

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANA SANAT DALI
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI
VİYOLA PROGRAMI**

SANATTA YETERLİK TEZİ

**LILLIAN FUCHS,
VİYOLA İÇİN 16 FANTEZİ ETÜDÜ'NÜN
İNCELENMESİ VE VİYOLA TEKNİĞİNE
KATTIKLARININ İRDELENMESİ**

BARIŞ KEREM BAHAR

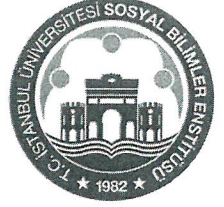
2502120527

**TEZ DANIŞMANI
DOÇ. BESTE TIKNAZ MODİRİ**

İSTANBUL, 2016



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ



SANATTA YETERLİK
TEZ ONAYI

ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : BARIŞ KEREM BAHAR Numarası : 2502120527
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : MÜZİK ANASANAT DALI/
YAYLI ÇALGILAR SANAT DALI/SANATTA YETERLİK Danışmanı : DOÇ. BESTE TIKNAZ MODİRİ
Tez Savunma Tarihi : 20.06.2016 Saati : 13.00
Tez Başlığı :
LILLIAN FUCHS, VİYOLA İÇİN 16 FANTAZİ ETÜDÜ'NÜN İNCELENMESİ VE
VİYOLA TEKNİĞİNE KATTIKLARININ İRDELENMESİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 50. Maddesi uyarınca yapılmış,
sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1- PROF. ÜMİT İŞGÖRÜR		KABUL
2- PROF. CANA GÜRMEN		KABUL
3- DOÇ. BESTE TIKNAZ MODİRİ		KABUL
4- DOÇ. TALİA ÖZLEM BALTACILAR		KABUL
5- YRD. DOÇ. ELİF KANTARCI GÜDÜCÜ		KABUL

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-DOÇ. DR. SEVİL ULUCAN WEINSTEIN		
2- YRD. DOÇ. ONUR ÖZKAYA		

ÖZ

LILLIAN FUCHS, VİYOLA İÇİN 16 FANTEZİ ETÜDÜNÜN İNCELENMESİ VE VİYOLA TEKNİĞİNE KATTIKLARININ İRDELENMESİ

Barış Kerem BAHAR

Bu çalışmada viyola yorumcusu ve besteci Lillian Fuchs'un hayatı, viyola için bestelediği eserler, yorumcu kimliği ele alınmış, viyola için bestelediği 16 fantezi etüdünün pedagojik incelemesi yapılmış ve viyola tekniğine ve repertuvarına kattıkları irdelenmiştir. Konu ile ilgili kitaplar, makaleler, notalar ve internet üzerindeki yazılı ve görsel materyaller kaynak olarak kullanılmıştır.

ABSTRACT

LILLIAN FUCHS, ANALYSE OF 16 FATASY STUDIES AND EVALUATION BROUGHT TO VIOLA TECHNIQUE

Bariş Kerem BAHAR

In this study, the life of Lillian Fuchs as a composer and viola player, and her compositions for viola are discussed, her 16 Fantasy Etudes and contrabutituons on viola technique have been analysed. Books, articles, sheet musics and internet based graphic and written materials have been used as resources.

ÖNSÖZ

Yüksek lisans eğitimime başladığımda beni en heyecanlandıran noktalardan biri tez yazmaktı. Halihazırda yazmayı seven biri olarak kendi alanımda araştırmalar yapmak, yeni bilgiler edinip bunları aktarabilmek büyük bir keyifti benim için. Sanatta yeterlik eğitimime geçtiğim sırada tez konusu belirlerken de eğitim sürecinde çok ilgimi çeken ve daha önce kendisiyle ilgili hiç Türkçe bir ödev ya da proje hazırlanmamış olan viyola sanatçısı ve besteci Lillian Fuchs'u ele almaya karar verdik.

