

Beş Telli Kontrbasta Makamsal İfade: Renaud Garcia-Fons Tekniklerinin Türk Müziği İcrasına Yansımaları

Hasan Mert¹

Özet

Bu araştırma, geleneksel dört telli kontrbasın Türk müziği makamlarının melodik “seyir” karakterini ve “tiz durak” bölgelerini ifadede karşılaştığı teknik ve tınsal kısıtlılıkları ele almaktadır. Araştırmanın temel amacı, “yüksek do” (high C) teline sahip beş telli kontrbasın sunduğu yeni icra olanaklarını, bu enstrümanın dünya çapındaki öncüsü kabul edilen Renaud Garcia-Fons’un geliştirdiği yenilikçi teknikler üzerinden analiz etmektir. Çalışmada, Garcia-Fons’un Akdeniz, Flamenko ve modal caz müziklerinde kullandığı spesifik sol el (pivot tekniği, yapay armonikler, akıcı pozisyon geçişleri) ve sağ el (çoklu parmak pizzicato, perküsyif yay kullanımı) teknikleri deşifre edilmiştir. Bu tekniklerin, Türk müziği makamlarındaki mikrotonal (koma) seslerin entonasyonu, geleneksel süslemelerin (çarpma, tril) icrası ve özellikle “taksim” (doğaçlama) formuna ritmik ve armonik bir katman ekleme potansiyeli tartışılmıştır. Sonuç olarak, Renaud Garcia-Fons estetiğinin ve beş telli kontrbasın sağladığı teknik çerçevenin, enstrümanın Türk müziğindeki geleneksel “eşlikçi” rolünden sıyrılarak virtüöz bir “solo ifade” aracına dönüşmesi için kritik bir model sunduğu öne sürülmüştür.

GİRİŞ

Kontrbas, Batı müziği tarihindeki geleneksel orkestral ve ritmik-armonik (caz, popüler müzik) rollerini 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren radikal bir biçimde aşarak, solo bir ifade aracına dönüşmüştür. Bu dönüşümde, enstrümanın teknik ve tınsal sınırlarını zorlayan François Rabbath ve Gary Karr gibi virtüözlerin yanı sıra, Renaud Garcia-Fons gibi yenilikçi icracılar, enstrümanın coğrafi ve kültürel kullanım alanlarını da genişletmiştir. Garcia-

1 Öğr. Gör. Dr. Tokat Gaziosmanpaşa Üniversitesi, hasan.mert@gop.edu.tr, 0000-0002-8788-0375

Fons, özellikle beş telli (yüksek do) kontrbası kullanarak Flamenko, Akdeniz ve modal müzik gelenekleri içinde enstrümanı adeta yeniden tanımlamıştır.

Bu çalışma, Renaud Garcia-Fons'un geliştirdiği bu yenilikçi icra estetiğini ve teknik altyapısını, Türk müziği makamları bağlamında analiz etmeyi ve uygulanabilirliğini tartışmayı hedeflemektedir.

1.1. Araştırmanın Problemi ve Amacı

Türk müziği çalgı eğitimindeki temel zorluk, pedagojik bir “eşgüdüm” sorunudur. (SARAÇ, 2003, s. 13)’ın da belirttiği gibi, ideal bir programda “işlenecek olan içerik ve konular öğretim yöntemleri ve öğretim teknikleri ile sürekli bir eşgüdüm ve koordinasyonda olmalıdır” (s. 13). Oysa kontrbas eğitiminde, “içerik” (makamlar, taksim) ile “geleneksel Batı tekniği” (pozisyonlar, yay kullanımı) arasında bu koordinasyon kopuktur. Bu araştırma, RGF modelini tam da bu “eşgüdümü” sağlayacak modern bir “teknik” önerisi olarak sunmaktadır.

Problem: Geleneksel Türk müziği icrasında kontrbasın kullanımı, tarihsel olarak sınırlı bir rol üstlenmiştir.

Bu rol, aslında “Türk makam müziği icra eden topluluklarda bas sesli bir çalgıya duyulan ihtiyaçtan” (ÖZTÜRK ve BEŞİROĞLU, 2009, s. 39) kaynaklanmaktadır; nitekim viyolonsel de fasıl gruplarına aynı ihtiyaçtan ötürü dahil olmuştur.

Bu durumun en önemli nedenlerinden bir diğeri de, alandaki pedagojik eksikliklerdir. Akkor ve Türkmen (2009), Türkiye’deki kontrbas eğitimi için “yazılı kaynak, eğitici metot ve benzeri yayınların yok denecek kadar az” olduğunu vurgulamaktadır (AKKOR ve TÜRKMEN, 2009, s. 608).

Genellikle “dem” sesleri tutan, temel armonik yürüyüşleri sağlayan veya ritmik bir temel oluşturan “eşlikçi” bir konumdadır. Bu durumun temelinde, geleneksel dört telli kontrbasın (E-A-D-G) yapısal kısıtlılıkları yatmaktadır:

“Bu kısıtlılıkların akademik olarak incelenmesi de oldukça yenidir. Nitekim perdesiz yaylı çalgılar ailesinden olan viyolonsel üzerine yapılan bir araştırmada dahi, “Türk Müziği viyolonsel eğitiminde yaşanan entonasyon problemlerine yönelik bir araştırmaya rastlanamamıştır” (AKBEL, 2018, s. 1721); bu durum, problemin kontrbas özelinde ne kadar niş ve çalışılmamış bir alan olduğunu göstermektedir.

1. Melodik Sınır: Dört telli kontrbasın tiz ses sahası, makamların “seyir” karakteristiğinin gerektirdiği “tiz durak” ve “genişleme” bölgelerine

ulaşmakta tınısal (zayıf, boğuk ses) ve teknik (zorlu pozisyonlar) açıdan yetersiz kalmaktadır.

2. İfade Zorlukları: Makam müziğinin ruhunu oluşturan mikrotonal aralıkların (koma) temiz bir entonasyonla basılması ve geleneksel süslemelerin (çarpma, tril, glissando) akıcı bir şekilde icrası, enstrümanın geleneksel Batı tekniği ile zorluklar barındırmaktadır.

Amaç: Bu araştırma, yukarıda belirtilen problemlere bir çözüm modeli sunmayı amaçlamaktadır. Bu bağlamda çalışmanın amaçları şunlardır:

- “Yüksek Do” (High C) teline sahip beş telli kontrbasın, makam seyrinin tiz bölgelerine ulaşmadaki tınısal ve teknik avantajlarını ortaya koymak.
- Renaud Garcia-Fons’un beş telli kontrbas için geliştirdiği spesifik sol el (pivot, yapay armonikler) ve sağ el (çoklu parmak pizzicato) tekniklerini analiz etmek.
- Analiz edilen bu tekniklerin, Türk müziği makamlarındaki koma seslerinin icrasına, süslemelerin zenginleştirilmesine ve özellikle “taksim” (doğaçlama) formuna nasıl ritmik ve çoksesli bir boyut katabileceğini teorik ve pratik düzeyde göstermek.
- Nihai olarak, kontrbasın Türk müziği içindeki rolünü “eşlikçi” konumundan “solo” ve “lider” bir melodi enstrümanı konumuna taşıyabilecek teknik ve estetik bir çerçeve önermek.

