5%
Yes, mostly	26	33.8%
No, I sometimes struggle	5	6.5%
I am undecided	4	5.2%
Total	77	100.0%

To Question 4, “How do you feel in high and low vocal ranges?”, 37.7% of the participants answered “I am comfortable in both high and low ranges,” 6.5% answered “I struggle in both high and low ranges,” 39% answered “I am comfortable in low ranges, but I struggle in high ranges,” and 16.9% answered “I am comfortable in high ranges, but I struggle in low ranges.” Accordingly, the proportion of students who feel comfortable in all registers appears to be low (Table 4).

Table 4

Findings Regarding How Participants Feel in High and Low Vocal Ranges

4. How do you feel in high and low vocal ranges?	f	Percentage
I am comfortable in both high and low ranges	29	37.7%
I struggle in both high and low ranges	5	6.5%
I am comfortable in low ranges, but I struggle in high ranges	30	39.0%
I am comfortable in high ranges, but I struggle in low ranges	13	16.9%
Total	77	100.00%

This may be attributed to first- and second-year students lowering the average, as they are at the beginning of their educational process. In his related research, Paul Madaule (1987, p. 2) examined Alfred Tomatis⁴'s effects of certain auditory modifications on the vocal qualities of singers and the instrumental performances of musicians, and demonstrated that the development of a performer's auditory abilities, especially through self-listening, enables the performer to gain greater mastery. Based on this idea, it may be concluded that there will be a difference in conscious auditory feedback between first- and second-year students and third- and fourth-year students due to the duration of exposure to their own voices. However, while lower-class students (first and second year) make up approximately 44% of all participants, about 62% of students overall report not feeling completely comfortable in high and low vocal ranges. Notably, 59% of third-year and higher students also share this discomfort. These data demonstrate that not only lower-class students, but also a significant

4. Dr. Alfred A. Tomatis (1920-2001): A French ear, nose, and throat specialist and neurologist. Through the “Tomatis Method” that he developed, the ear was approached not only as an organ of hearing, but also as the primary regulator of voice production (phonation), as well as the center of body image awareness and motor control.

portion of upper-class students, are unable to achieve technical comfort in high and low vocal ranges. This situation may indicate that vocal training requires a longer process to provide mastery in all registers, or that current educational strategies may be limited. In addition, it may also be considered that students' individual physiological differences (e.g., vocal range and muscle development) or psychological factors (self-confidence, performance anxiety) affect these results.

To Question 5, "How confident do you feel about your vocal register?", 18.2% of the participants answered "I feel very confident," 58.4% answered "I generally feel confident," 5.2% answered "I generally feel insecure," and 18.2% answered "I am undecided." While the total percentage of those who answered "I am undecided" and "No, I sometimes struggle" to Question 3 ("Do you think your vocal register is suitable for you?") is approximately 11%, the percentage of those who answered "I am undecided" and "I generally feel insecure" to Question 5 is approximately 23%. Here, it emerges that while students find their vocal registers unsuitable to themselves at a lower rate, they think more negatively regarding feeling confident. This inconsistency demonstrates that students make different evaluations between "the suitability of the vocal register for themselves" and "the confidence they feel while performing within that register." Even if students think that their vocal ranges are technically suitable to themselves, they may still experience a lack of confidence while using these voices in practice (Table 5).

Table 5

Participants' Levels of Confidence Regarding Their Vocal Registers

5. How confident do you feel about your vocal register?	f	PERCENTAGE
I feel very confident	14	18.2%
I generally feel confident	45	58.4%
I generally feel insecure	4	5.2%
I am undecided	14	18.2%
Total	77	100.00%

In response to Question 6 ("Did your teachers or coaches suggest changing your vocal register?"), 31.2% of participants reported "Yes, but minor changes were suggested," 2.6% stated "Yes, I was told to move to a different voice group," 5.2% indicated "Yes, a serious change in my register was suggested," and 61% responded "No, never." Accordingly, it is observed that a considerable proportion of students (approximately 39%) received a suggestion regarding a change in their vocal register. Of the 77 participants, approximately 29% of those who answered "Definitely yes" or "Yes, mostly" to Question 3 ("Do you think your vocal register is suitable for you?") reported that they had received suggestions for minor or major changes in their vocal registers. These findings suggest a potential mismatch between students' self-perceptions of their vocal registers and the technical evaluations of instructors (Table 6).