Doksanlı yıllarda İzmir Devlet Opera ve Balesi çocuk korosunda müzik eğitimime başladığımda sahnede olmak beni çok heyecanlandırmıştı ve müziği meslek olarak seçme düşüncesi tüm kalbimi sarmıştı. Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda başladığım eğitimimden itibaren çok değerli öğretmenlerle çalışma fırsatım oldu. En başta kendisiyle çalıştığım her eser yıllar sonra bile önüme geldiğinde ne kadar doğru ve benimseterek öğrettiğine minnettar olduğum Prof. Çetin Aydar'a, İstanbul Üniversitesi'nde yüksek lisans ve sanatta yeterlik eğitimimi kendisiyle sürdürdüğüm için çok şanslı olduğum, bana sadece müzisyenlik adına değil adam olabilmek adına çok şey öğreten değerli hocam Çiğdem Epikmen'e, barok stil öğrenmek adına kendisiyle çalışmak için İtalya'ya gittiğimde beklediğimden çok daha fazlasını bulduğum, bana yepyeni bir dünyanın kapılarını açan Prof. Luca Morassutti'ye, kendisiyle çalışmaktan onur duyduğum bana yol gösteren ve daima cesaretlendiren yeni nesilin en önemli yaylı çalgı eğitimci ve yorumcularından danışmanım Doç. Beste Tıknaz Modiri'ye, profesyonel müzik hayatımda parçası olmaktan mutlu olduğum ve bana çok şey katan Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası, Dokuz Eylül Üniversitesi Senfoni Orkestrası, Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası ve Ensemble Ianua'ya, bugünlere gelmemi ve birey olmamı sağlayan annem Üftade Ceran ve tüm aileme, beraber çalıştığım için çok şanslı olduğum değerli piyano sanatçısı Doçent Talia Özlem Baltacılar'a, bir müzisyen

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vii
RESİMLER LİSTESİ.....	ix
ÖRNEKLER LİSTESİ.....	xi
KISALTMALAR LİSTESİ.....	xii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

LILLIAN FUCHS

1.1.Hayatı.....	3
1.2.Viyola Yorumcusu Olarak Lillian Fuchs.....	8
1.2.1.Kemandan Viyolaya geçişi.....	8
1.2.2.Viyolacı Olarak Solo ve Oda Müziği Kariyeri.....	16
1.3.Pedagog Olarak Lillian Fuchs.....	35
1.4.Besteci Olarak Lillian Fuchs.....	39

İKİNCİ BÖLÜM

LILLIAN FUCHS'UN 16 FANTEZİ ETÜDÜ

2.1.16 Fantezi Etüdün Ortaya Çıkışı.....	49
2.2.16 Fantezi Etüdün Ortaya İncelenmesi.....	52
2.2.1.Etüt no:1, Preludio.....	52
2.2.2.Etüt no:2, Venusto	55
2.2.3.Etüt no:3, Piacevole	58
2.2.4.Etüt no:4, Risonante.....	61
2.2.5.Etüt no:5, Amorevole-Leggiermente	64
2.2.6.Etüt no:6, Risentito-Animoso.....	67

2.2.7. Etüd no:7, Posato.....	70
2.2.8. Etüt no:8, Agilmente.....	73
2.2.9.Etüt no:9, Morbidezza-Vitamen.....	75
2.2.10. Etüt no:10, Giochevole.....	78
2.2.11. Etüt no:11, Strepitoso-Alla Caccia.....	81
2.2.12. Etüt no:12, Fugato.....	84
2.2.13. Etüt no:13, Frescamente.....	87
2.2.14. Etüt no:14, Aria Parlante.....	90
2.2.15. Etüt no:15, Marziale.....	92
2.2.16. Etüt no:16, Precipitoso.....	95

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

JEANNE MALLOW

3.1.Jeanne Mallow Kimdir.....	98
3.2.Jeanne Mallow ile Lillian Fuchs, Solo Viyola İçin Eserleri ve Fuchs Eselerinden Oluşan CD Kaydı Üzerine Söyleşi.....	100

SONUÇ.....	104
KAYNAKÇA.....	107
EK-Lillian Fuchs 16 Fantezi Etüt.....	113
ÖZGEÇMİŞ.....	145