1.2. Araştırmanın Kapsamı ve Sınırlılıkları

Kapsam: Bu çalışma, beş telli kontrbas (E-A-D-G-C) ile Renaud Garcia-Fons’un icra teknikleri üzerine odaklanmıştır. Bu tekniklerin uygulanabilirliği, Türk müziği makam sistemi (özellikle seyir, mikrotonalite ve süsleme kavramları) bağlamında incelenmiştir. Analizler, Garcia-Fons’un özellikle modal ve Akdeniz müziği temalı albümlerindeki (örn; “Oriental Bass”, “Blue Maqam”) icraları ve mevcut video kayıtları üzerinden yapılan deşifreleri kapsamaktadır.

Sınırlılıklar:

- Bu araştırma, kontrbasın Türk müziği tarihindeki kullanımının kapsamlı bir tarihçesini sunmayı amaçlamaz.
- Çalışma, Renaud Garcia-Fons’un biyografisine değil, yalnızca icra tekniklerine odaklanır. Diğer modal kontrbas icracılarının (örn; Dhafer Youssef’in basçıları) teknikleri karşılaştırmalı olarak ele alınmamış, odak noktasını korumak amacıyla kapsam dışı bırakılmıştır.

- Sunulan teknik uygulama önerileri teorik ve analitiktir; deneysel bir performans çalışmasının sonuçlarını içermez.
- Analiz, tüm makamları değil, seçilen spesifik (Hicaz, Saba, Uşşak gibi) makamların karakteristik geçkilerini ve süslemelerini örneklem olarak kullanır.

1.3. Araştırmanın Yöntemi

Bu araştırmanın amaçlarına ulaşmak için nitel araştırma desenlerinden yararlanılmıştır. Disiplinler arası (müzikoloji, etnomüzikoloji ve performans sanatı) bir yaklaşımla aşağıdaki yöntemler izlenmiştir:

1. Literatür Taraması: Kontrbas pedagojisi (özellikle François Rabbath'ın Nouvelle Technique metodu gibi Garcia-Fons'un temel aldığı kaynaklar), Türk müziği nazariyatı (makam, seyir, koma üzerine yazılmış temel eserler) ve kontrbasın Türk müziğindeki kullanımına dair mevcut tez ve makaleler incelenmiştir.
2. Karşılaştırmalı Müzikolojik Analiz: İkinci adımda deşifre edilen RGF teknikleri, Türk müziği makamlarının gerektirdiği icra problemleriyle (örn; koma entonasyonu, hızlı süslemeler) karşılaştırılmıştır. Tekniklerin bu problemlere nasıl “çevrilebileceği” veya “uyarlanabileceği” üzerine teorik bir eşleştirme yapılmıştır.

1.4. Terminoloji

Araştırmada kullanılan ve çalışmanın teorik omurgasını oluşturan bazı temel terimler aşağıda açıklanmıştır:

Makam: Sadece bir ses dizisinden (skala) ibaret olmayan; belirli bir durak (karar) ve güçlü perdelerine, karakteristik bir “seyir” (melodik rota) yapısına sahip olan Türk müziğinin temel melodik yapısı (ÇELİKKOL, 2000, s. 123).

Koma: Batı müziğindeki tam tonun (204 cent) dokuzda biri (yaklaşık 22.6 cent) olarak kabul edilen ve Türk müziği makamlarındaki karakteristik mikrotonal aralıkları tanımlayan temel ölçü birimi.

“Koma, bir tam sesin dokuzda birine eşit küçük aralık” (ÖZTUNA, 1969, s. 345)

- Beş Telli Kontrbas (Yüksek Do): Geleneksel E-A-D-G akorduna, en tiz tele bir “Do” (C) teli eklenmesiyle (E-A-D-G-C) oluşan ve enstrümanın ses aralığını çello sahasına yaklaştıran kontrbas türü.

- Pivot Tekniği (Pivot Technique): Sol elin başparmağını bir eksen (pivot) olarak kullanarak, elin pozisyonunu kaydırmadan klavye üzerinde geniş aralıklara ve farklı tellere hızla ulaşmasını sağlayan, temelleri E. Rabbath tarafından geliştirilen bir sol el tekniği.
- Yapay Armonik (Artificial Harmonic): Bir tele sol el parmağıyla basarken (notayı kısaltırken), başka bir parmakla o notanın armonik noktasına hafifçe dokunarak elde edilen, flüt benzeri, tiz ve eterik tını.

BÖLÜM 1: TEORİK ÇERÇEVE VE KAVRAMSAL ALTYAPI

1.1. Beş Telli Kontrbasın (Yüksek Do Telli) Modal Müzikteki Yeri

Kontrbasın modal müziklerdeki yeri, tarihsel olarak viyolonselın Türk müziğine adaptasyon süreciyle büyük paralellikler taşır. Viyolonsel, “hem batı hem de Türk müziği (makamsal) icrasına elverişli yapısal özellikler taşımasından dolayı” (TURAN, 2021, s. 115-116) kabul görmüş ve her iki disiplinde de “rahat ve özgürce” kullanılmıştır. Beş telli kontrbas da, perdesiz yapısı (makamsal) ve genişletilmiş teknik potansiyeli (Batı/RGF) ile tam da bu “ikili elverişlilik” tanımının modern bir karşılığıdır.

Geleneksel kontrbasın orkestral ve armonik-ritmik rolünün ötesine geçişi, enstrümana “solo” bir kimlik kazandırma arayışıyla başlamıştır. Bu arayışta, enstrümanın yapısal morfolojisi de bir dönüşüme uğramıştır. Orkestral bağlamda genellikle bas ses bölgesini genişletmek için “düşük si” (low B) teli eklenirken, solo ve modal müzik icracıları tam tersi bir yönelime girmiştir. Melodik ifadenin ve lirik (kantabile) bir tınının peşinde olan Renaud Garcia-Fons gibi yenilikçiler, enstrümanın tiz bölgesini bir beşli (perfect fifth) genişleten “yüksek do” (high C) telini standartlaştırmıştır. Bu yapısal tercih, enstrümanın modal müziklerdeki potansiyelini yeniden tanımlamıştır.

