

LILLIAN FUCHS'UN HAYATI, 1 VE 2 NUMARALI FANTEZİ ETÜTLERİNİN İNCELENMESİ

Barış Kerem BAHAR*

ÖZ

Viyola, solo kimliğini diğer modern yaylı çalgılara göre daha geç kazanmış bir enstrümandır. Viyola eğitiminin ancak yirminci yüzyılda başlamasının etkisiyle viyolanın kendine özgü repertuarının oluşması da gecikmiştir. Bu makalede kendisi de önemli bir viyola yorumcusu olan Lillian Fuchs'un hayatı, eğitimci ve yorumcu kimliğinin yanı sıra besteci kimliği de ele alınmış, viyola için bestelediği etüt kitaplarının repertuvara katkısını tespit edebilmek için 16 Fantezi Etüt kitabından alınan iki örnek etüt pedagojik olarak incelenmiştir. Viyola eğitimi alan öğrencilere, viyola eğitimlerine ve viyola sanatçılarına kaynak oluşturmak amaçlanmıştır. Genellikle keman için bestelenmiş başlangıç metotları ve etütlerinin viyola eğitiminde kullanılmasına alternatif oluşturabilecek Lillian Fuchs eserlerinin gündeme getirilmesinin önemli olduğu öngörülebilir. Konu ile ilgili kitaplar, notalar, makaleler ve internet üzerindeki yazılı materyaller kaynak olarak kullanılmıştır. 20. Yüzyılın önemli viyola sanatçılarından biri olan Lillian Fuchs'un viyola için yarattığı eserlerin hem sağ hem de sol el tekniğini geliştirmesi açısından önemli bir kaynak oluşturduğu, müzikal olarak da öğrenciyi geliştirebileceği sonucuna varılmıştır.

Anahtar Sözcükler: Viyola, Etüt, Lillian Fuchs

* Bu makale yazarın İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Viyola Sanat Dalı Sanatta Yeterlik Tezinden yararlanılarak oluşturulmuştur.

** Öğretim Görevlisi, D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı, İzmir, Türkiye, bkbahar84@hotmail.com

THE LIFE OF LILLIAN FUCHS, ANALYZE OF THE 1st AND 2nd FANTASY ETUDES

ABSTRACT

Solo viola is an instrument, which achieved individuality later than the other modern string instruments. Because of the late start of the viola education, formation of the original viola repertoire was delayed. In this article, Lillian Fuchs' life, her compositions for the viola, her personality as an important viola player and composer were discussed. Two selected studies from 16 Fantasy Etudes were analyzed as pedagogically to determine their contribution to viola repertoire. It is aimed to create a resource for viola students, teachers and artists. Fuchs' works are considered important, inasmuch as they can be alternative of the methods and studies, which are usually composed for violin and studied by violists. Books, sheet music, articles and written materials on the internet were used as sources. As a result, it has been reached that Lillian Fuchs' works, which were created for viola, constitute an important resource in terms of improving both left and right-hand techniques and also can improve student's musical skills.

Keywords: *Viola, Etude, Lillian Fuchs*

1. Giriş

Yaylı çalgılar ailesinin bir üyesi olan ve şekil olarak da kemana benzeyen viyolanın solo kimliğini kazanması hiç de kolay olmamıştır. Klasik dönem öncesinde orkestra ve oda müziği eserlerinin iç partilerinde armoniyi tamamlamak için kullanılan viyola, klasik dönem bestecilerinin önderliğinde yaylı dörtlü formunun gelişmesiyle yavaş yavaş önem kazanmaya başlamıştır. Hala çalınmakta olan ve viyola repertuarı açısından temel eserlerden biri olan G.P.Telemann Viyola Konçertosu literatürdeki ilk viyola konçertosudur (Feridunoğlu, 2004: 149).

Tüm bu olumlu gelişmelere rağmen ilk viyola dersleri ancak 1908 yılında Milano Konservatuvarı'nda A.Rolla tarafından verilmeye başlanmıştır (Görgülü, 2006: 2). Başlangıçta tek başına bir meslek olarak bile görülmeyen viyola sanatçılığının eğitim sürecinde de çoğunlukla keman ve viyolonsel gibi diğer enstrümanların başlangıç metotları ve eserlerin transkripsiyonları kullanılmıştır. Kendisi de bir viyola sanatçısı olan Lillian Fuchs, viyola için kaynak oluşturabilecek nitelikte metotlar ve eserler bestelemiştir.

1.1. Araştırmanın Amacı

Lillian Fuchs, J.S. Bach, D. Scarlatti, F. Chopin gibi kendi enstrümanını yetkin bir şekilde çalan sanatçıların o enstrümanlar için eserler vermesi geleneğinin temsilcilerindendir. Bu çalışma, 20. yüzyıldan önce kısıtlı bir repertuvara sahip olan viyola için eserler veren yorumcu-besteci Lillian Fuchs'u ve eserlerini tanıtmak, viyola eğitimcileri ve öğrencileri için yeni bir kaynak oluşturmak amacıyla yapılmıştır.

1.2. Araştırmanın Önemi

Keman, viyolonsel ve piyano gibi varlığını daha eski dönemlerden itibaren sürdürmekte olan enstrümanların aksine, viyola sonraları gelişimini tamamlamış ve solo kimliğini ortaya koymuştur. Bu açıdan viyola için kaynak oluşturabilmek oldukça önemlidir. Viyola için yazılan tez ve makalelerin çoğunlukla K.Stamitz, B.Bartok, W.Walton ve P.Hindemith gibi bilinen besteciler üzerine yapıldığı görülmektedir. Oysa kendi enstrümanını yakından tanıyan, eğitmenliği sürecinde öğrencilerin yaşadığı teknik

zorlukları aşabilmeleri için teoriler sunan Lillian Fuchs gibi bestecileri tanımının, eserlerini inceleyip gündeme getirmenin önemli olduğu öngörülmektedir.

2. Yöntem

Araştırmanın amacına uygun olarak Lillian Fuchs ile ilgili kaynaklar taranmıştır. Kendisi ile ilgili ya da kendisine yer verilmiş kaynak kitaplar, makaleler ve yaşadığı dönem oldukça popüler olduğu için sıkça yer aldığı The New York Times gazetesinde yayınlanan konser haberleri ve eleştiriler incelenmiştir.

Bu çalışmada Lillian Fuchs'un hayatı besteci, yorumcu ve pedagog olarak üç alanda ele alınmıştır. Virtuöz besteci kimliği açısından kariyerindeki bu adımları izlemenin, eserlerine yansımaları tespit edebilmek açısından önemli olduğu düşünülmektedir. Son olarak seçilen 1 ve 2 numaralı Fantezi Etütler incelenmiştir.