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1. Lillian Fuchs.....	3
Resim 2. Harry Fuchs.....	4
Resim 3. Joseph Fuchs.....	5
Resim 4. Lillian ve Joseph Fuchs.....	7
Resim 5. Marianne Kneisel Quartet.....	10
Resim 6. Simon Bellison.....	12
Resim 7. Perole String Quartet.....	13
Resim 8. The Toxn-Hall New York.....	14
Resim 9. Joseph Fuchs.....	17
Resim 10. Fuchs kardeşler ve Pablo Casals albüm kapağı	18
Resim 11. Fuchs kardeşler Mozart LP kapağı.....	19
Resim 12. Lillian Fuchs ve Joseph Fuchs.....	22
Resim 13. Bohislav Martinu.....	23
Resim 14. Fuchs kardeşler Martinu-Mozart LP kapağı.....	24
Resim 15. Lillian Fuchs, Newell ve Porter 1957'deki prömiyer öncesi prova yapmakta.....	25
Resim 16. Salle Gaveau,Paris.....	27
Resim 17. Lillian Fuchs,J.S.Bach albüm kapağı.....	29
Resim 18. William Primrose, J.S.Bach albüm kapağı.....	32
Resim 19. Roussel op.40 trio LP kapağı.....	33
Resim 20. Isaac Stern.....	37
Resim 21. , Pinchas Zukerman Leventritt International Competition'da ödülünü alırken, 1967.....	38
Resim 22. William Primrose.....	41
Resim 23. The Homophonic Forms of Musical Composition kitap kapağı.....	42
Resim 24. Öğretmeni Goetschius'un Lillian Fuchs'a Nisan 1927'de hediye ettiği fotoğrafı.....	43
Resim 25. 15 Karakteristik Çalışma Kitap Kapağı	46
Resim 26. Lillian Fuchs 16 Fantezi Etüt kitap kapağı.....	51

Resim 27. Jeanne Mallow'un Lillian Fuchs'un solo viyola eserlerini seslendirdiği CD kapağı.....	98
Resim 28. Jeanne Mallow.....	99
Resim 29. Jeanne Mallow ve annesi.....	104



ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1.Lillian Fuchs Pastoral Sonat 1. Sayfa.....48

Örnek 2. Lillian Fuchs'un eserlerinin başlangıcında yer verdiği ithaf.....50



KISALTMALAR LİSTESİ

A.B.D. :	Amerika Birleşik Devletleri
A.e. :	aynı eser
a.g.e. :	adı geçen eser
Bkn. :	Bakınız
c. :	cilt
IMC:	International Music Company
IVS :	International Viola Society
LP:	Long Play, Uzun Çalar Plak
Op. :	opus
Pizz. :	pizzicato
s. :	sayfa
t.y. :	basım tarihi yok
Vb. :	ve benzeri
y.y. :	basım yeri yok

GİRİŞ

Tarihsel süreçte müzik her zaman insan hayatında var olmuş, her coğrafyada kendine özgü müzik stilleri oluşmuş, kimi coğrafi avantaj ya da dezavantajlara göre de farklı enstrümanlar ortaya çıkmıştır.

İlk yaylı çalgı olarak düşünülen Ravanastron'dan itibaren kemengeh, ıklığ/okluğ, cruth, lyra gibi enstrümanların ardından viyol ailesinin 15. Yüzyılda şekillenmeye başlamasıyla yaylı çalgıların hem nitelik hem nicelik bakımından oldukça ilerlediği görülmektedir. Ortaçağ karanlığının ardından bu ilerlemeyle enstrüman yapımcıları, besteciler ve yorumcuları daha da cesaretlenmiştir.

Keman ailesinin ortaya çıkışıyla birlikte teknik sınırları iyice ilerleyen yaylı çalgılar ailesi artık viyoller gibi daha çok soyluların ilgi gösterdikleri, amatörce kullandıkları enstrümanlar olmaktan çıkmış, profesyonel icracılar tarafından çalınmaya başlanmıştır. Bu gelişmeler ışığında yaylı çalgılar müziği gün geçtikçe teknik ve müzikal olarak sınırları genişleyen bir tür haline gelmiştir.