Table 6

The Rate at Which Participants Were Advised to Change Their Vocal Registers

6. Did your teachers or coaches suggest changing your vocal register?	f	Percentage
Yes, but minor changes were suggested	24	31.2%
Yes, I was told that I should move to a different voice group	2	2.6%
Yes, a serious change in my register was suggested	4	5.2%
No, never	47	61%
Total	77	100.00%

In response to Question 7 (“Has a change ever been made to your voice type [fach]?”), 18.2% of participants reported “Yes, a minor change was made,” another 18.2% stated “Yes, a significant change was made,” 3.9% indicated “Yes, I moved to a completely different voice group,” and 59.7% responded “No, a change has never been made.” When compared with the responses to Question 6 (“Did your teachers or coaches suggest changing your vocal register?”), it is observed that the proportion of students who never received a suggestion for change is equal to the proportion of students whose registers were never changed (Table 7).

Table 7

The Rate at Which Changes Were Made to Participants’ Voice Groups

7. Has a change ever been made to your voice type (fach)?	f	Percentage
Yes, a minor change was made (for example, from soprano 1 to soprano 2)	14	18.2%
Yes, a significant change was made (for example, from soprano to mezzo-soprano)	14	18.2%
Yes, I moved to a completely different voice group (for example, from tenor to baritone)	3	3.9%
No, a change has never been made	46	69.7%
Total	77	100.00%

To Question 8, “Do you think that you belong to a different voice group (fach)?”, 23.4% of the participants answered “I am not sure; I sometimes have doubts,” 5.2% answered “Yes, I think I am more suitable for a different voice group,” and 71.4% answered “No, my current voice group is completely suitable for me.” While 87% of the participants responded positively to Question 3, “Do you think your vocal register is suitable for you?”, 71.4% answered that they did not think they belonged to a different voice group in response to Question 8. There is a difference of 15.6% between participants who think their vocal register is suitable to them and those who think they are in the correct voice group. Furthermore, 76.6% of participants responded positively to Question 5, “How confident do you feel about your vocal register?” This is approximately 10.4% lower than the proportion of students who gave positive responses to Question 3. This difference may indicate that

students are unable to fully comprehend the distinction between technical capacity (register) and vocal identity (fach). The differences in the results suggest that students may experience a disconnect between theoretical knowledge and practical skills (Table 8).

Table 8

Participants' Opinions Regarding Whether They Belong to a Different Voice Group

8. Do you think that you belong to a different voice group (fach)?	f	Percentage
I am not sure; I sometimes have doubts	18	23.4%
Yes, I think I am more suitable for a different voice group	4	5.2%
No, my current voice group is completely suitable for me	55	71.4%
Total	77	100.0%

Miller (1986, p. 197-199) describes the coordination process that enables “skilled” singing as both a controlled and an uncontrolled psychological attitude, and characterizes a well-functioning singing mechanism as a well-trained and free mechanism. In this context, citing van den Berg (1958), Miller emphasizes that neurological factors largely determine coordination in singing and that the larynx is an extraordinary structure that develops through daily training and exercises. In Wyke’s (1982) terms, controlled yet free singing emerges from a process in which physical actions are repeated until they become reflexive actions. Although each student progresses through their educational process at their own pace, transforming theoretical knowledge into practical skill fundamentally requires time. This difference in percentages may suggest that students have not yet fully internalized the relationship between vocal technical capacity (register) and vocal identity (fach), and that the developmental divergence between theoretical knowledge and concrete vocal skill may be more pronounced among students in the early stages of their education.