3. Bulgular

3.1. Lillian Fuchs'un Hayatı

Müziyen bir ailenin kızı olan Lillian Fuchs, Philip ve Keith Weiss Fuchs çiftinin beş çocuğundan ikincisi olarak 18.11.1901'de New York'ta dünyaya gelir (Williams, 2004: 1). Müziyen olan diğer kardeşleri keman sanatçısı Joseph Fuchs (1899-1997) ve viyolonsel sanatçısı Harry Fuchs'tur (1908-1986).

Küçük yaşlarda müzikal yeteneklerini göstermeye başlayan kardeşlerden Harry Fuchs, 1932 yılında kabul edildiği Julliard School of Music'den Felix Salmond'un öğrencisi olarak 1935'te mezun olur. 1935-1937 yılları arasında Metropolitan Operası'nda görev yaptıktan sonra Arthur Rodzinski'nin davetiyle Cleveland Orkestrası'nda görev yapmaya başlar. Keman sanatçısı olan kardeşi Joseph Fuchs ise bugünkü adı Julliard olan Institute of Musical Art'tan 1918'de mezun olur. 1926 yılında Cleveland Orkestrası'nda başkemancı olarak başladığı görevini 1940'a kadar sürdürür. Son solo performansını da 1995'te mezun olduğu okul olan Julliard School of Music'de gerçekleştirir (Conrad, 1997).

Müzik eğitimine piyano ile başlayan Lillian Fuchs, keman çalan ağabeyinin aile içerisinde dikkat çekmesinden etkilenerek kemana yönelir (Rooney, 1986: 67). Franz Kneisel ile keman, Percy Goetschius ile kompozisyon çalışmalarını sürdürdüğü Institue of Musical Arts'tan 1924 yılında başarılı şekilde mezun olur (Krause, 2003: 58-65). Aynı yıl mezun olanlar arasında yüksek onur ödülü olarak takdim edilen gümüş madalyaya sahip olan iki kişiden biridir. Bunun yanı sıra Morris Loeb Ödülü olarak 1000 dolar ve Isaac Newton Seligman ödülü kazanır. Aynı ödülü 1923 ve 1925 yıllarında da kazanmıştır (Williams, 2004: 69). Kariyeri boyunca birçok ödül kazanan Lillian Fuchs, 1920'lerin ortalarından itibaren yaptığı seçimlerin sonucunda kariyerini enstrümancı, kompozitör ve pedagog olarak sürdürmüştür.

3.2. Viyola Yorumcusu Olarak Lillian Fuchs

Solo kimliğini sonradan kazanan bir enstrüman olarak viyolanın eğitimi konusunda da farklı görüşler mevcuttur. Örneğin İtalya'da birçok okul, lisans devresine kadar keman eğitimini sürdüren öğrencilerden viyolacı olacakları daha sonra seçer. Türkiye'de bazı eğitimciler ilköğretim devresinde direkt olarak kemana takılan viyola telleri ile eğitime başlarlar, kimi eğitimciler ise kemandan viyolaya geçilmesini uygun görürler (Varış, 2015: 682). Lillian Fuchs, viyola eğitimine keman sanat dalından mezun olduktan sonra başlamıştır.

Kendisinin de öğretmenliğini yapmış Franz Kneisel'in kızı Marianne Kneisel, tamamı kadın enstrüman sanatçılarından oluşan bir yaylı çalgılar dördlüsü kurma fikrini sunar. Bu grupta Lillian Fuchs'a ilk teklif edilen pozisyon ikinci keman üyeliğidir. Fakat keman sanat dalından iyi bir dereceyle mezun olan, hali hazırda çok iyi eleştiriler alan iki resital veren Lillian Fuchs'un babası, kızının artistik becerilerini yeterince gösteremeyeceği düşüncesiyle bu teklife olumlu bakmaz (Williams, 2004: 13). Daha sonra gruptan tekrar teklif alan Fuchs bu grupta birçok başarılı konser gerçekleştirir, övgüler alır.

1927 yılında Pereras, Robesons ve Leventritts aileleri tarafından yeni bir oda müziği grubu finanse etmek üzere bir yarışma düzenlenir. Jüride dönemin ünlü keman solistlerinden Jascha Heifetz (1901-1987) ve Mischa Elman (1891-1967)'in da bulunduğu yarışmaya birçok aday katılır. Kariyerine kemancı olarak devam etmeyi düşünen Lillian Fuchs elbette ke-

man dalında yarışmaya katılmıştır fakat yarışmada tek bir viyola sanatçısı bile seçilemeyince, kendisini daha önceleri oda müziği yorumcusu olarak dinlemiş olan Jascha Heifetz'in de önerisiyle grubun viyola üyesi olması teklif edilir. Lillian Fuchs bu teklifi kabul eder ve on beş yıl boyunca bu gruptaki görevini sürdürür (Saleski, 1949: 339). Savaş döneminde Perore, Robson ve Leventritt ailelerinin sponsorluğunda çalışmaya başlayan Perole Quartet, ismini de ailelerin isimlerinin ilk hecelerinden almıştır (Stowell, n.d.: s.88) Grup üyelerinin zaman içerisinde farklı kariyer hedeflerine doğru ilerlemek istemelerinin sonucunda grup dağılır, böylelikle Lillian Fuchs'un solo viyolacı olarak kariyeri de başlamış olur.

1940 yılında kolundaki sağlık problemlerinden dolayı Cleveland Orkestrası'ndaki görevinden ayrılan Joseph Fuchs kariyerini oda müzikaşısı ve solist olarak sürdürmek isteyince kardeşi Lillian ile çalışmaya başlarlar (Williams, 2004: 39). 12 Mart 1945 tarihinde National Orchestral Association eşliğinde solist olarak seslendirdikleri W.A.Mozart'ın Senfoni Konçertant konserlerinin ardından The New York Times gazetesindeki yazısında Olin Downes ikilinin uyumundan, Lillian Fuchs'un viyola tonunun güzelliğinden ve müzikal cümlelerinin ne kadar iyi şekillendirildiğinden bahseder (Downes, 1945). 1950'li yıllar süresince Fuchs kardeşler bu eseri birçok defa farklı orkestralar eşliğinde seslendirirler. İkili olarak kariyerlerinin başlangıcı olarak görülebilecek performanslarının en önemlilerinden birini de Boston Senfoni Orkestrası eşliğinde gerçekleştirirler. Bu performans Decca firması tarafından 1952 yılında uzunçalar formatında yayınlanır. Nation dergisinden B.H.Haggin tarafından yazılan 1 Mart 1952 tarihli eleştirisinde solistlerin performansları oldukça iyi düzeyde olsa da bu tür bir müzik için fazla sert olarak nitelendirilir. The New York Times gazetesinden Howard Taubman ise 24 Şubat 1952 tarihli yazısında bu kaydı yakın tarihlerde aynı eseri içererek yayınlanan iki farklı kayıt ile karşılaştırarak Fuchs kardeşlerin kaydının daha tercih edilir olduğunu belirtir (Williams, 2004: 42).