Yaylı çalgılar ailesinin bir ferdi olan viyola şekil olarak kemana benzese de ses aralıkları ve boyutu açısından farklılıklar gösterir. Yaylı quartet formunun gelişmesiyle daha çok ön plana çıkmaya başlamış, solo kimliğini kazanması ise hiç de kolay olmamıştır. G.P.Telemann'ın bestelediği ve literatürde ilk viyola konçertosu olarak geçen eserin yanı sıra F.Geminiani de barok dönemin sonunda viyola için bir Konçertino bestelemiştir fakat ilgi görmemiştir.¹ Oda müziği sayesinde ön plana çıkmaya fırsat bulan viyola erkenden gelişimini tamamlayan kemanın gerisinde kalmış, hatta ilk viyola derslerinin verilışı ancak 1908 yılında A.Rolla tarafından Milano Konservatuvarı'nda gerçekleşmiştir.²

¹ Lale Feridunoğlu, **Müziğe Giden Yol**, İstanbul, İnkılap Kitapevi, 2004, s.149

² Çetin Aydar , “**Tarihsel Süreçte Viyola Eğitimi ve Repertuarı**” , (çevrimiçi) , <http://www.cetinaydar.com/index.php?cid=21> , 08.04.2015

Uzun yıllar boyunca viyola eğitimi çoğunlukla diğer enstrümanlar için bestelenmiş eserlerin transkripsiyonları ile yapılmış, fakat yeterli olmamıştır. İşte bu noktada, viyola için etüt, metod ya da diğer türlerde eser veren besteciler çok önemlidir.

Kendisi de önemli bir viyola sanatçısı olan, müzisyen bir aileden gelen Lillian Fuchs solo viyola için çok sayıda eser bestelemiştir. Bu çalışmada ele aldığım “16 Fantezi Etüt” kitaplaştırdığı eserlerinden biridir. Özellikle romantik dönemden itibaren görülmekte olan kendi enstrümanını yetkin bir şekilde çalan müzisyenlerin o enstrümanlar için eser vermeleri geleneğinin bir parçası olarak görebileceğimiz bu etütler yalnızca repertuvara orjinal etütler kazandırmış olmasından dolayı değil, aynı zamanda çağdaş viyola eğitimine faydası açısından da oldukça önemli bir yer teşkil etmektedir. Bu çalışmamda Lillian Fuchs’un hayatı, eserleri, bestelediği 16 Fantezi Etüt’ünün pedagojik açıdan incelenmesi ve viyola tekniğine kattıklarının irdelenmesi hedef alınmıştır.

1.LILLIAN FUCHS

1.1.Hayatı

20. yüzyılın önemli viyola sanatçılarından biri olan, bunun yanı sıra besteci ve eğitimci kimliği ile de ön plana çıkan Lillian Fuchs 18 Kasım 1901 yılında New York'ta dünyaya gelir.⁴ Philip ve Keith Weiss Fuchs çiftinin beş çocuğundan ikincisidir. Diğer kardeşlerinden keman sanatçısı olan Joseph Fuchs (1899-1997) ve viyolonsel sanatçısı olan Harry Fuchs (1908-1986) ile de kariyeri süresince bir çok konserde solist ve oda müzikçisi olarak beraber çalıp, kayıtlar gerçekleştirmiştir.



Resim 1, Lillian Fuchs

⁴ Amadee Daryl Williams, **Lillian Fuchs: The First Lady of the Viola**, Lincoln, iUniverse, 2004, s.1

Kendisi de amatör bir müzisyen olan baba Philip Fuchs müzik dersleri vermeyi çok seviyordur. Yalnızca kendi çocuklarına değil, maddi imkanı olmayan diğer çocuklara da ücretsiz keman dersleri verebilmek adına ailesi ile birlikte çocuk popülasyonunun yüksekliği ile bilinen ve daha çok düşük gelirli ailelerin bulunduğu Bronx'a taşınmayı tercih eder. Öncelikli olarak düşük gelirli Yahudi ailelerin ders için geldiği evlerinde bu çocukların keman dersleri haricinde yiyecek ihtiyaçlarını da karşılıyorlardır. Yetenek tespit etmek konusunda oldukça başarılı olan Philip Fuchs'un bazı öğrencileri ilerleyen yıllarda profesyonel müzik hayatında oldukça başarılı olurlar. Bunlar arasında Musical Art Quartet'in kurucusu Sascha Jacobsen (1895-1972) sayılabilir.⁵