In a comparative study conducted between 2017 and 2024 on functional piano studies in music teacher education, Uğur Özalp and Gökhan Özdemir (2025, p. 690-697) observed that while students demonstrated consistent progress in theoretical areas such as tonal knowledge, they did not show the same level of progress—and in some cases even experienced declines—in practical applications such as two-handed accompaniment, arpeggios, cadences, and transposition. Furthermore, Kasap (2005), Tunç and Albuz (2010), Pirlibeyoğlu and Şişman (2017), Kurtuldu (2018), and West (2011) have suggested in the literature that when a sufficient connection is not established between theory and practice, students struggle to transform knowledge into behavior, and that functional skills in music education should be developed holistically alongside theoretical knowledge. This parallel tendency observed in piano accompaniment studies and other areas of music education indicates a developmental time lag in transforming theoretical understanding into practical skill, and that this divergence may be particularly evident during the early stages of education.

To Question 9, “How do you control your voice in passaggio (register transition) regions?”, 45.5% of the participants answered, “I sometimes have difficulty controlling it,” 32.5% answered “I can generally control it,” 10.4% answered “I generally have difficulty,” 1.3% answered “I experience great difficulty controlling it,” and 10.4% answered “I can control it completely” (Table 9).

Table 9

The Rates of Difficulty Experienced by Participants in Passaggio Regions

9. How do you control your voice in passaggio (register transition) regions?	f	Percentage
I sometimes have difficulty controlling it	35	45.5%
I can generally control it	25	32.5%
I generally have difficulty	8	10.4%
I experience great difficulty controlling it	1	1.3%
I can control it completely	8	10.4%
Total	77	100.00%

Although increases in mastery of the passaggio region and the singer's sense of confidence will vary according to individual differences in muscular development, they inevitably require time. For this reason, the adequacy of the educational period may be reconsidered by specialists. According to Olga Guseynova (2019, p. 9-10), while visual, auditory, and observational learning are indispensable in instructional planning, the modality studies of Barbe, Milone, and Swassing (1981), as cited by Guseynova, demonstrate that students' ways of processing information and learning vary according to age, developmental level, and individual differences. The master-apprentice relationship in the arts is among the most common styles among various learning approaches (conservatory professional courses are predominantly conducted individually). Sevgi Taş and Gonca Görsev (2018, p. 241) describe this process as follows: "The relationship between the instrument instructor and the student is an academic reflection of the concept of the master-apprentice tradition, which is based on memorization, observation, imitation, and repetition methods, within conservatory education."

In Question 10, "What do you struggle with most when passing through the passaggio region?", participants were allowed to select more than one option. Accordingly, the proportions of the four identified categories relative to the total number of participants are presented below. Specifically, 49.4% of participants reported "breath support problems," 29.9% reported "dynamic control," 40.3% reported "vocal smoothness," and 50.6% reported "vocal resonance." In total, 6.5% of participants reported no problems related to passaggio transitions (Table 10).

Table 10

The Proportion of Elements Causing Difficulty in Passaggio Regions Relative to the Total Number of Selected Options

10. While passing through the Passaggio region, which aspect do you find the most challenging?	f (Number of selected responses)	Percentage (the percentage of selected options)
Vocal resonance	39	50.6%
Breath support	38	49.4%
Vocal smoothness	31	40.3%
Dynamic control	23	29.9%
None	5	6.5%
Total	136	100.00%

To Question 11, “Do you feel anxious about reaching the limits of your vocal register during performance?”, 31.2% of the participants answered “I sometimes feel anxious about this,” 22.1% answered “I am often anxious about my limits,” 11.7% answered “No, I feel completely free,” 32.5% answered “I rarely feel anxious about this,” and 2.6% answered “I am constantly anxious about this.” These findings may indicate that students have difficulty trusting their technical competence or that performance anxiety affects vocal control. The underlying causes of anxiety may be investigated and solutions may be developed (Table 11).