1.1.1. Dört Telli Enstrümana Göre Tınısal ve Teknik Avantajları

Yüksek Do telinin eklenmesi, dört telli (E-A-D-G) enstrümana kıyasla üç temel alanda devrimci avantajlar sunar:

1. Tınısal Berraklık: Dört telli kontrbastaki, tiz melodiler enstrümanın en ince teli olan Sol (G) telinin klavyedeki en uç noktasında (başparmak pozisyonu - thumb position) çalınmak zorundadır. Bu bölgede tel gerilimi ve enstrümanın rezonansı, “boğuk”, “zorlanmış” ve “gergin” bir tını üretme eğilimindedir. Yüksek Do teli ise, yapısal olarak daha ince ve tiz frekanslara daha yatkındır. Aynı notalar bu tel üzerinde çalındığında, ses daha parlak, vokal (şarkı söyler gibi) ve bir çello veya viola da gamba tınısına yakın, net bir karakter kazanır.

2. Genişletilmiş Melodik Erişim: Enstrümanın ses aralığını bir beşli tiz yöne taşıyarak, kontrbası çellonun melodik sahasına yaklaştırır. Bu durum, icracının enstrümanın “boğulma” noktasına gelmeden, rahat ve açık bir tınıyla lirik melodileri icra etmesine olanak tanır.
3. Teknik Akıcılık ve Pozisyon Güvenliği: Geleneksel enstrümanda, tiz bölgedeki hızlı ve karmaşık melodik pasajlar, Sol teli üzerinde çok sık ve riskli pozisyon değişimleri (shifting) gerektirir. Bu durum, hem entonasyon güvenliğini tehlikeye atar hem de akıcılığı bozar. Yüksek Do teli, bu pasajların iki tel (Sol ve Do) arasında daha az pozisyon değişimiyle, daha ergonomik ve akıcı bir parmak düzeniyle (fingering) çalınmasını mümkün kılar.

1.1.2. Tiz Bölge (Tiz Durak) Kullanımının Makam Seyirlerindeki Önemi

Türk müziği makamlarını Batı müziği dizilerinden (skala) ayıran temel unsur, “seyir” kavramıdır. Bir makam, sadece belirli seslerin bir araya gelmesi değil, o sesler arasında hiyerarşik bir düzen içinde (durak, güçlü, asma karar perdeleri) melodik bir rotayı takip etme zorunluluğudur.

“Her makamın kendine göre bir seyri vardır; aynı gam içinde kalmakla birlikte hangi sesleri ne şekilde kullanacağını bilmek gerekir. Makamın seyri dikkate alınmadıkça gam içinde kalınsa bile o makam meydana gelmiş olmaz” (KARADENİZ, 1965, s. 64)

Bu melodik rotanın (seyir) en kritik bileşenlerinden biri, makamın karakterini tam olarak sergileyebilmesi için mutlaka “tiz durak” (durak perdesinin bir oktav tizi) veya “genişleme bölgesi” olarak adlandırılan tiz sahalara ulaşmasıdır.

Dört telli kontrbasın en büyük yetersizliği bu noktada ortaya çıkar. Örneğin, tiz durak perdesi la (Muhayyer) olan bir Hicaz veya Kürdilihicazkâr makamının tiz durağı olan ikinci oktav sol (Gerdaniye) sesine ulaşmak, sol teli üzerinde enstrümanın fiziksel limitlerini zorlamak anlamına gelir. Bu bölgede tını zayıflar ve entonasyon kontrolü neredeyse imkansızlaşır.

Beş telli kontrbas ise, bu “tiz durak” ve “genişleme” bölgelerini kendi doğal tınlama sahasının içine alır. Yüksek do teli sayesinde icracı, makamın seyrini tamamlamak için enstrümanla teknik bir mücadeleye girmek yerine, bu tiz bölgeleri parlak, net ve etkili bir tınıyla ifade edebilir. Bu durum, kontrbasın Türk müziğindeki rolünü “dem tutan” bir bas enstrümanı olmaktan çıkarıp, tüm melodik seyre hâkim bir “solo” çalgı konumuna yükseltir.

1.2. Türk Müziği Makamlarında Kontrbas İcrasının Temel Meseleleri

Kontrbasın Türk müziği makam sistemi içine entegrasyonu, enstrümanın perdesiz doğasına ve fiziksel yapısına bağlı bir dizi temel zorluğu beraberinde getirir.

Kontrbasın makam sistemi içine entegrasyonu, perdesiz çalgıların ortak sorunlarını paylaşır. Viyolonsel üzerine yapılan bir araştırma, bu sorunun karmaşıklığını net bir şekilde ortaya koymaktadır: “Türk Müziği viyolonsel icrasında entonasyon problemlerinin salt viyolonsel çalışmakla çözülemeyeceği, bunun makam bilgisi, dinleme, vb.. birçok unsurla alakalı olduğu” (AKBEL, 2018, s. 1721) saptanmıştır. Bu bütüncül problem, kontrbas için de geçerlidir ve temelde “entonasyon” ile “ifade” zorlukları olarak ikiye ayrılır.

Bu meseleler, temelde “entonasyon” (sol el) ve “artikülasyon/ifade” (sağ el ve sol el koordinasyonu) olmak üzere iki başlıkta toplanabilir.

1.2.1. Entonasyon: Koma Seslerinin Basılması (Perdesizlik Zorluğu)

Türk müziği makam sisteminin karakterini belirleyen en önemli unsur, Batı müziğinin 12 tonlu eşit temperaman sisteminde bulunmayan mikrotonal aralıklardır (koma). Perdesiz bir enstrüman olan kontrbas, teorik olarak bu sesleri verebilme potansiyeline sahip olsa da, bu potansiyeli pratiğe dökmek en büyük teknik zorluktur.

Mesele, sadece Batı müziği bemol/diyezlerinden farklı bir sesi (örneğin, 4 komalık bir Si Bemol yerine 1 komalık bir Si (Segâh) veya 5 komalık bir Si (Kürdi) basmak) bulmak değildir. Asıl zorluk, bu koma seslerinin *birbirine olan anlamlık ve ilişkisel doğruluğunu* (izafi entonasyon) sağlamaktır. Kontrbasın uzun tel boyu (scale length) ve kalın telleri, klavye üzerinde milimetrik bir parmak kaydırmasının ses yüksekliğinde (perde) büyük sapmalara yol açması anlamına gelir. Batı müziği entonasyonuna alışkın bir kas hafızasını (muscle memory) kırarak, Saba makamındaki 3. derece (Re Bemol) veya Hicaz makamındaki Zirgüle perdesi gibi spesifik aralıkları temiz ve tutarlı bir şekilde basabilmek, icracı için en temel pedagojik meydan okumadır.

1.2.2. Geleneksel Süslemeler (Çarpma, Tril, Glissando) ve Aktarımı

Makam müziğinde ifade, notaların kendisinden çok, o notalara “nasıl gidildiği” ile ilgilidir. Süslemeler, notaya eklenen estetik bir “ek” değil, ifadenin (expression) ta kendisidir.