Küçük yaşlarda müzikal yeteneklerini göstermeye başlayan kardeşlerden Harry Fuchs 1932 yılında kabul edildiği Julliard Müzik Bölümü'nden 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. Kırkbeş yıllık çalışmanın ardından bu kurumdan emekli olan Harry Fuchs 04.01.1986'da Ohio'da vefat eder.⁶



Resim 2, Harry Fuchs

⁵ Williams, **a.g.e.**, s.2

⁶ (çevrimiçi), [http://www.stokowski.org/Principal_Musicians_Cleveland_Orchestra.htm#Cello Index Point_](http://www.stokowski.org/Principal_Musicians_Cleveland_Orchestra.htm#Cello_Index_Point_), 25.06.2015

Lillian Fuchs ile bir çok konserde beraber yer alan ve kayıtlar gerçekleştiren kardeşi Joseph Fuchs ilk müzik derslerini aldığı babasının ardından bugünkü adı Julliard olan “Institute of Musical Art” ta Franz Kneisel ile (1865-1926) keman çalışmalarını sürdürerek 1918’de mezun olur. 1926 yılında Cleveland Orkestrası’nda başkemancı olarak başladığı görevini 1940’a kadar sürdürür. Son resitalini Carnegie Hall’da 1992’de veren Joseph Fuchs, son solo performansını ise 1995’te Julliard Okulu’nda gerçekleştirmiştir.⁷ Joseph Fuchs’un keman üzerindeki başarısı ve dikkatleri üzerine çekmesi, yakın olduğu kardeşi Lillian Fuchs’u da bir yaylı çalgı çalma konusunda etkiler. Joseph Fuchs’un önemli kayıtları arasında Balsam ile gerçekleştirdiği Beethoven’ın tüm keman sonatları baskısı, kardeşi Lillian Fuchs ile gerçekleştirdiği Mozart’ın keman ve viyola için düoları ve Senfoni Konçertant kayıtları gösterilebilir. Joseph Fuchs kariyeri süresince A.Stradivari tarafından 1722’de yapılan “Cazis Stradivarius” isimli enstrüman ile çalmıştır.⁸



Resim 3, Joseph Fuchs

⁷Fred Conrad, “Joseph Fuchs, 97, a Violinist and Teacher” (çevrimiçi), <http://www.nytimes.com/1997/03/17/arts/joseph-fuchs-97-a-violinist-and-teacher.html> , 26.06.2015

⁸ Joseph Fuchs, (çevrimiçi), https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Fuchs , 26.06.2015

Lillian Fuchs, müzik eēitimine aslında piyano ile başlamış, hatta abisi Joseph Fuchs için piyano eşliēi bile yapmıştır. Babasından aldığı ilk keman derslerinde dikkat problemleri yaşasa da kendisinin de söylediēi gibi abisinin bir yaylı çalgı çalıyor olması, aralarındaki yakın ilişki ve tüm dikkatlerin abisinin üzerinde olması kendisini yine de kemana yöneltmiş ve hırslandırmıştır.⁹

Abisinin büyük bir Avrupa turnesine çıkacağını öğrenir ve hızlandırılmış bir şekilde hevesle keman derslerine başlar. Tıpkı abisi gibi Louis Svecenski (07.10.1862-06.18.1926) ile çalışır, ardından Institue of Musical Art' a kabul edilerek Franz Kneisel'in öğrencisi olur.¹⁰ Percy Goetschius (1853-1943) ile de kompozisyon çalışmalarını sürdürdüēü bu okuldan 1924 yılında başarılı bir şekilde mezun olur. 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.¹¹