Table 11

Participants’ Rates of Anxiety Regarding Reaching the Limits of Their Vocal Registers During Performance

11. Do you feel anxious about reaching the limits of your vocal register during performance?	f	Percentage
I sometimes feel anxious about this	24	31.2%
I am often anxious about my limits	17	22.1%
No, I feel completely free	9	11.7%
I rarely feel anxious about this	25	32.5%
I am constantly anxious about this	2	2.6%
Total	77	100.00%

As Otacioğlu cites Hiller, the expansion of a singer’s vocal range and the ability to use it flexibly and comfortably may be fundamentally regarded as an education-oriented process. Hiller emphasizes the importance of the educational process by stating that “A person’s vocal range can be expanded; however, this is not something that can be achieved in a single day or all at once, but rather through a gradual process” (as cited in Otacioğlu, 2019, p. 72).

At the same time, the knowledge that, depending on the muscular strength acquired throughout the training process, singing within certain vocal ranges will become easier and therefore less fatiguing for the singer (see p. 56) suggests that students’ technical competence may also be related to muscular strength acquired over time. The anxiety experienced by students specifically regarding the passaggio region may therefore be associated with physiological insufficiencies. Otacioğlu (2019, p. 58) supports the notion that students struggle to trust their technical competence with the observation that “To a certain extent, the transition affects the tessitura, because these frequencies are generally difficult to negotiate and therefore tend to cause undesirable muscular movements.”

Kenny’s (2005, p. 184) findings regarding performance anxiety among young performers (although Doscher (1994, p. 197) considered singers up to the age of 25 as young, the current age limits of major European opera studio young artist programs generally define young singers as being under the age of 30 or 32 URL-1)) suggest that exposure to early and frequent evaluation in a competitive environment, before an individual has achieved sufficient psychological maturity, may lead to psychological vulnerability and consequently to music performance anxiety. At this point, technical insufficiency and performance anxiety emerge in direct proportion to one another while

simultaneously exerting a mutually reinforcing effect. Unfortunately, a performer who completes their technical development under conditions of high anxiety is among those most likely, even in professional life, to perceive performance conditions as threatening and therefore fail to present their full potential. Hence, the issue of anxiety may be considered a factor that should be considered and managed throughout the educational process.

To Question 12, “Would you like to receive more guidance and analysis regarding your own vocal register and voice type?”, 32.5% of participants answered “Maybe, I may need guidance on certain issues,” 15.6% answered “Yes, I need guidance,” 39% answered “Yes, I would like to receive more analysis and evaluation regarding my voice,” and 13% answered “No, I am completely certain.” These results support the idea educators would benefit from providing students with more individualized feedback and vocal analysis (Table 12).

Table 12

Participants’ Need for Guidance and Analysis

12. Would you like to receive more guidance and analysis regarding your own vocal register and voice type?	f	Percentage
Maybe, I may need guidance on certain issues	25	32.5%
Yes, I need guidance	12	15.6%
Yes, I would like to receive more analysis and evaluation regarding my voice	30	39%
No, I am completely certain	10	13%
Total	77	100.00%

Considering the master-apprentice relationship mentioned above, Guseynova (2019, p. 9-10) argues that a single instructional approach may not be sufficient in music and vocal education; rather, each student requires personalized feedback and technical guidance appropriate to their dominant learning modality. These findings support the view that providing students with more individualized feedback, personalized vocal analysis, and modality-based guidance would increase learning efficiency, while also illustrating the influence of the instructor on the student. According to Otacioğlu (2019, p. 67), “Vocal preferences or ideals regarding the voice are often shaped by the instructor’s aesthetic understanding and educational approach.”