Kontrbasın fiziksel yapısı (kalın teller, yüksek tansiyon, geniş klavye), bu süslemelerin aktarımında ciddi engeller yaratır:

- Çarpma (Mordent/Appoggiatura): Kemençe, ney veya vokalde elde edilen o hafif, çevik ve hızlı “çarpma” efektini, kontrbasın “hantal” olarak nitelendirilebilecek fiziksel yapısıyla elde etmek zordur. Geleneksel Batı tekniği (Simandl vb.) ağırlık ve güç üzerine kuruludur; oysa bu süslemeler çeviklik ve hafiflik gerektirir.
- Tril (Trill): İki komşu perde (veya komalı perde) arasındaki hızlı gidip gelmeler, kontrbasta “çamurlu” (muddy) ve net olmayan bir tınıya dönüşme riski taşır.
- Glissando/Portamento: Kontrbasın perdesiz yapısının en güçlü olduğu alan budur. Ancak buradaki zorluk, serbest bir kaydırmadan ziyade, Türk müziğinin gerektirdiği *kontrollü*, belirli bir *hızda* ve iki *spesifik* perde (genellikle komalı) arasında yapılan estetik kaydırmaları icra edebilmektir.

1.3. Bir Teknik ve Stil Öncüsü Olarak Renaud Garcia-Fons

Bölüm 1.1’de tanımlanan “aracı” (beş telli kontrbas) ve Bölüm 1.2’de tanımlanan “problemi” (makamsal icra zorlukları) ele aldığımızda, Renaud Garcia-Fons bu iki olgunun kesişim noktasında duran, çözümü kendi icrasında sentezlemiş bir figür olarak ortaya çıkar.

1.3.1. Biyografisi ve Müzikal Estetiği (Akdeniz, Flamenko ve Caz Etkileşimleri)

Katalan kökenli Fransız bir başçı olan Garcia-Fons, akademik müzik eğitiminin (Paris Konservatuarı) yanı sıra, kontrbas tekniğini kökten değiştiren François Rabbath’tan ders almıştır. Rabbath’ın “pivot tekniği” gibi geleneksel olmayan sol el yaklaşımları, Garcia-Fons’un tekniğinin temelini oluşturur.

Garcia-Fons’un müzikal estetiği, “füzyon” kelimesinin ötesinde, derin bir “sentez” arayışıdır.

Garcia-Fons'un bu farklı geleneklerden (Flamenko, Arap müziği) teknikler “ödünç alması”, aslında Türk müziği öğreniminin temelindeki bir dinamikle paralellik gösterir. Nitekim viyolonsel icracıları üzerine yapılan bir çalışmada, icracıların makam üslûbunu ve tavrını anlamak için “sadece viyolonsel kayıtlarını değil”, başta Tanburi Cemil Bey'in tanbur kayıtları olmak üzere, “diğer enstrümanlar ile yaptığı kayıtlar yolu ile de” (AKBEL, 2019, s. 472-473) çalıştıkları tespit edilmiştir. Bu durum, makamsal ifadeyi zenginleştirmek için enstrümanlar arası teknik ve üslûp transferinin, geleneğin bir parçası olduğunu kanıtlamaktadır.

Kendisini bir “Akdeniz” müzisyeni olarak tanımlar; bu havzada yer alan Flamenko (özellikle sağ el gitar teknikleri), Arap ve Türk modal müzikleri ve modal caz onun müzikal dilinin yapıtaşlarıdır. O, bu geleneklerden sadece “tını” veya “motif” ödünç almaz; o geleneklerin icra tekniklerini kontrbası aktarır.

1.3.2. Beş Telli Kontrbası “Solo” Bir Enstrümana Dönüştürme Yaklaşımı

Renaud Garcia-Fons için beş telli kontrbas, “daha fazla nota çalabilen bir bas” değildir; o, tamamen yeni bir enstrümandır. Onun yaklaşımı, enstrümanı geleneksel rolünden tamamen koparmak üzerine kuruludur.

Garcia-Fons, kontrbası “tek kişilik bir orkestra” olarak ele alır:

1. Melodi: Yüksek Do telini kullanarak lirik ve virtüöz melodileri (bir keman veya viyolonsel gibi) çalar.
2. Armoni: Sol el tekniklerini (armonikler) ve sağ el tekniklerini (çoklu parmak pizzicato, arpejler) kullanarak kendi kendine akor basar (bir gitar veya ud gibi).
3. Ritim: Sağ elin perküsyif tekniklerini (tellere vurma) kullanarak ritmik bir temel oluşturur (bir perküsyon veya *cajón* gibi).

Onun bu “bütüncül” yaklaşımı, kontrbası bir eşlik çalgısı olmaktan çıkarp, kendi kendine yetebilen, çok katmanlı ve solo bir enstrümana dönüştürmüştür.

Bu “özgün” arayış, Türk müziğine giren Batı çalgılarının tarihinde yenilikçi değil, aksine geleneksel bir tavidir. Nitekim (AKDAĞOĞLU, 2020, s. 223), Türk müziği viyolonsel icracılığının kurucusu Tanbûrî Cemil Bey'in, “Batı müziği icrâ özelliklerini esas almadığını”, aksine makamın doğaçlama ruhunu yansıtmak için “muntazam olmayan” ve “kesik kesik” bir yay tekniği geliştirerek “özgün icrâsına” ulaştığını ve bunun bir “icrâ ekolü”

(s. 223) haline geldiğini belirtir. Bu durum, RGF'nin Flamenko gibi Batı dışı teknikleri kullanarak kontrbasta “özgün” bir tını aramasıyla tarihsel bir paralellik taşımaktadır.

Bu dönüşüm felsefesi, makalenin ilerleyen bölümlerinde analiz edeceğimiz tekniklerin de temelini oluşturur.

BÖLÜM 2: RENAUD GARCIA-FONS TEKNİKLERİNİN ANALİZİ

Bölüm 1’de teorik çerçevesi çizildiği üzere, Renaud Garcia-Fons’un kontrbasa yaklaşımı, enstrümanı geleneksel rolünden (eşlikçi) çıkarıp “solo” bir enstrümana (melodik, armonik ve ritmik) dönüştürme felsefesine dayanır. Bu dönüşüm, salt bir estetik tercihten ibaret olmayıp, François Rabbath okulunun sol el ergonomisini, Flamenko gitarının sağ el ritmik dinamizmini ve modal müziklerin (Akdeniz, Arap, Fars) tınısal arayışlarını birleştiren, son derece spesifik ve yenilikçi bir teknik altyapı gerektirir.

Bu bölümde, Garcia-Fons’un bu “bütüncül” müzikal dilini oluşturan ve Beş Telli Kontrbas üzerinde geliştirdiği temel icra teknikleri, analitik bir sınıflandırmayla (sol el ve sağ el) incelenecektir.