Oda müziği formunun yaygınlaşması açısından oldukça önemli olan The Musicians' Guild, Franz Kneisel ile çalışmış olan piyano sanatçıları Frank Sheridan (1869-1943), Leo Smith (1881-1952), Lillian Fuchs, Joseph Fuchs; Kroll Quartet'in üyeleri olan William Kroll, Louis Graeler, Nathan Gordon ve Avron Twerdowsky'nin bir araya gelmesiyle 1947'de kurulur.

Topluluğun yeni bestelenen eserlere yer vermesi, hatta topluluk üyeleri için besteler yapılması grup üyelerinin de avantajı haline gelmiştir. Örneğin Fuchs kardeşlerin Mozart yorumlarından oldukça etkilenmiş olan B.Martinu onların seslendirmesi için Üç Madrigal'i besteler, eserin prömiyeri The Musicians' Guild organizasyonunun 1947-1948 sezonu açılış konserinde gerçekleştirilir (Williams, 2004: 67).

Lillian Fuchs için önemli olan bestecilerden biri de J.S.Bach'tır. The Musicians' Guild konserlerinde de seslendirmek üzere viyola için transkripsiyonlarını yaptığı solo viyolonsel sonatları ilgi çeker. Bu eserlerin transkripsiyonlarının viyola ile iyi duyulmayacağını düşünen William Primrose da sonraları en azından ilk beş süit için fikrini değiştirerek transkripsiyonlarını gerçekleştirir, nota olarak basılmasının yanı sıra eserleri seslendirir (Modiri, 2010: 46). Fuchs kariyeri süresince solist ve oda müzikçisi olarak birçok önemli konser gerçekleştirmiş, iyi eleştiriler almıştır.

3.3. Pedagog olarak Lillian Fuchs

Yorumcu olarak oldukça başarılı bir kariyer edinmiş olan Lillian Fuchs, öğretmenlik için acele etmemiştir. Kendisine göre iyi bir öğretmen olmak için önce olabildiğince fazla deneyim kazanmak gereklidir (Rooney, 1986: 678).

İlk öğretmenlik teklifini Julliard School of Music'den alır fakat fikir ayrılıklarından dolayı reddeder (Williams, 2004: 113). Oda müziği eğitimini her zaman çok önemseyen Fuchs, sonunda 1962 yılında istediği gibi oda müziği eğitimi verebileceği bir kurum olan Manhattan School of Music'de oda müziği eğitmeni olması için bir teklif alır. Bu teklifi kabul eder ve kendi stüdyosunda vermekte olduğu derslerle eşzamanlı olarak bu kurumda da ders vermeye başlar. Bunların yanı sıra Colorado'daki Aspen Music School'da, Blue Hill'deki Kneissel Hall'da zaman zaman verdiği eğitimleri sürdürürken birçok farklı bölgede de çalıştaylar gerçekleştirir. Lillian Fuchs için önemli olan, tek bir okulda sürekli olarak ders vermektense olabildiğince fazla bölgeye gidip mümkün olduğunca fazla öğrenciyle çalışmaktır. Performans sanatçısı kimliğiyle birlikte eğitimcilik yönünü sürdürmesi hiç de kolay değildir. 1976 yılında Aspen'de gerçekleştirdiği 9 haftalık eğitim süresince kırk öğrenciyle çalışır. Bu sırada kendisine yöneltilen programının ağırlığıyla ilgili yorumlara ise, New York'a gelemeyecek öğrencilerle

burada çalışması gerektiğini, bunun kendisi için oldukça önemli olduğunu belirtir (Williams, 2004: 116).

Zaman içerisinde Isaac Stern, Pinchas Zuckerman gibi öğrenciler yetiştiren Lillian Fuchs'a göre eğitim sürecinde belirlenmiş tek bir yol izlemek yerine her öğrenci için ayrı bir yol izlemek gerekmektedir. Bunun için de öğrencilerin kendilerine güvenlerinin kazandırılması oldukça önemlidir (Williams, 2004: 117-118).

3.4. Besteci Olarak Lillian Fuchs

Solo kimliğini sonradan kazanan viyola gibi bir enstrümanın solo repertuarın yanı sıra teknik egzersizler ve etütler açısından da yeterli repertuvara sahip olması çok kolay olmamıştır. Bu noktada William Primrose gibi önemli viyola sanatçılarının etkisi büyük olmuş, enstrümanı çalmanın yanı sıra başka bir sorumluluğu, viyola için orjinal ya da transkripsiyon eserlerden oluşan bir repertuar oluşturma görevini üstlenmişlerdir. Primrose'un da belirttiği üzere viyola, keman gibi geçmişe dayalı geleneği olan bir enstrüman değildir. Her ne kadar erken döneme ait viyola ailesi enstrümanları için bestelenmiş eserlerin transkripsiyonları çalınıyor olsa da bugünkü viyolanın sesi o enstrümanların sesini veremez. Dolayısıyla modern viyolanın yapısı göz önünde bulundurularak viyola için orjinal bir repertuar oluşturulması son derece önemlidir (Dalton, 1989: 3).

Kendi enstrümanına hakim olan yorumcuların verdikleri eserler, enstrümanın sınırlarını ve kapasitelerini bildikleri için repertuar açısından oldukça önemlidir. Lillian Fuchs da henüz öğrencilik yıllarında ilgi duymaya başladığı bestecilik kariyerinde verdiği eserlerle, viyola ve oda müziği repertuarı açısından oldukça önemli bir kaynak oluşturmuştur. Fuchs aynı zamanda viyola için transkripsiyonlar da yapmıştır. W.A.Mozart'ın Sol majör Keman Konçertosu da bunlardan biridir (Sills, 1985: 60).