Approximately 88% of participants evaluated themselves as “comfortable” or “very comfortable” within their overall vocal range. However, an analysis of the cross-referenced questions (for example, Questions 3, 5, and 8, which examined the suitability of the participants’ assigned vocal registers and their levels of confidence) revealed that approximately 30% of the participants provided indecisive or contradictory responses. This finding indicates that students’ general perceptions do not fully correspond with their awareness of specific technical issues.

Of the participants, 23% reported a lack of confidence in their register use, while 28.6% reported doubts about their voice type. A total of 57% experienced difficulties controlling their voices at passaggio points, whereas 56% stated that they felt performance anxiety as they approached the limits of their registers. Furthermore, approximately 62% of participants reported not feeling completely comfortable in either the upper or lower regions of their vocal ranges.

Discussion

The findings indicate that students continue to struggle with passaggio and register control even in higher grades. This raises questions about the adequacy of the conservatory's educational program. The objectives set forth by the 2020 Strategic Plan (2010) of the Finnish Ministry of Education and Culture demonstrate that education is structured not merely as the transfer of knowledge, but also as a system that promotes scope, creativity, and social development. As cited in Demirkan's study titled Messages to Turkey from the Finnish Education System (2018), the 2020 Strategic Plan of the Finnish National Board of Education defines the primary aim of education as the development of learners' skills such as analytical thinking, communication, craftsmanship, self-awareness, and taking responsibility from early childhood onward; ensuring that every individual can access flexible and encouraging lifelong learning opportunities; identifying different talents at an early stage and guiding them appropriately; and guaranteeing equality of educational opportunity for all citizens (UNESCO, 2012; Demirkan, 2018). At this point, the example of Finland may be characterized by its ranking among the leading countries in global education rankings for many years, and by the fact that an important part of this success stems from the early initiation of arts education. As emphasized by Ekin Çoraklı (2015, p. 48) in Smith's notes on arts education in Finland, through art, the individual is able both to discover themselves and to develop the emotional and social skills required for social life. Therefore, arts education in Finland is positioned as a comprehensive, intercultural, and practice-based system supported by both in-school and out-of-school opportunities. Similarly, arts institutions in Turkey, especially the conservatory first established as the continuation of the Musiki Muallim Mektebi (URL-2) namely the Ankara State Conservatory (today known as Hacettepe University Ankara State Conservatory), were structured during the Republican period through an early-age arts education approach by adopting a primary and secondary school-based student training model in the fields of music and ballet (Çakar, 2015). Adile Nuray Bayraktar (2016, p. 74) bases the post-Republic conservatory establishment model on the report of the composer and foreign expert Paul Hindemith, who was invited to the country following the Music Congress as part of the "music revolution."

The structure of conservatory education also differs among countries. In Turkey, following the integration of conservatories into universities, the educational process has generally been organized as a four-year undergraduate program. However, given that this period may be considered insufficient, especially for vocal training, different models were previously implemented in the Voice Department of Hacettepe University Ankara State Conservatory (URL- 3). For many years, voice students were admitted at the high school level and underwent eight years of education; subsequently, under new regulations, this period was gradually reduced to seven years, then five years, and finally to the current four-year structure. Extending the duration of education may be necessary to integrate music education with stage practice and to enable the student to achieve technical and artistic competence.

Although the opera student is trained through a strategy aiming to begin education during a period when the physiological development of the voice is largely completed, possessing a foundational artistic background may be regarded as an important factor determining the quality of the educational process. Therefore, encountering art at an early age forms a basis in terms of musical perception, body awareness, artistic culture, and the development of discipline, even for students who begin opera education later.

In conservatories in Italy (URL- 4), the educational structure is a five-year system consisting of a three-year undergraduate program (Triennio) and a two-year specialization/master's program (Biennio Specialistico). In addition, many conservatories have preparatory programs called "pre-accademico". Students who are not considered sufficiently qualified for direct admission to the undergraduate level receive education in these preparatory programs for a certain period to prepare for the five-year main program.