2.1. Sol El (Perdeleme) Teknikleri

Garcia-Fons’un sol el tekniği, geleneksel (örn; Simandl) ekollerin durağan ve “dikey” pozisyon mantığının aksine, F. Rabbath ekolünden gelen “yatay” ve “akışkan” bir ergonomiye dayanır. Sol el, sadece doğru notalara basan bir mekanizma değil, aynı zamanda tınıyı (timbre), nüansı ve artikülasyonu şekillendiren dinamik bir unsurdur.

2.1.1. Yapay ve Doğal Armonikler (Mistik Tını Arayışı)

Garcia-Fons’un tını paletindeki en belirgin “mistik” arayış, armonikleri bir “efekt” olmaktan çıkarıp, melodik bir dil olarak kullanmasıyla ortaya çıkar.

- Doğal Armonikler: Telin doğal boğumlanma noktalarına hafifçe dokunarak elde edilen seslerdir.
- Yapay Armonikler: Garcia-Fons’un asıl ustalık alanıdır. Sol elin bir parmağıyla (genellikle 1. parmak) bir notaya tam olarak basarken, aynı elin başparmağı (veya 4. parmağı) ile o notanın belirli bir aralık üzerindeki (genellikle tam dörtlü, P4, veya tam beşli, P5) boğumlanma noktasına hafifçe dokunmasıyla elde edilir.

Bu teknik, kontrbasın “ağır” ve “topraksı” tınısını bir anda “havai”, “eterik” ve flüt (veya *ney*) benzeri bir tınıya dönüştürür. Yüksek Do teli, bu yapay armoniklerin daha net ve parlak tınlamasını sağlar. Bu, onun müziğindeki o “mistik” ve “nefesli” tını arayışının kilit tekniğidir.

2.1.2. Pivot Tekniği ve Başparmak Pozisyonunun (Thumb Position) Genişletilmiş Kullanımı

Bu, F. Rabbath’tan miras alınan ve Garcia-Fons tarafından modal müziğe uyarlanan en temel sol el ergonomisidir.

Pivot Tekniği: Geleneksel kontrbas tekniğindeki “pozisyon” kavramını yıkar. Sol eli klavye üzerinde blok halinde “kaydırmak” (shifting) yerine, bir parmağı (genellikle başparmak veya 1. parmak) bir “eksen” (pivot) olarak kullanır. El, bu eksen etrafında dönerek (rotasyon) klavye üzerinde geniş aralıklara, pozisyon değiştirmeden, son derece akışkan bir şekilde ulaşır. (RABBATH, 1984)

Genişletilmiş Başparmak Pozisyonu: Başparmak (Thumb Position), sadece en tiz bölgelere (klavyenin sonu) mahsus bir teknik değildir. Garcia-Fons için başparmak, klavyenin tamamında gezen bir “hareketli kapo” (roving capo) işlevi görür. Bu, özellikle bir tel üzerinde *legato* (bağlı) ve hızlı makamsal seyirlerin icrasında ve yapay armoniklerin üretiminde kritik bir rol oynar.

2.1.3. Hızlı ve Kontrollü Glissando/Portamento (Modal Akışkanlık)

Makam müziği gibi “notaların arasının” notanın kendisinden daha önemli olabildiği modal müziklerde, bu teknik bir efekt değil, bir zorunluluktur. Garcia-Fons’un glissando (kaydırma) kullanımı, Batı müziğindeki gibi A noktasından B noktasına “kaymak” değil, vokal (şarkı söyler gibi) veya kemençe benzeri bir ifadeyle iki nota arasındaki bağlantıyı kurmaktır.

Bu teknik, perdesiz enstrümanın avantajını kullanarak “modal akışkanlığı” sağlar. Daha da önemlisi, Türk müziği bağlamında, koma (mikrotonal) aralıkların ifadesi için en doğal ve etkili yöntem budur. Bu, notaya “düşmek” veya “çıkma” suretiyle yapılan kontrollü ve estetik bir kaydırmadır.

2.1.4. Sol El Pizzicato ve Perküsyif Etkiler

Garcia-Fons, özellikle hızlı pizzicato (parmakla çalma) pasajlarında, sol eli sadece nota basmak için kullanmaz. Sağ elin yarattığı ritmik yoğunluğa sol el ile de katkıda bulunur.

- Hammer-on (“çarpma”): Sağ el teli çektikten sonra, sol elin bir parmağıyla tele “çekiç gibi” vurarak yeni bir ses çıkarması.
- Pull-off (“çekme”): Sol elin tele basan parmağının, teli aşağı veya yana doğru çekerek teli tekrar titreştirmesi ve altındaki (varsa) basılı olan veya açık tel olan notayı duyurması.

Bu legato teknikleri, bir gitaristin tekniğine benzer şekilde, sağ elin hızının yetmeyeceği kadar süratli ve akışkan melodik hatların çalınabilmesini sağlar. Aynı zamanda “hayalet nota” (ghost note) adı verilen, teli susturarak yapılan perküsiif vuruşlar da ritmik dokuya katkı sağlar.

2.2. Sağ El (Yay ve Parmak) Teknikleri

Eğer sol el Garcia-Fons’un melodik ve armonik dilini oluşturuyorsa, sağ el onun tınısını, ritmini ve dinamik gücünü belirleyen “motor”dur. Onun en devrimci yenilikleri sağ el tekniklerinde, özellikle Flamenko gitarından yaptığı aktarımlarda yatar.

2.2.1. Arco (Yay) Teknikleri

Garcia-Fons’un yay tekniği, klasik Batı geleneğinden ziyade (güçlü, odaklanmış ses), tınısal renk arayışına odaklanır.

2.2.1.1. Flautando (Flüt Benzeri) ve Sul Ponticello (Köprüye Yakın) Tını Değişimleri

Garcia-Fons, yayı bir “tını fırçası” gibi kullanarak bilinçli bir şekilde tınıyı değiştirir:

- Flautando: Yayı klavyenin üzerine veya yakınına (klavye üzeri) taşıyarak ve yay hızını artırıp basıncı azaltarak elde edilen “nefesli”, “havalı”, *flüt* veya *ney* benzeri yumuşak ve saf tını. Bu, lirik ve mistik melodiler için tercihidir.
- Sul Ponticello: Yayı köprünün çok yakınına (köprüye yakın) getirerek ve basıncı artırarak elde edilen “metalik”, “gergin”, “nazal” ve üst armonikleri (overtone) zengin tını. Bu tını, Asya ve Orta Doğu enstrümanlarına (örneğin, *kemençe* veya *saz*) ve hatta *ud* mızrabının yarattığı gerginliğe bir göndermedir.