Lillian Fuchs'un kızı Carol'a ithafen keman ve piyano için bestelediği *Two Dances in Olden Style* adlı eseri kardeşi Joseph tarafından düzenlenir ve esere parmak numaraları konular, Leeds Music firması tarafından 1950 yılında yayımlanır. Bu iş birliğinin ardından Joseph'in isteği ve cesaretlendirmesiyle Lillian, N.Paganini'nin keman kaprislerinin piyano eşliklerini hazırlar. Joseph Fuchs ve piyano sanatçısı Artur Balsam bu yeni düzenlemeleri 1948 ve 1950

yıllarındaki Carnegie Hall resitallerinde seslendirirler. Fuchs'un yorumcu ve pedagog olarak viyola ile olan ilişkisinin devam etmesiyle doğru orantılı olarak viyola için verdiği eserlerin ve metotların da arttığı görülmektedir.

3.5. Viyola İçin Verdiği Eserler

1940'lı yıllardan itibaren Lillian Fuchs'un viyola repertuarı açısından eserler verdiği değerli bir dönem başlamıştır. Fuchs'un fantezi etüt, kapris ve etüt formunda bestelediği eserler incelendiğinde, teknik zorluklar aşılırken aynı zamanda konserlerde bile seslendirilecek düzeyde müzikal bir yapının da oluşturulduğu görülmektedir. İşte bu noktada solo viyola repertuarı açısından Fuchs'un eserleri ayrı bir değer taşımaktadır.

Günümüzde Boosey&Hawkes firması tarafından basılmakta olan "Viyola için 12 Kapris" kitabının ilk baskısı G.Schirmer tarafından 1950'de yapılmıştır. Bu kitaptaki eserler sağ ve sol el tekniğini geliştirecek, öğrencileri zor eserlere hazırlayacak şekilde hazırlanmıştır. Etütler teknik çalışmalara yeni bir standart getirmesi açısından pedagojik olarak oldukça önemlidir (Williams, 2004: 99). "15 Karakteristik Çalışma" adlı eseri ise 1965 yılında Oxford University Press tarafından basılır. Bu kitapta akor çalışmaları, tel değişimi ve karmaşık sol el parmak numaraları içeren etütler bulunmaktadır.

1950-1965 yılları arasında basılan ve teknik çalışmaları içeren kitapların en önemli özelliklerinden biri de içerdikleri çalışmaların bir taraftan viyolanın yapısal özelliklerine uygun olması, diğer taraftan da sıkıcılıktan öte çalışmalar olarak viyola repertuarındaki önemli bir açığı kapar nitelikte olmasıdır. Viyola çalmanın keman çalmaktan farklı bir şey olduğu düşüncesinin anlaşılabilirdiği bu çalışmalarda *perpetum mobile*, *fuge*, hızlı *spiccato* gibi birçok farklı teknik özelliği görmek mümkündür.

Lillian Fuchs'un en önemli eserlerinden biri de solo viyola için bestelediği "Pastoral Sonat"tır. Eserin ilk seslendirilişi yine bestecisi tarafından 1953 yılında The Musicians' Guild programı çerçevesinde gerçekleştirilmiştir. İlk seslendirilişinde eser programda eşliksiz sonat olarak yer almıştır. Associated Music Publishers tarafından 1956 yılında baskısı yapıldığında ise Pastoral Sonat olarak adlandırılmıştır (Williams, 2004: 101). Aslında üç bölümden oluşan bu eserin sadece bir bölümü pastoral olarak adlandırıl-

mıştır (*Fantasia, Pastorale, Enegico*). Kendisinin seslendirilişinin ardından pek çok viyolacı tarafından seslendirilen bu eserin kaydını Fuchs'un kendisi hiçbir zaman gerçekleştirmemiştir. Bu eser, bestecinin viyola için sahnede seslendirilmek üzere bestelediği tek eserdir. 1959 yılında International Music Company tarafından basılan ve ilk ikisinin bu çalışmada inceleneceği "16 Fantezi Etüt" ise, bir önceki çalışmasının devamı niteliğinde görülmüştür. Etüt, genel anlamıyla enstrüman için bestelenmiş, eserlerdeki teknik zorlukları ve farklı yapıları çalışmak üzere ilk kez 18. yüzyılda enstrüman müziğinin ileri düzeylere ulaşmasıyla birlikte ortaya çıkmış bir alıştırma biçimidir. Fransızca *étude*, Latince *Studeo, Studium* kelimelerinden gelmektedir. Fantezi ise daha serbest bir formdur. 16. ve 17. yüzyılda daha çok *füg* benzeri yapısal özellikleriyle kendini gösteren *ricercare* formuna kontrast olarak ortaya çıkmıştır (Anderson, 2012: 264). Serbestlik, fantezi formunda bestelenmiş eserlerin içerisinde ölçü ve ifade değişiklikleriyle de kendini gösterir. İngiliz besteci H.Purcell tarafından *fancy* adıyla gelişimini sürdürmüştür (s: 115-117). Lillian Fuchs'un Fantezi Etütleri de her iki formun etkilerini taşımaktadır.

Bu kitaptaki etütler, sol el için farklı kombinasyonlarda parmak geçişi, çift ses, artikülasyon ve entonasyon; sağ el için özellikle *spiccato*, iki ses, üç ses ve dört sesli akorları farklı nüanslarda ve farklı gruplandırmalar ile çalma, yay geçişi, nüans ve farklı tempolarda farklı ton üretme çalışmaları içermektedir.

3.6. Örnek Fantezi Etütlerin İncelenmesi

3.6.1. Etüt no:1, Preludio

Lillian Fuchs, Fantezi Etütlerini İtalyanca terimlerle adlandırmıştır. Etütlerin tamamına bakıldığında görüldüğü üzere bu İtalyanca terimler, etütlerin seslendirilişi için yalnızca tempoyu değil, parçayla ilgili bir anlatım hissini de ifade etmektedir. İlk etüt *Preludio* olarak adlandırılmıştır. *Preludio*, İtalyanca (aynı zamanda İspanyolca) ön çalış, bir eserden önce çalınan ön parça olarak bilinmektedir (Çalışır, 1999: 72) Etüdün temposu olarak orta hızda anlamına gelen *moderato* belirtilmiştir.