1925 yılında 23. Yaş gününü kutlayacağı sırada abisi Joseph ona çok özel bir hediye hazırlamıştır. Aeolian Hall'da gerçekleřtirdiēi resitalinde Lillian Fuchs'un kompozisyonu olan Caprice Fantastique eserinin ilk seslendirilişini gerçekleştirir. New York Times gazetesinde resitalden, ve eserden bahsedilmiş olsa da eser ya da performans ile ilgili direkt bir yorumda bulunulmamıştır. İki yıl kadar sonra yine aynı salonda bu sefer bestecinin kendisi tarafından seslendirilen eser den bu sefer New York Times oldukça olumlu bir şekilde bahseder.¹²

Lillian Fuchs'un kariyeri henüz gençlik yıllarından itibaren oldukça başarılı bir şekilde devam etmektedir. Üniversite yıllarında sadece enstrmancı olarak deēil,

⁹ Dennis Rooney, "Traditional Values", The Strad 96, no. 1149, USA, Ocak 1986, s.67

¹⁰ Steven Kruse ve Penny Thompson Kruse, "Remembering Joseph and Lillian Fuchs", American String Teacher 53, no. 4, USA, Kasım 2003, s.58-65

¹¹ Williams, a.g.e., s.69

¹² Williams, a.g.e., s.11

besteci olarak da başarılar ve ödüller kazanmaktadır. Bu çalışmanın bir sonraki bölümünde de görüleceği gibi 1920'lerin ortalarında yaptığı bazı seçimler kariyerinde köklü değişikliklere neden olur ve onu bugün viyola için eserler bestelemiş 20. Yüzyılın önemli viyola sanatçılarından biri olarak tanımamızı sağlamıştır.



Resim 4, Lillian ve Joseph Fuchs

1.2.Viyola Yorumcusu Olarak Lillian Fuchs

1.2.1.Kemandan Viyolaya geçişi

Bugünkü yapısına en yakın hali klasik dönem içerisinde şekillenen viyola, ortaya çıktığı ilk dönemlerde özellikle oda müziği eserleri içerisinde armonik yapıyı tamamlamak için kullanılmış, tek başına solistik bir enstrüman olarak görülmemiş, başlıbaşına bir meslek olarak varsayılmadığından dolayı diğer enstrümanları çalanlar için ek iş olarak görülmüştür. Akademik viyola eğitimi 20. yüzyılda müzik okulları ve konservatuvarlarda verilmeye başlanmış, solo viyola repertuarı da zenginleşmeye başlamıştır.

Müzik arz talep ilişkisiyle ilerleyen bir endüstridir. Bu bağlamda viyolanın kimliğini kazanması, orkestra ve oda müziği partileri içerisinde yer edinmesi, solo repertuarın zenginleşmesi, bu durumlardan dolayı viyola eğitiminin daha ciddiye alınması durumları doğrudan birbiriyle ilgilidir.

Günümüzde farklı ülkelerde eğitmenler viyola eğitimi konusunda değişik yollar izlemektedirler. 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.

13

Viyola eğitimi konusunda önemli bir mesafe katedilmiş olsa da, bugün adı geçen bir çok solistin eğitimine viyola ile başlamadığı görülmektedir. Bunlardan biri de bu çalışmaya konu olan Lillian Fuchs’tur. Önceleri piyano ile başladığı eğitimini keman ile sürdüren, keman eğitimini sürdürdüğü sırada

¹³ Yakup Alper Varış , "Kemandan Viyolaya Geçişte Karşılaşılan Güçlüklerin Viyola Eğitime Yansımaları" , (çevrimiçi) , <http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/pamukkale/A-Varis.pdf>, 30.06.2015

kompozisyona merak saran Lillian Fuchs, viyolaya keman sanat dalından mezun olduktan sonra başlamıştır.