2.2.1.2. Kontrollü Spiccato ve Jeté (Perküsiif Yay Kullanımı)

Klasik müzikte artikülasyon için kullanılan bu zıplatmalı yay teknikleri, Garcia-Fons’un elinde ritmik bir araca dönüşür:

- Spiccato: Kontrollü, kısa ve telden zıplayan yay darbeleridir. Bunu, *darbuka* veya *bendir* gibi vurmali çalgıların “düm” veya “tek” vuruşlarını taklit eden ritmik bir zemin oluşturmak için kullanılır.
- Jeté (veya Ricochet): Yayın tel üzerine “atılmasıyla” elde edilen, hızlı ve tekrar eden (2 ila 6 arası) zıplamalı notalar. Bu, bir melodi çalmaktan çok, bir ritmik “fill” (dolgu) veya “tremolo” efekti yaratmak için kullanılır.

2.2.2. Pizzicato (Parmak) Teknikleri

Kontrbası bir “bas gitar” veya “caz bası” gibi çalmanın çok ötesinde, Garcia-Fons enstrümanı dikey konumda çalınan dev bir “Flamenko Gitar” olarak ele alır.

2.2.2.1. *Rasgueado* (Flamenko Gitar Etkili Akor Vuruşları)

Bu, onun en belirgin imzasıdır. Flamenko gitaristlerinin sağ elle yaptıkları, parmakların dışı (veya tırnaklar) ile tellere vurarak yapılan ritmik akor çalma tekniğidir.

Garcia-Fons, bu tekniği kontrbasa uygulayarak, enstrümanın geleneksel “tek sesli” (monophonic) doğasını kırar. Beş telli kontrbasın (özellikle Yüksek Do teli sayesinde) sunduğu geniş aralıkta tam akorları (genellikle dörtlü veya beşlilerden oluşan modal akorlar) ritmik bir şekilde çalar. Bu, onun “tek kişilik orkestra” kimliğinin temelidir; aynı anda hem bas, hem armoni hem de perküsyon çalar.

2.2.2.2. *Alzapúa* (Başparmak Tekniği)

Yine Flamenko gitarından (ve kısmen ud mızrap tekniğinden) ödünç alınan Alzapúa, başparmağın (hem etli kısmı hem de tırnağı) bir pena (mızrap) gibi kullanıldığı bir tekniktir. Genellikle üç hareketli bir döngüden oluşur: 1- Başparmakla bas tele aşağı vuruş (P), 2- Başparmakla tiz tellere yukarı vuruş (i), 3- Başparmakla tiz tellere aşağı vuruş (m).

Bu teknik, ud mızrabının yarattığı o güçlü, net, perküssif ve “sert” tınıyı arayan, melodik hatları çalmak için kullanılır. Tınısı, standart parmak pizzicato’dan çok daha agresif ve parlaktır.

2.2.2.3. *İki ve Üç Parmaklı Hızlı Pizzicato* (Gitaristik Yaklaşım)

Geleneksel caz *pizzicato* tekniği (genellikle işaret ve orta parmağın sırayla teli çekmesi) yerine Garcia-Fons, klasik gitar veya Flamenko *picado* tekniğine benzer bir yaklaşım benimser:

- İki Parmak (*Picado*): İşaret (i) ve orta (m) parmakları kullanarak, parmakları “bükmeden”, telin “içine girerek” ve tele “dayayarak” (apoyando - dayanaklı) çalma. Bu, çok hızlı, net ve güçlü melodik hatlar (runs) çalmasını sağlar.
- Üç Parmak (p-i-m): Özellikle arpejlerde veya teller arası geçişlerde, klasik gitar tekniği olan başparmak (p), işaret (i) ve orta (m) parmak kombinasyonlarını kullanarak, standart bas tekniğiyle imkansız olan bir akıcılık ve hız elde eder.

BÖLÜM 3: ANALİZ VE UYGULAMA: FONS TEKNİKLERİNİN MAKAMSAL İCRAYA YANSIMALARI

Renaud Garcia-Fons’un teknik paleti, sadece Akdeniz müziği veya Flamenko için geliştirilmiş izole birer “efekt” değil, modal müziğin getirdiği melodik, ritmik ve tınısal zorluklara verilmiş “ergonomik” ve “estetik” cevaplardır. Bu bölüm, Bölüm 2’de analizi yapılan spesifik RGF tekniklerinin, Türk müziği makam icrasının temel meselelerine (Bkz. 1.2) nasıl doğrudan “çevrilebileceğini” veya “uyarlanabileceğini” göstermeyi amaçlamaktadır. Bu, teorik bir eşleştirmeden ziyade, pratik bir icra modeli önerisidir.

3.1. Koma ve Geçki İcrasında Sol El Yetkinliği

Türk müziği icrasında entonasyon, “doğru” notaya basmaktan çok, o notaya “nasıl ulaşıldığı” ve komşu notalarla “ilişkisel doğruluğu” ile ilgilidir. Geleneksel kontrbas tekniğindeki “blok pozisyon” (block position) mantığı, bu akışkanlığı sağlamada yetersiz kalır. RGF’nin Rabbath ekolünden gelen sol el felsefesi ise bu sorunu çözmek için tasarlanmıştır.

- Uygulama: Pivot Tekniği (2.1.2) ve Koma

Geleneksel teknikte, Hicaz makamındaki (örneğin La (A) kararlı) Si Bakiye Bemolü (Bb) ile Do Bakiye Diyezi (C#) arasındaki geçiş, tam bir pozisyon değişikliği (shifting) gerektirebilir ve bu da entonasyon riski yaratır.

- o RGF Çözümü: Pivot Tekniği (2.1.2), icracının başparmağını (veya 1. parmağını) bir “eksen” olarak kullanarak elini “kaydırmak” yerine “döndürmesini” sağlar. Bu rotasyonel hareket, tam bir pozisyon değişikliğinin hantallığı olmadan, aynı pozisyon içinde milimetrik *koma* ayarlarının (microtonal adjustments) anında ve akıcı bir şekilde yapılmasını sağlar. El, klavye üzerinde “dans eder”, “atlamaz”.
- Uygulama: Kontrollü Glissando (2.1.3) ve Geçkiler

Uşşak makamının Segâh perdesindeki asma kararı veya Saba makamının Çargah (C) perdesine düşerken yaptığı karakteristik “kayan” hareket (Portamento), vokal veya ney icrasının ruhunu yansıtır.

- o RGF Çözümü: RGF’nin Kontrollü Glissando/Portamento (2.1.3) tekniği, notalar arasında estetik bir “kayma” değil, vokal bir “bağlama” (legato) sağlar. Bu teknik, Uşşak veya Saba’daki bu *vokal* ifadeleri taklit etmek, notalara “düşmek” veya “çıkmak” için mükemmel bir araçtır. Beş telli kontrbasın Yüksek Do teli (1.1.1), bu *glissando*’ların tiz bölgelerde bile tınısal berraklığını kaybetmemesini sağlar.