In Germany, vocal education is largely conducted within art universities called Hochschule für Musik and possesses a structured higher education model (URL- 5). The educational system generally consists of four-year undergraduate (Bachelor of Music) and two-year specialization (Master of Music) programs. In addition, for candidates who are not considered sufficiently qualified for direct admission to the undergraduate level, preparatory programs called "Vorstudium" or "Studienvorbereitung", lasting one to two years, are implemented; these programs prepare students for undergraduate education in terms of technical, theoretical, and stage skills. Another remarkable feature of Germany is that conservatories maintain close cooperation with city opera houses through opera studios. Students have the opportunity to perform in professional productions both during their education and at the graduate level, thereby completing the transition to professional life more effectively. This structure demonstrates that vocal education in Germany possesses a practice-intensive, performance-centered character focused on stage experience.

There are also notable differences between students who find their vocal registers suitable and those who feel comfortable in those registers. The reason for this may be attributed to the difference between students hearing their own voices together with their bodily resonances and instructors hearing the voice from the outside, as well as the difference in experience and approach to vocal evaluation between instructors and students. A study conducted by Eden, Demir, Akbulut, Yüceer Nishida, and Uçar (2024, p. 1457-1464) supports the existence of a natural perceptual difference between the singer's experience of "internal hearing" and the instructor's "external hearing" evaluation. Physiologically, this difference is explained by the fact that an individual hears their speaking or singing voice through both "air conduction" and "bone conduction," allowing resonance to be transmitted directly to the inner ear through the cranial bones and causing the voice to be perceived as fuller, deeper, and different in timbre. As a result, the instructor (listener) hears the voice only through "air conduction" (Eden, Demir, Akbulut, Yüceer Nishida & Uçar, 2024, p. 1458).

The "Tomatis Laws," developed by the aforementioned French ENT specialist Alfred Tomatis, also provide a scientific explanation for this difference. According to Tomatis, if a person cannot hear certain frequencies, they cannot produce those frequencies vocally; therefore, a change in hearing directly affects voice production (Murase, 2011, as cited in Eden, Demir, Akbulut, Yüceer Nishida & Uçar, 2024, p. 1458). In this context, while students hear their own voices differently through internal resonance, instructors operate within a more "objective" acoustic evaluation from the outside, which may be considered one of the fundamental reasons for differences in perception and interpretation regarding vocal registers.

According to Miller (1986) and Wyke (1982), singing is a long-term coordinative process that develops through repetition and experience. In this context, students may be expected to experience the relationship between vocal technical capacity and vocal identity at different levels. This relationship and its reflection in participants' responses were discussed in detail with reference to Table 8 in the Findings section.

One of the most notable findings of the present study concerns the difficulties experienced in passaggio regions. More than half of the participants reported occasional or frequent difficulty controlling their voices during passaggio transitions. Although the development of mastery in the passaggio region and the singer's sense of confidence may vary according to individual differences in muscular development, both processes require time.

Conclusion and Recommendations

In conclusion, the findings indicate that greater emphasis should be placed on vocal flexibility and register integration within the pedagogical process. Specifically, 57% of students experience technical difficulties at passaggio points, 56% feel performance anxiety as they approach the limits of their registers, and 62% are unable to use their vocal ranges with sufficient flexibility. These findings raise the question of whether the current duration of study is adequate for developing these skills. Furthermore, it appears that the fundamental technical problems of voice students are centered around passaggio management and vocal flexibility, and that these two factors considerably trigger performance anxiety.

Passaggio regions, which vary across major voice classifications, are associated with differences in muscular development and vocal fold participation percentages across different tessituras. Therefore, the periodic reassessment of students' voice classifications constitutes a rational pedagogical recommendation. In addition, implementing individualized vocal exercise programs that integrate theoretical knowledge with practical application would facilitate the more sustainable development of the voice's technical capacity.