Etüt otuz ölçüden oluşmaktadır. Ölçü birimi olarak dört dörtlük belirtilmiştir. Son ölçüdeki bitiriş notası haricinde tamamı onaltılık notalardan

oluşmaktadır. Kitapta bu özelliğe sahip olan tek etüttür. Tamamına bakıldığında ilk olarak aksan ve *tenuto* işaretleri göze çarpmaktadır. Kitabın edisyonu besteci tarafından kendisi de hayattayken hazırlandığı için, eserlerdeki her türlü işaret güvenilir ve önemlidir. La minör tonundaki etüt yapısal olarak iki bölüme ayrılmaktadır. İlk on beş ölçüye etüdün A kısmı, diğer on beş ölçülük kısma ise B kısmı denilebilir. Şekil 2’de görüleceği gibi A kısmının ilk dört ölçüsü B kısmının başlangıcında bir oktav yukarıdan tekrarlanmaktadır. Tamamına bakıldığında hemen hemen her dört ölçüde bir yeni materyaller kullanılmıştır. Fuchs bu etütte, kullanılmasından kaçınılan ikinci ve dördüncü pozisyonları bolca kullanmaktadır. Kaçınılan bu pozisyonlar etütte sadece geçiş notalarında değil, uzunca pasajlarda aynı pozisyonda kalacak şekilde konumlandırılmıştır. Buna örnek olarak Şekil 3’de görülebileceği gibi üçüncü ve dördüncü ölçüler gösterilebilir. Bunun yanı sıra Şekil 1’de yer alan yedinci ölçüde de görüleceği gibi normalde daha zayıf olan dördüncü parmağa aksanlar yerleştirilerek çalan kişinin dördüncü parmağının kuvvetlendirilmesi hedeflemiştir.



Şekil 1: Lillian Fuchs 1 numaralı fantezi etüt yedinci ölçü (Fuchs, 1976: 2).

Etütteki aksan kullanımını sadece teknik açıdan hedeflediği gelişim için değil, müzikal açıdan da oldukça stratejik olarak düşünülmüştür. Aksanlar, tamamı sekizlik ya da tamamı onaltılık notalardan oluşan bu etütte hangi notanın daha çok ortaya çıkarılması gerektiğini belirtmektedir. Buna örnek olarak birinci, on altıncı ve yirmi dokuzuncu ölçülerdeki kromatik inişlerde yer alan aksanlar gösterilebilir. Bu aksanlar çoğu zaman dörtlü onaltılık grupların başında, ikinci ölçüde görüldüğü gibi ölçü süresince devam eden bir gamın başlangıcında güçlü zamanları belirlemek amacıyla kullanılması yanı sıra yirminci ve yirmi birinci ölçülerde görüldüğü gibi kimi zaman da dörtlü onaltılık grupların ikinci notalarında kullanılmış, bu sayede sağ el tekniği açısından da bir esneklik sağlanması hedeflenmiştir.

Etütteki bir diğer önemli müzik işareti olan *tenuto* çizgisi de yine stratejik olarak kullanılmıştır. Müzikal yönde bir işaret olarak düşünülse de aslında teknik olarak pozisyon geçişlerine yardımcı nitelikte kullanıldığı yerler vardır. Örneğin on üçüncü ölçünün ilk notası olan mi, do telinde birinci pozisyonda ikinci parmakla çalınır, ikinci nota olan fa ise ikinci pozisyona geçilerek re telinde birinci parmakla çalınır. İlk notadaki *tenuto* sayesinde yanaşık pozisyonlarda geçiş çalışmasında zaman kazanılması sağlanmaktadır. Yirmi dördüncü ölçüde ise daha büyük bir pozisyon geçişi için aynı mantıkla *tenuto* işareti kullanılmıştır. Bu ölçünün ilk notası olan mi, do telinde birinci parmakla ikinci pozisyonda alınırken, ikinci nota olan do, la telinde dördüncü parmakla alınmıştır. Dolayısıyla bu ölçüde *tenuto* sayesinde ikinci pozisyondan, farklı bir teldeki altıncı pozisyona farklı bir parmakla geçiş kolaylaştırılmıştır.

Bu etütte nüanslar eserin geniş ve rahat çalınmasına uygun şekilde konumlandırılmışlardır. Yarı kuvvette çalma anlamına gelen *mezzoforte* (Çalışır, 1999: 138) ile başlayan etüdün devamında yer yer daha güçlü çalınacak nüanslar da belirtilmiştir. Sesin giderek artması (*crescendo*) ve giderek azalması (*decrescendo*) ise etütteki melodik çizgilerin grafik özellikleriyle doğru orantılı olarak kullanılmıştır. Örneğin ikinci ve dördüncü ölçülerin sonlarında yukarıya doğru çıkıcı olan gamlar ile *crescendo* kullanılırken, on ikinci, on üçüncü ve on dördüncü ölçülerin ikinci yarılarında iniç gamlarda *decrescendo* kullanılmıştır. Eserin son iki ölçüsünde görülen iniç pasajda da sesin gittikçe azaltılarak çalınması istenmiş, viyolanın ses sınırlarındaki en kalın nota olan do, çift sesin alt partisi olarak ilk defa kullanılmıştır ve bu çift ses üzerinde eser *piano* olarak sonlandırılmıştır (Bkz, Şekil 2).

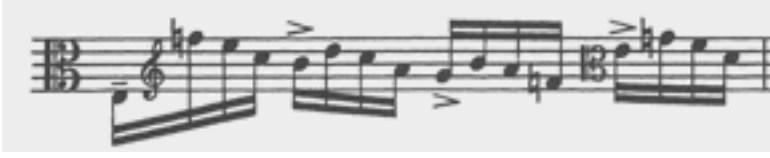


Şekil 2: Lillian Fuchs 1 numaralı fantezi etüt son iki ölçü (s. 3).

Etüt, içerisinde farklı gamları da çalıştırmaktadır. Örneğin on ikinci ölçüde Mi Majör dizi iniç ve çıkıcı olarak kullanılırken, bir sonraki ölçüden itibaren gamlar yarımşar pozisyon ilerleyerek önce on üçüncü ölçüde Fa Majör, on dördüncü ölçüde Fa Diyez Majör olur, on beşinci ölçüden on

altıncı ölçüye bağlanırken ise eserin ana tonu olan la minöre çözülür. Bu pasajları *tenutoların* da yardımıyla önce tek tek yavaş olarak, daha sonra birlikte çalışmak faydalı olabilir.