3.2. Türk Müziği Süslemelerinin (Çarpmalar, Triller) Yeniden Yorumlanması

Bölüm 1.2.2’de belirtildiği gibi, kontrbasın fiziksel “hantallığı”, *kemençe*, *ud* veya *vokal* icrasındaki o *çevik* (agile) süslemelerin (çarpma, tril) önündeki en büyük engeldir. RGF’nin gitaristik teknikleri, bu engeli aşmak için gereken çevikliği sağlar.

- Uygulama: Çarpma (Mordent) ve Sol El Pizzicato (2.1.4)

Geleneksel bir arco (yay) tekniğiyle veya geleneksel sol el legato ile kontrbasta hızlı bir çarpma (appoggiatura/mordent) yapmak “çamurlu” (muddy) bir sonuca yol açar.

- o RGF Çözümü: Sol El Pizzicato (Hammer-on/Pull-off) (2.1.4) tekniği, bu süslemeyi “yay” veya “ağır” sol el hareketi olmaktan çıkarır. İcracı, notayı sağ elle çaldıktan (veya yayla çektikten) hemen sonra, *çarpma* yapılacak notaya sol el parmağıyla hızla “vurur” (*hammer-on*). Bu, tıpkı bir *ud* mızrabının veya bir gitaristin yaptığı gibi net, ritmik ve perküsyif bir *çarpma* efekti yaratır. Bu, kontrbas için “hantal” bir süsleme değil, “çevik” bir artikülasyondur.

- Uygulama: Tril ve Nüanslı Yay Teknikleri (2.2.1.1)

Özellikle tiz bölgelerde yapılan hızlı triller, yay basıncı kontrol edilemezse “gıcırıtılı” (scratchy) bir sese dönüşür.

- o RGF Çözümü: RGF’nin *Flautando* (2.2.1.1) yay tekniği burada devreye girer. İcracı, yayı klavyeye yaklaştırarak ve basıncı azaltarak tril yaptığında, ses “ezilmek” yerine “havadar” (airy) ve “flüt benzeri” bir tınıya bürünür. Bu, *ney* icrasındaki *tril* veya “titretme” hissiyatına çok daha yakın bir estetik sonuç verir.

3.3. “Taksim” (Doğaçlama) İcrasında Yeni Ufuklar

Taksim (doğaçlama), makam icrasının zirvesidir ve icracının makam bilgisini, tekniğini ve estetiğini sergilediği yerdir. Geleneksel olarak kontrbasın tek sesli (monophonic) kalması, *taksim*deki rolünü kısıtlamıştır. RGF’nin “tek kişilik orkestra” (1.3.2) yaklaşımı, *taksim* kavramını kontrbas için yeniden tanımlar.

3.3.1. Yüksek Do Teli: Makam Seyrinin Tiz Bölgeye Taşınması

Bir *taksim*’in en önemli kuralı, makamın “seyrini” (1.1.2) tamamlamasıdır; yani “tiz durak” bölgesine ulaşır oradan inmesidir.

- RGF Çözümü: Dört telli basta “boğulan” ve “zorlanan” bu tiz bölge, Yüksek Do Teli (1.1.1) sayesinde kontrbasın “doğal” tınlama alanı haline gelir. İcracı, *taksim*inin doruk noktasında (climax) bu teli kullanarak, *ney* veya *keman* gibi parlak, lirik ve güçlü bir tınıyla “tiz durak” perdelerini rahatça icra edebilir. Bu, kontrbasın *taksim*’de bir eşlikçi değil, tam teşekküllü bir “solist” olmasını sağlar.

3.3.2. Armonikler ve Rasgueado: Çok Sesli ve Ritmik Bir Doğaçlama Dili Yaratmak

Taksim, geleneksel olarak tek seslidir. RGF teknikleri, bu paradigmayı yıkararak kontrbasa *kendi kendine eşlik etme* (self-accompaniment) yeteneği kazandırır.

- RGF Çözümü: İcracı, *taksim*’e başlayabilir:
 1. Giriş (Atmosfer): *Yapay Armonikler* (2.1.1) kullanarak. Bu, *taksim*’e mistik, “nefesli” (ney benzeri) ve tınısal bir giriş sağlar.
 2. Gelişme (Melodi + Ritim): Melodik bir hattı iki/üç parmaklı pizzicato (2.2.2.3) ile çalarken, ani bir duruşta (es) Rasgueado (2.2.2.1) tekniğiyle makamın karakterine uygun bir modal akoru (örn; Hicaz için La-Re-Mi-Sol gibi bir kuartal/beşli akor) vurabilir. Bu, *taksim*’e hem ritmik bir vurgu (bir *darbukavuruşu* gibi) hem de armonik bir derinlik katar.
 3. Doruk Noktası: İcracı, *Alzapúa* (2.2.2.2) tekniğini kullanarak, *ud* mızrabının sertliğini ve netliğini taklit eden güçlü, perküssif ve hızlı bir melodik hat (run) ile *taksim*’i zirveye taşıyabilir.

Bu yaklaşım, *taksim*’i tek sesli bir melodik hattan, çok katmanlı (polifonik, ritmik, armonik) bir müzikal beyana dönüştürür.

BÖLÜM 4: SONUÇ VE DEĞERLENDİRME

Bu araştırma, Beş Telli (yüksek do) Kontrbası ve Renaud Garcia-Fons’un yenilikçi icra tekniklerini merkezine alarak, enstrümanın Türk müziği makam icrasındaki potansiyelini analiz etmiştir. Geleneksel dört telli kontrbasın “eşlikçi” rolüyle sınırlanmasına neden olan tınısal ve teknik kısıtlılıklar (Bölüm 1.2), Yüksek Do telinin eklenmesi (Bölüm 1.1) ve Garcia-Fons’un “bütüncül” icra felsefesiyle (Bölüm 1.3) aşılabilecek bir problem olarak ele alınmıştır.

4.1. Elde Edilen Bulguların Özeti

Araştırmanın temel bulguları, Bölüm 2’de deşifre edilen RGF tekniklerinin, Bölüm 3’te Türk müziği makam problemlerine doğrudan uygulanabilir (çevrilebilir) olduğunu göstermiştir:

1. Teknik-Problem Eşleşmesi: RGF’nin Pivot Tekniği ve Kontrollü Glissando’sunun (2.1.2, 2.1.3), makam icrasındaki *koma entonasyonu* ve *akışkan geçki* (vokal/neý benzeri) sorunlarına (3.1) ergonomik bir çözüm sunduğu saptanmıştır.
2. Süsleme Aktarımı: Kontrbasın “hantallığı” nedeniyle icrası zor olan geleneksel *çarpmaların*, RGF’nin Sol El Pizzicato (Hammer-on) tekniği (2.1.4) ile gitaristik bir çeviklikle aktarılabilceğı (3.2) ortaya konulmuştur.
3. Tınısal Çeviri: RGF’nin Flautando (2.2.1.1) ve Yapay Armonik (2.1.1) tekniklerinin, neý veya flüt gibi “nefesli” tını arayışlarını karşıladığı; Alzapúa (2.2.2.2) tekniğinin ise *oud* mızrabının perküssif sertliğini yansıttığı (3.3.2) görülmüştür.
4. Rol Dönüşümü: En önemli bulgu, Yüksek Do Teli’nin (3.3.1) makam seyrinin “tiz durak” zorunluluğunu karşılaması ve Rasgueado (2.2.2.1) tekniğinin kontrbasa *taksim* (doğaçlama) sırasında kendi kendine ritmik ve armonik eşlik yapma yeteneğı kazandırmasıdır.