In passaggio training, it would be beneficial to develop more systematic, intensive exercises focusing particularly on vocal resonance and breath support. Perceiving and explaining these transitions not merely as obstacles, but rather as a “bridge” that ensures homogeneity throughout the entire vocal range, may increase students' awareness and understanding.

The fact that conservatory education structures differ among countries makes it possible to evaluate these findings within a broader context. In Turkey, the organization of conservatories under a four-year undergraduate model has at times been considered insufficient, particularly for vocal training, and different duration models have been implemented in the past. In contrast, drawing on examples from Italy, Germany, and Finland, it may be argued that these systems share a common characteristic: they support long-term, gradual development. Therefore, reconsidering the current structure in Turkey may arise, particularly given that vocal training inherently requires a prolonged process of technical maturation.

The principles emphasized in the Finnish Ministry of Education and Culture's “2020 Strategic Plan” - creative thinking, the early identification of individual differences, lifelong learning, and flexible guidance - are also meaningful in the context of music education. In skill-based disciplines such as music and the performing arts, the early and appropriate guidance of students' individual talents supports the importance of pedagogical flexibility and student-centered practices. Expanding arts education beyond conservatory education itself and disseminating it through part-time vocal training programs and conservatory-supported courses may constitute a valuable recommendation.

One of the most striking findings of this research points to performance anxiety. When examined in the context of the literature, a similar issue emerges as an area where clear solutions

have not yet been established. As noted in Kenny’s study (2005, p. 184), although numerous treatment methods for music performance anxiety have been investigated, the field is still developing in terms of its conceptual framework and empirical research base. This situation may indicate that when technical insufficiencies, passaggio difficulties, and challenges in register integration are combined with performance anxiety, students may require multidimensional pedagogical support.

In light of all these findings, it may be concluded that the relationship among technical skill, vocal flexibility, pedagogical duration, and psychological factors should be addressed more comprehensively within vocal pedagogy. While this study contributes to the field by presenting the strengths and weaknesses of the current educational structure from a broad perspective, it also points toward future comparative and specialized research topics (such as performance anxiety and the duration of conservatory opera education). In particular, findings on conservatory structures across countries provide an important perspective for reassessing vocal training programs in Turkey about duration, content, and the intensity of practical application.

References

- Babacan, E., Kavşat, H. C., & Özçimen, A. (2020). Şan eğitiminde register geçiş yerlerinde meydana gelen ses kırılması problemi ve problemin çözümüne yönelik yaklaşımlar. *Güzel Sanatlar Enstitüsü Dergisi*, 26(45), 463–475.
- Barlow, D. H. (2000). Unraveling the mysteries of anxiety and its disorders from the perspective of emotion theory. *American Psychologist*, 55(11), 1247–1263. <https://doi.org/10.1037/0003-066X.55.11.1247>
- Bayraktar, A. N. (2016). Başkent Ankara’da Cumhuriyet sonrası yaşanan büyük değişim: Modern yaşam kur-gusu ve modern mekânlar. *Ankara Araştırmaları Dergisi*, 4(1), 67–80.
- Çakar, D. (2015). Hacettepe Üniversitesi Ankara Devlet Konservatuvarı: Cebeci’den Beşevler’e. *Sahne ve Müzik*, (1), 9–34.
- Çoraklı, E. (2015). Müzik eğitiminin felsefi temelleri: Geçmiş, gelişim ve bugün. *Uluslararası Hakemli Müzik Araştırmaları Dergisi*, (4), 41–54.
- Demirkan, S. (2018). Finlandiya eğitim sisteminden Türkiye’ye mesajlar. *Alinteri Sosyal Bilimler Dergisi*, 2(4), 171–195.
- Denizoğlu, İ. (2020). *Klinik vokoloji*. Kişisel Yayın.
- Doscher, B. M. (2023). *The functional unity of the singing voice*. Rowman & Littlefield.
- Eden, A., Demir, İ., Akbulut, E. C. Ü., Nishida, E. M. Y., & Uçar, E. (2024). Kemik iletimi yoluyla ses aktarımı-nın solfej pratiğinde entonasyon üzerindeki etkileri. *Premium e-Journal of Social Sciences (PEJOSS)*, 8(48), 1457–1464.
- Gooen, V. (2024). *Register/registration*. Retrieved From An Online Music Terminology Resource
- Guseynova, O. (2019). *Bireysel öğrenme modeli olarak üç ezberleme tekniğinin amatör yetişkin piyano sınıfın-*