1926 yılında gerçekleştirdiği ilk önemli resitalinin ardından 1927 yılında New York Aeolian Hall'da gerçekleştirdiği ikinci keman resitaliyle de oldukça beğenilen Lillian Fuchs, New York Times gazetesi tarafından resital hakkında 31 Mart 1927'de yapılan eleştiride teknik yeterliliklerinin yanı sıra sıcak ve zengin tonu, müzikal becerileriyle de göz dolduran bir keman sanatçısı olarak tanımlanır.¹⁴

Lillian Fuchs'un viyola ile tanışmasının başlangıcı da 1926 yılına denk gelir. 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.¹⁵

Kendisiyle mutlaka çalışmak istenilmesi nedeniyle Kneisel ailesi tarafından bir süre sonra yeni bir teklifle gelindiğinde artık kendisinin viyola çalması istenmektedir. Babasının tüm hoşnutsuzluğuna ve karşı çıkışlarına rağmen hocası Franz Kneisel'in de olumlu görüşleri ve teşvikiyle Lillian Fuchs bu sefer gruba katılmayı kabul eder.

Marianne Kneisel Quartet 1926 yılında çalışmaya başlar. İlk konserlerini ise aynı yılın mart ayında "Baltimore Music Club" da verirler. Oldukça iyi eleştiriler alan ve Baltimore Sun gazetesi tarafından Kneisel Quartet'in adımlarını izlediği fikri

¹⁴ "Lillian Fuchs' Recital.; Violinist Is Warmly Applauded by Aeolian Hall Audience".(çevrimiçi), <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9406E1D91E3FE733A25752C3A9659C946695D6CF#>, 01.07.2015

¹⁵ Williams, a.g.e., s.13

belirtilen grup, ilk büyük çıkışını ise 1 Şubat 1927 tarihinde Aeolian Hall’da gerçekleştirdikleri konser ile yapar.¹⁶

Marianne Kneisel, Elizabeth Worth, Lillian Fuchs ve Phyllis Kraeuter’dan oluşan grup Aeolian Hall’da gerçekleştirdikleri konserlerinde J.Haydn Re Mjör Yaylı Quartet, A.Dvorak op.96 Amerikan Quartet, Robert Kahn op.60 La Minör Quartet eserlerini seslendirirler. 2 Şubat 1927 tarihinde New York Times gazetesinde çıkan eleştiride özellikle Lillian Fuchs’tan övgüyle bahsedilmektedir.¹⁷



Resim 5, Marianne Kneisel Quartet

¹⁶ Williams, a.g.e., s.15

¹⁷ “Old-Timers Greet the New Kneisels” (çevrimiçi),
<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9904E1D9173BE233A25751C0A9649C946695D6CF>
, 02.07.2015

Şubat 1927’de gerçekleşen bu konserin ardından grubun viyolacısı olan Lillian Fuchs ve viyolonselcisi olan Phyllis Kraeuter gruptan ayrılırlar. Onların yerine Mary Lockland ve Nancy Wilson gruba dahil olur. Marianne Kneissel Quartet yeni üyeleriyle yoluna devam eder. Artık yoluna keman solisti olarak devam etmeyi düşünen Lillian Fuchs’a ise yine bir oda müziği grubunun üyesi olması teklif edilecektir.

1927 yılında Pereras, Robesons ve Leventritts aileleri tarafından yeni bir oda müziği grubu finanse etmek üzere yarışma düzenlenir. Jüride dönemin ünlü keman solistlerinden Jascha Heifetz (1901-1987) ve Mischa Elman (1891-1967)’in da bulunduğu yarışmaya bir çok aday katılır. Kariyerine kemancı olarak devam etmeyi düşünen Lillian Fuchs elbette keman 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.¹⁸

Joseph Coleman ve David Mankovitz’in keman, Lillian Fuchs’un viyola, Julian Kahn’ın ise viyolonsel üyesi olduğu Perole Quartet çalışmalarına başlar. Savaş döneminde Perore, Robson ve Leventritt ailelerinin sponsorluğunda çalışmaya başlayan bu grup, ismini de ailelerin isimlerinin ilk hecelerinden almıştır.¹⁹

1927 yılında çalışmalarına başlayan Perole Quartet ilk büyük çıkışını 4 Kasım 1930’da Town Hall’da gerçekleştirdiği konser ile yapar. Bu konserde grup Joseph Haydn op.33 no.3 La Majör Quartet, C.Debussy op.10 Sol Minör Quartet ve New York Filarmoni Orkestrası’nın solo klarinet sanatçısı Simeon Bellison (1881-1953) ile J.Brahms’ın op.115 Si Minör Quintet eserlerini seslendirir.