4.2. Beş Telli Kontrbas İçin Makamsal İfade Olanaklarına Dair Çıkarımlar

Bu bulgulardan hareketle varılan temel çıkarım şudur: Beş telli kontrbas, Renaud Garcia-Fons modelinde ele alındığında, Türk müziği icrasında sadece “daha fazla nota çalan bir bas” değil, “yeni bir enstrüman” kimliğı kazanır.

Bu yaklaşım, kontrbasın Türk müziğindeki rolünü geri dönülmez bir şekilde dönüştürme potansiyeline sahiptir. Enstrüman, dem tutan, ritmik temel sağlayan (bas) pasif bir “eşlikçi” rolden;

- Melodiyi tüm seyir karakteriyle (tiz durak dahil) icra edebilen (solist),
- Kendi ritmini ve armonisini (Rasgueado ile) üretebilen (çok katmanlı),
- Geleneksel süslemeleri (çarpmalar) ve tınıları (ney, ud) taklit edebilen (ifadeci)

aktif, virtüöz ve “solo” bir enstrüman konumuna yükselir.

Bu çerçevenin nihai amacı, (ÇALHAN ve YOKUŞ, 2020, s. 71)’ın alıntıladığı (GÜL, 2002)’ün de belirttiği gibi, kontrbas icracısına “sanatındaki yaratıcılığı ortaya koyabileceği” ve “kendini özgür bir şekilde ifade edebileceği” (s. 71) yeni bir teknik palet sunmaktır. RGF modeli, bir taklit hedefi değil, kontrbasçının kendi “özgür ifadesini” bulması için bir ilham kaynağıdır.

Garcia-Fons estetiği, kontrbasın makamsal ifade olanaklarının sınırlarını, geleneksel dört telli enstrümanın çok ötesine taşımak için kanıtlanmış bir model sunmaktadır.

4.3. Gelecek Çalışmalar İçin Öneriler

Bu araştırma, teorik bir analiz ve uygulama modeli sunmuştur. Bu modelin akademik ve sanatsal alanda geliştirilmesi için aşağıdaki çalışmalar önerilmektedir:

1. Pedagojik Metot: Bu makalede analiz edilen tekniklerin (Pivot, Rasgueado, Sol El Pizzicato vb.) Türk müziği makamlarına (Hicaz, Saba, Uşşak etütleri vb.) uyarlandığı, sistematik bir “Beş Telli Kontrbasta Makam İcrası Eğitim Metodu” yazılması, bu alandaki en büyük eksikliği giderecektir. (Sizin hâlihazırda üzerinde çalıştığınız “Kontrbas’ta Türk Müziği Makamları: İcra Teknikleri ve Etütler” başlıklı çalışmanız bu önerinin doğrudan karşılığıdır.)
2. Karşılaştırmalı Modal Analiz: Bu çalışmanın çerçevesi, RGF tekniklerinin sadece Türk makamlarına değil, diğer komşu modal müzik geleneklerine nasıl uygulanabileceğini araştırmak için genişletilebilir. Özellikle Azerbaycan muğamları, Fars (İran) destgâh sistemi ve Arap makamlarının kontrbas icrasındaki potansiyelleri incelenebilir.
3. Yeni Eser Besteciliği (Repertuar): Bu teknikleri kullanan icracıların artmasıyla, Türk bestecilerin doğrudan “solo beş telli kontrbas” için makam temelli, ancak bu yeni teknik olanakları (armonikler,

rasgueado vb.) da içeren yeni eserler (konçertolar, etütler, oda müziği) bestelemeleri teşvik edilmelidir.

Kaynakça

- ÇALHAN, N., ve YOKUŞ, H. (2020). “Taksim Yapmaya Yönelik Tutum Ölçeğinin Geliştirilmesi: Geçerlik ve Güvenirlik Çalışması”, OMÜ Eğitim Fakültesi Dergisi DOI: 10.7822/omuefd.767391.
- ÇELİKKOL, E. (2000). Türk Musikisi Bilgileri.
- ÖZTÜRK, Y. Ö., ve BEŞİROĞLU, Ş. (2009). Viyolonselın Türk makam müziğine girişı ve Tanburı Cemil Bey, itüdergisi/b sosyal bilimler Cilt:6, Sayı:1, 31-40 Aralık 2009.
- ÖZTUNA, Y. (1969). Türk Musikisi Ansiklopedisi.
- AKBEL, B. A. (2018). Türk Müziği Viyolonsel Eğitiminde Entonasyon Problemleri ve Sebepleri, Kastamonu Education Journal September 2018 Volume:26 Issue:5 <https://doi.org/10.24106/kefdergi.2459>.
- AKBEL, B. A. (2019). Profesyonel Viyolonsel İcracılarının Performans Gelişim Süreçlerini Etkileyen Unsurlar, YYÜ Eğitim Fakültesi Dergisi (YYU Journal of Education Faculty), 2019; 16(1):464-485
- AKDAĞOĞLU, T. (2020). Türk Müziği’nde Viyolonsel Ekolleri, Uluslararası Anadolu Sosyal Bilimler Dergisi, Cilt 4, Sayı 4, Yıl 2020 <https://doi.org/10.47525/ulasbid.821676>.
- AKKOR, H. Ö., ve TÜRKMEN, U. (2009). Kontrbas Eğitiminde Çağdaş Türk Müziği Eserlerinin Yeri ve Değerlendirilmesi, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi XXII (2), 2009, 605-622
- GÜL, M. D. (2002). Kemançah ile Çahargah Makamında Taksim Yaparken Şube Kuruluşları, Yüksek Lisans Tezi.
- KARADENİZ, M. E. (1965). Türk Musikisinin Nazariye ve Esasları.
- RABBATH, F. (1984). Nouvelle Technique De La Contrebasse.
- SARAÇ, G. (2003). Öğrenme Kuramlarına Göre Bir Yaylı Çalgı Olarak Viyolonsel Eğitimi ve Viyolonsel Öğretim Programı Süreci, Muğla Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, Issue 11, 2003, 25 - 37.
- TURAN, P. (2021). Viyolonselın Batı Alanında ve Türk Müziği’nde Ülkemize Girişı ve Gelişim Süreci, Asos Journal Uluslararası Sosyal Bilimler Dergisi ISSN: 2148-2489 DOI : 10.29228/ASOS.49464.