Etüt sol el tekniği açısından bakıldığında içerisinde birçok pozisyon geçişi, ton değişikliği içerir. Ayrıca parmakların gerek ileriye doğru daha fazla uzatılmasını gerekse yakın ve kapalı tutulmasını sağlamak için parmakların mutlaka aynı düzlemde beraber ve tuşeye yakın konumlandırılması gerektirmektedir. Pozisyon geçişlerinde ise mutlaka tel üzerinde eski parmak pozisyonu korunarak geçilmelidir. Bu sayede teknik olarak ciddi bir kazanç elde edilebilir, benzer yapıdaki birçok eserin ön çalışması olarak kullanılabilir. Örneğin Şekil 3'te yer alan yirmi üçüncü ölçüde pozisyon geçişinden sonraki ikinci notaya aksan konulmuş, eski parmak kuralıyla yapılan pozisyon geçişinden sonraki notanın kontak oranının artırılması istenerek teknik bir çalışma imkanı sağlanmıştır.



Şekil 3: Lillian Fuchs 1 numaralı fantezi etüt yirmi üçüncü ölçü (s. 3).

Şekil 5'te de görülebileceği gibi aksan yalnızca onaltılık grupların başında değil, kimi zaman yirmi ve yirmi birinci ölçülerdeki gibi ikinci onaltılık notalarda kullanılmıştır. Bu sayede aynı etüt içerisinde hem çekerek hem iterek aksan çalışması yapılabilmesine imkan sunulmuştur.

Sağ el tekniği açısından değerlendirdiğimizde ise başlangıcından son ölçüsüne kadar onaltılıktan oluştuğu için zorlayıcı gelebilir. Arşenin telin üzerinde tutularak çalınması, *crescendo* ve *decrescendolarda* arşenin büyüklüğünün artırılıp azaltılması, aksanlarda sağ el işaret parmağının daha fazla kontak kurulması adına teli kavraması hem etüdün çalışılması hem de benzer yapıdaki diğer eserlere hazırlıklı olunması için iyi bir yoldur. Bu tarz etütlerde farklı ritim gruplarıyla çalışma yapmak oldukça önemlidir. Örneğin tamamı birbirine eşit onaltılıklardan oluşan bu etüt noktalı onaltılık ile otuzikilik notalar arka arkaya gelecek şekilde farklı ritim gruplarıyla

çalışılabilir. Bu çalışmalar iki elin tekniği açısından da katkı sağlar, hakimiyeti arttırır. Aynı şey bağlı çalınarak da gerçekleştirilebilir. Yalnız bağlı çalışma yapılmadan önce, fazlasıyla pozisyon geçişi, tonalite değişikliği ve tel atlamaları olduğu için sol el çalışması oldukça iyi yapılmalı, eser sol el açısından problemsiz hale getirilmelidir. Özellikle bu tip hızlı etütlerde arşenin tel üzerindeki kontağı doğru ayarlanmalı, bastırmak yerine telin kavranması sağlanarak ses kalitesinin bozulmasına izin verilmemelidir.

Bu etüt, görüldüğü üzere birçok teknik zorluk içermekte, bu zorlukların çözülebilmesi için de iyi bir zemin oluşturmaktadır. Konser etüdü olarak da değerlendirilebilecek bu etüt, metronom ile tempo değişikliği yapmadan çalışılmalı, teknik problemler çözüldükten sonra müzikal çizgiler öne çıkartılarak daha serbest bir şekilde çalınmalıdır. (s. 2-3)

2

To L. S.

16 FANTASY ETUDES

(1959)
for
VIOLA

1.

LILLIAN FUCHS
(1903-1995)

Preludio (Moderato) $\text{♩} = 100$

mf

reslex

mf

f

mf

dim.

f

2

© Copyright 1976 by International Music Company, New York
Copyright renewed

2786

Şekil 4: Lillian Fuchs 1 numaralı Fantezi Etüt 1. Sayfa (s. 2).

3

mf cresc. mf f mf mf dim. p

restes

restes

2786

Şekil 5: Lillian Fuchs 1 numaralı Fantezi Etüt 2. sayfa (s. 3).

3.6.2. Etüt no:2, Venusto

İkinci etüt *Venusto* olarak adlandırılmıştır. *Venusto*, İtalyanca bir kelimedir, çekici, güzel bir şekilde çalınmasını belirtmektedir (s. 227). Etüdün temposu olarak *Allegretto* belirtilmiştir. *Allegretto*, etüdün çabukça çalınmasının istendiğini gösterir. Bu hız için genel olarak 104-120 metronom isteniyor olsa da etüdün başlangıcında metronom değeri olarak noktalı dörtlük için 88 istenmiştir.

Tamamı kırk yedi ölçüden oluşan etüdün ölçü birimi dokuz sekizlik olarak verilmiştir. Grafik olarak etüde bakıldığı zaman sekizliklerin üçerli gruplar halinde belirtildiği, dolayısıyla her bir ölçünün üç grup halinde değerlendirilebileceği görülmektedir.

Etüde çift ses çalışma parçası olarak bakılabilir. Yayı çalgıların sol el tekniği açısından en önemli unsurlardan biri olan çift ses çalışması farklı kombinasyonlarda bağlı olarak bu etütte yer almaktadır. Etütte majör ve minör üçlü aralıkların yanı sıra dörtlü, beşli, altılı ve Şekil 6'da yer alan on üçüncü ölçünün son notasında görüldüğü gibi oktav kullanılmıştır. Bu gibi pasajlardan önce oktav çalışması yapılmalıdır.



Şekil 6: Lillian Fuchs 2 numaralı Fantezi Etüt on üçüncü ölçü (s. 4).

Sol el tekniği açısından, hem birçok farklı yapıdaki çift ses bulunduğu için, hem de bu sesler uzun bağlar ile birbirine bağlandığı için aynı anda parmakları basabilmek, ayrıca parmakları mutlaka tuşeye yakın tutmak oldukça önemlidir. Diğer önemli bir nokta da sol kol dirsek seviyesinin doğru ayarlanmasıdır. Neredeyse tamamı çift ses pasajlardan oluşan bu etütte pasajlar kimi zaman tel değişiklikleriyle önümüze gelmektedir. Sol dirsek doğru şekilde ayarlanarak çift seslere her zaman aynı açıyla yaklaşılmalı, özellikle kalın tellere doğru gidildiğinde parmak uzatarak pozisyon yakalamaya çalışılmamalıdır.