Kılıç, C. Ö., Artaç, A. (2026). A review of vocal register comfort, passaggio mastery, and performance anxiety among conservatory opera department students. *Yaratıcı Drama Dergisi*, 21(2), 200–220.

daki etkileri [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. Akdeniz Üniversitesi.

Hollien, H., & Schoenhard, C. (1985). The riddle of the “middle” register. İçinde I. R. Titze & R. C. Scherer (Ed.), *Vocal fold physiology: Biomechanics, acoustics and phonatory control* (ss. 256–272). Denver Center for the Performing Arts.

Kenny, D. T. (2005). A systematic review of treatments for music performance anxiety. *Anxiety, Stress, & Coping*, 18(3), 183–208. <https://doi.org/10.1080/10615800500167258>

Kenny, D. T., Davis, P., & Oates, J. (2003). Music performance anxiety and occupational stress amongst opera chorus artists and their relationship with state and trait anxiety and perfectionism. *Journal of Anxiety Disorders*, 18(6), 757–777. <https://doi.org/10.1016/j.janxdis.2003.09.004>

Köksal, A. A. (2019). *Ses eğitiminde ses türüne ve repertuvara doğru karar verilmesinin önemi* [Yayımlanmamış yüksek lisans tezi]. İstanbul Üniversitesi.

Madaule, P. (1988). The Tomatis method for singers and musicians. İçinde T. M. Gilmore, P. Madaule, & B. Thomson (Ed.), *About the Tomatis method* (2. baskı, ss. 1–11). The Listening Centre.

Miller, R. (1986). *The structure of singing: System and art in vocal technique*. Schirmer Books.

Otacıoğlu, S. (2012). *Ses türlerini belirlemedeki kriterler* [Yayımlanmamış sanatta yeterlik tezi]. İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Özalp, U., & Özdemir, G. (2025). Müzik eğitiminde piyano eşlik becerilerinin gelişimi: 2017–2024 öğrenci performanslarının karşılaştırmalı analizi. *Gazi Üniversitesi Gazi Eğitim Fakültesi Dergisi*, 45(2), 689–701.

Şahin, M. (2019). Korku, kaygı ve kaygı (anksiyete) bozuklukları. *Avrasya Sosyal ve Ekonomi Araştırmaları Dergisi*, 6(10), 117–135.

Taş, S., & Görsev, G. (2018). Konservatuvar öğrencilerinin mesleki eğitim yaşantısı ve gelecekteki istihdamlarına yönelik tutumları. *Adıyaman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi*, (28), 237–261.

URL- 1. <https://www.die-hamburgische-staatsoper.de/en/about/opera/opera-studio>, <https://operaestudio.eu/en/about-us> [Erişim: 08.12.2025]

URL- 2. https://tr.wikipedia.org/wiki/Musiki_Muallim_Mektebi [Erişim: 04.12.2025]

URL- 3. <https://bilsis.hacettepe.edu.tr/oibs/bologna/index.aspx?lang=tr&curOp=showPac&curUnit=470&curSunit=480> [Erişim: 03.12.2025]

URL- 4. <https://www.consfi.it/mission-e-vision> [Erişim: 03.12.2025]

URL- 5. <https://www.hfm-berlin.de/en/application/our-study-programmes/voice> [Erişim: 03.12.2025]