İlk etütte görüldüğü gibi bu etütte de Lillian Fuchs ikinci pozisyon gibi kaçınılan pozisyonları sıkça kullanmıştır. Örneğin Şekil 8'de görüleceği gibi başlangıcından itibaren birinci pozisyonda devam eden etüt ikinci ölçünün altıncı notasında birinci pozisyondan ikinci pozisyona geçmekte, üçüncü ölçünün üçüncü notasında ise tekrar birinci pozisyona dönmektedir. Altıncı ölçüde ikinci pozisyonla devam edilirken yedinci ölçünün ikinci notasında birinci pozisyona dönülmektedir. Bu iki örnekte de görülmektedir ki Fuchs birinci pozisyonlara geçişte hem boş telden faydalanacak şekilde bir ezgi oluşturmuş, hem de yay değişiklikleriyle pozisyon geçişlerini aynı yerlere denk getirmiştir. Bu önemli ayrıntı sayesinde etüt çift ses çalışması için daha konforlu hale gelmiş, bu pasajlarda aynı bağ içerisinde pozisyon geçişlerinden kaçınılarak sol el üzerine daha fazla konsantre olunması sağlanmıştır.

Etüdün yirminci ölçüsündeki çift seslerde ise aynı parmaklarla yapılan pozisyon geçişlerinde temiz ses üretebilmeyi hedefleyen bir kısım görülmektedir (Bkz. Şekil 7). Ölçünün ilk notası olan La-Do notaları üçüncü pozisyonda çift ses olarak çalınır. Bir sonraki notada aynı bağ içerisinde bu notaların yarım ses yanaşıkları olan si bemol-re bemol notaları ikinci ve dördüncü parmakla çalınır. Ardından üçüncü notadan dördüncü notaya geçerken yanaşık pozisyon olan dördüncü pozisyona parmak numaraları korunarak geçilir. Ölçünün yedinci notasından sekizinci notasına geçilirken ise bu sefer si ve re notaları bemol olarak değil natürel olarak görülmektedir. Böylelikle aynı ölçü içerisinde üçüncü pozisyon üzerinde ikinci ve dördüncü parmakların farklı aralıklara basması çalışması yapılmış olur. Çift ses gelen pozisyon geçişlerinde parmakların aralıklarına dikkat edilmesi, temiz çalabilmek için mutlaka önce yavaş çalışılmalıdır.



Şekil 7: Lillian Fuchs 2 numaralı Fantezi Etüt yirminci ölçü (s. 4).

Etüt *venusto* terimiyle adlandırılmıştır. Başlıkta ise içten dokunaklı bir ifadeyle anlamına gelen *espressivo* terimi kullanılmıştır (s. 89). Bu noktada güzel ses üretimi, bağlar ve sağ el kullanımı ile ilgili bazı konulara değinmek gerekir. Çift ses partilerini çalmanın en sıkıntılı olarak görülebilecek taraflarından biri güzel ses üretebilmek ve ses dengesini ayarlayabilmektir. Farklı kalınlıklarda hatta kimi zaman farklı materyallerden yapılan iki teli beraber çalarken öncelikli olarak yayı bastırmaktan kaçınılmalıdır. Sesin oluşumunun tellerin titreşmesiyle olduğu hatırlatılmalı, yay değişikliklerinin süratli yapılmasından kaçınılmalı ve öğrencinin kendisini daha iyi dinlemesi sağlanmalıdır.

Piano olarak başlayan etüdün birinci ölçüsünde ilk iki vuruş bağlanmış, devamında ise altılı beşli ve dördütlü gruplandırmalar devam etmiş, dördüncü ölçünün ikinci yarısında görülen *crescendo*'ya kadar herhangi bir nüans değişikliğine gidilmemiştir. Bu gibi pasajlarda aynı bağda çalınacak nota değeri azaldığında sadece büyük yay kullanma düşüncesiyle nüans değişikliğine gidilmemelidir. Nüans unutulmamalı, güzel ses üretimine uygun şekilde yay paylaşımı yapılmalıdır.

Birçok notanın aynı bağda çalındığı pasajlardaki ses üretimi açısından varolan bir diğer problem ise bu bağlar içerisindeki aksanlı notalarda görülebilir. Örneğin Şekil 4'te yer alan yirmi altıncı ölçüde dördüncü notada kullanılan aksan, içerisinde bulunduğu bağın ikinci notasına denk gelirken, yirmi yedinci ölçünün yedinci notasında bulunan aksan içerisinde bulunduğu bağın üçüncü notasına denk gelmektedir. Her iki aksan da üçerli sekizlik grupların ilk notalarına yazıldığı için müzikal olarak karmaşık bir duruma neden olmaktadır. Fakat yay paylaşımı ve yayın farklı yerlerinde aksan çalınması açısından iyi bir çalışma örneğidir. Büyük hareketlerden kaçınılarak doğru kontakla telin kavranması, aksanlı notada sağ el işaret parmağıyla kantağın desteklenmesi bu gibi pasajlarda iyi ses üretimi açısından destek olacaktır.

Şekil 8'de görülebilecek etüdün kırk birinci ölçüsü gibi önce boş tellerin yer aldığı, ardından çift sesli pasajların devam ettiği durumlarda boş telde çalıyor olmanın avantajı kullanılmalı, parmaklar beraber basacak şekilde önceden hazırlanmalıdır. Bu örneğin ikinci notasında basılmakta olan ilk çift ses notaları la ve re tellerinde birinci pozisyonda yer almaktadır. Sol

dirsek mutlaka iki tele de dik basabilecek şekilde konumlandırılmalıdır. Parmakların beraber basabilecek şekilde hazırlanması için etütten önce üçlü ve altılı çift ses gam çalışması yapılmasının faydalı olacağı düşünülmektedir.



Şekil 8: Lillian Fuchs 2 numaralı Fantezi Etüt kırk birinci ölçü (s. 5)

Sol Majör tonundaki bu etüt bağlı çift sesli notalardan oluşan pasajlarıyla hem sağ el hem de sol el tekniğini güçlendirmektedir. Farklı bağ uzunluklarının kimi zaman içerisinde kimi zaman ise başlangıcında pozisyon geçişleri içeren yapısıyla sol el tekniği açısından esneklik sağlar. İçerdiği farklı uzunluklardaki bağ gruplandırmaları ve bu bağların içerisindeki aksan gibi müzikal işaretler ve nüanslar sebebiyle özellikle çift sesli parçalarda güzel ve kaliteli ses üretimi açısından çalışılmalıdır. Örneğin etüdün Şekil 9'da yer alan ikinci sayfasının başındaki yirmi dördüncü ve yirmi beşinci ölçülerde sekizlikler üç bağlı olarak verilmişken yirmi altıncı ölçüden itibaren bağlar daha fazla sekizliği kapsayacak şekilde gruplandırılmaya başlanmıştır. Ayrıca ikinci sayfada bağ içerisinde aksanlar kullanılmıştır. Fuchs bu aksanları bağın ilk notalarına vermeyerek aslında yay değişikliklerinde daha kontrollü olunmasını hedeflemiştir. (s. 4-5).

4

2.

Venusto (Allegretto) $\downarrow = 88$

p *espressivo*

3

mf *cresc.*

6

9

f *dim.*

12

p

15

mf

18

p *cresc.*

21

mf *cresc.* *f*

2786

Şekil 9: Lillian Fuchs 2 numaralı Fantezi Etüt, ilk sayfa (s. 4)

5

24

27

30

33

36

39

42

45

2786

Şekil 10: Lillian Fuchs 2 numaralı Fantezi Etüt 2. sayfa (s. 5)

4. Sonuç

Piyano ile başladığı müzik eğitimine keman ile devam eden, mezuniyetinin ardından viyola çalmaya başlayan Lillian Fuchs, henüz öğrenciyken ilgi duyduğu bestecilik yönünün gelişmesiyle birlikte viyola repertuarına önemli eserler kazandırmıştır.

Solo viyola için bestelediği “Pastoral Sonat”ın yanı sıra viyola eğitimine kaynak oluşturabilecek nitelikte metotlar yazmıştır. 12 Kapris, 15 Karakteristik Etüt ve bu çalışmada örnek olarak ilk iki etüdünün incelendiği 16 Fantezi Etüt, genellikle keman başlangıç ve etüt kitaplarının transkripsiyonlarının viyola eğitimi için kullanıldığı düşünülürse, viyola eğitimi açısından önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Fuchs’un çalışmaları öğrenciyi sistemli olarak geliştirecek belli bir sırayla hazırlanmıştır. Örneğin 1 numaralı Fantezi Etüt tamamı aynı değerdeki notalardan oluşmaktadır. Aksanlar genellikle dörtlü onaltılık grupların başında, kimi zaman ise devam eden bir notanın güçlü olan kısmını belirtmek amacıyla kullanılmış, bu sayede sağ el tekniğinin gelişmesi hedeflenmiştir. Etütler genel olarak değerlendirildiğinde sırayla farklı tekniklerin çalıştırıldığı görülmektedir.

Lillian Fuchs eserlerinde kendi belirlediği parmak numaralarının kullanılması gerektiğini edisyonlarda belirtmiştir. Öğrencinin sol el tekniğini farklı formlardaki eserlerde geliştirmesini sağlamıştır. Fuchs, virtüöz bestecilerin yaptığı gibi icra etmekte olduğu enstrümanın sınırlarını keşfetmiş, transkripsiyonlar yerine viyola için hazırlanmış başlangıç metotları ve eserler bestelemiştir. Viyolanın yapısı gözetilerek yaratılan bu eserlerin öğrenciyi geliştireceği düşünülmektedir.

Bir pedagoğ olarak ortaya koyduğu, enstrüman eğitiminde her öğrencinin ayrı ayrı değerlendirilmesi, herkese özgü ayrı bir eğitim sistemiyle ilerlenmesi, öğrencinin öncelikle kendisine güveninin kazandırılmasının gerekliliğine dair fikirleri yalnızca viyola eğitimi açısından değil, eğitimin bir bilim dalı olarak kabul edildiği bu yüzyılda çağdaş müzik ve sanat eğitiminin nasıl olması gerektiği açısından da oldukça önemlidir.

The Musicians’ Guild ve Kneissel Quartet gibi önemli topluluklara dahil olarak yaptığı çalışmaların yanı sıra, kardeşi J. Fuchs ile ikili olarak ver-

dikleri konserler ve yaptıkları kayıtlarla oda müziğinde viyolanın önemini vurgulamıştır. Fuchs'un çabalarından etkilenen bestecilerin kendisinin seslendirmesi için bestelediği eserlerle de viyola repertuvarının gelişmesine katkı sağlamıştır.

Lillian Fuchs yorumcu, besteci ve pedagog yönüyle repertuvar sıkıntısı çekmekte olan viyola için önemli kaynaklar yaratmış, viyola eğitimine dair önemli fikirler ortaya koymuş, bıraktığı eserlerle 20. Yüzyılın önemli müzisyenlerinden biri olmuştur.

KAYNAKÇA

- Anderson, C. S. (2012). *Twentieth Century Organ Music*. Routledge: New York.
- Conrad, F. (1997). *Joseph Fuchs, 97, a Violinist and Teacher*; (Eylül, 1, 2016) <http://www.nytimes.com/1997/03/17/arts/joseph-fuchs-97-a-violinist-and-teacher.html>
- Çalışır, F. (1999). *Müzik Dili Sözlüğü*. As Yayınları: Ankara.
- Dalton, D. (1989). *Playing the Viola: Conversations with William Primrose*. UK: OUP Oxford.
- Downes, O. (1945). *Barzin Presents Modern Concerts*, (Eylül, 4, 2016) <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9A0CEEDB163BEE3BBC4B52DFB566838E659EDE>
- Feridunoğlu, L. (2004). *Müziğe Giden Yol*. İstanbul: İnkılap Kitabevi.
- Fuchs, L. (1976). *16 Fantasy Etudes*. International Music Company: New York.
- Görgülü, Ö. (2006). 20. Yüzyıl Çağdaş Türk Müziği'nde Viyola Repertuarı, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir: Yayınlanmış Yüksek Lisans Tezi.
- Kruse, S. & Kruse, P.T. (2003, Kasım). Remembering Joseph and Lillian Fuchs. *American String Teacher*, 53/0, 58-65.
- Modiri, B.T. (2010). William Primrose'un Hayatı ve Viyola Tekniğine Getirdiği Yenilikler, İstanbul Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul: Yayınlanmış Sanatta Yeterlik Tezi.
- Rooney, D. (1986, Ocak). Traditional Values. *The Strad*, 1149/0, 67.
- Saleski, G. (1949). *Famous Musicians of Jewish Origin*. New York: Bloch.
- Sills, D. (1985, İlkbahar). The Viola Music of Lillian Fuchs. *American String Teacher*, 35/0, 60.
- Stowell, R. (n.d.). *The Cambridge Companion to the String Quartet*. UK: Cambridge University Press.
- Varış, Y.A. (2016). Kemandan Viyolaya Geçişte Karşılaşılan Güçlüklerin Viyola Eğitimine Yansımaları, Pamukkale Üniversitesi Eğitim Fakültesi Ulusal Müzik Eğitimi Sempozyumu, Denizli, 26-28 Nisan 2006.
- Williams, A.D. (2004). *Lillian Fuchs: The First Lady of the Viola*. Lincoln: iUniverse.