¹⁸ Gidal Saleski, **Famous Musicians of Jewish Origin**, New York, Bloch, 1949, s.339

¹⁹ Robin Stowell, **The Cambridge Companion to the String Quartet**, UK, Cambridge University Press, y.y., s. 88



Resim 6, Simon Bellison

Bu konserin ardından 5 Kasım 1930 tarihinde The New York Times gazetesinde çıkan eleştiride grubun Brahms ve Haydn eserleri üzerine yorumundan övgüyle bahsedilir, ayrıca ileriye dönük olarak çok şey vaad ettikleri belirtilir.²⁰

C.Debussy, L.V.Beethoven, A.Dvorák, and W.A.Mozart gibi bestecilerin eserlerinin yanı sıra V.Rieti, E.Bloch, and Wolf gibi yakın dönem bestecilerinin eserlerine de yer vererek repertuvarlarını genişletirler.

²⁰ “Perole Quartet in Debut; Young Musicians Please Their Hearers in Town Hall”. (çevrimiçi), <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9B04E0DB1638E43ABC4D53DFB767838B629EDE#>, 05.07.2015

Perole Quartet varoldukları süre boyunca provalarını Lillian Fuchs'un evi ve Carolyn Perera'nın evinde sürdürmüştür.



Resim 7, Perole String Quartet, 1930

Bir çok oda müziği grubunda rastlanıldığı üzere bu grupta da zaman içerisinde çatışmalar ve problemler meydana gelir. Özellikle Lillian Fuchs ile Joseph Coleman arasındaki problemler zaman zaman büyür ve provalarda birbirleriyle konuşmaz hale gelirler. Çıkan problemler ardından grubun atmosferini huzursuz bulan çellisti Julian Kahn gruptan ayrılarak yaşamak ve çalışmak üzere California'ya yerleşmeye karar verir.²¹

²¹ Williams, a.g.e., s.31-32



Resim 8, The Town Hall-New York 1933

Yıllar içerisinde Perole Quartet farklı programlarla gerçekleştirdiği konserlerle göz doldurur, adından söz ettirir. Bunların arasında 7 Mart 1937 tarihinde Town Hall’da New Friends of Music organizasyonu kapsamında tamamı J.Brahms eserlerinden oluşan eserlerle verdikleri konser, 8 Mart 1937 tarihinde yine Town Hall’da Beethoven Association’un konuk sanatçıları olarak gerçekleştirdikleri konserler sayılabilir. M.Ravel’in (1875-1937) String Quartet eseriyle başladıkları bu programda piyano sanatçısı Mischa Levitzki (1898-1941) ile seslendirdikleri J.Brahms’ın op.25 no.1 eseriyle oldukça iyi eleştiriler alırlar.²²

1939 yılı baharında Carnige Hall’da 6 konserlik oda müziği konserleri serisi başlatılır. Perole Quartet bu konserlerin üçünü gerçekleştirmek üzere davet edilir.

²² “Beethoven Group Aided by Levitzki; Pianist Substitutes on the Program for Tibbett in Absence of Singer” (çevrimiçi)
<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9404E1DF1030EE32A2575AC0A9659C946694D6CF#>, 06.07.2015

İlkini 10 Mart 1939'da gerçekleştirdikleri bu konser serisinde Mozart, Brahms ve Rieti'nin eserlerine yer veren grubun viyolonselcisi artık Ernst Silberstein'dir.²³

Perole Quartet her ne kadar Town Hall'deki konserleriyle çıkışlarını gerçekleştirmiş olsalar da, geniş kitleler tarafından tanınmalarına WOR radyo istasyonunun kendilerinden istediği ve 1930-1942 yılları arasında sürekli olarak gerçekleştirilen radyo programları vesile olmuştur. Daha önceleri WOR Trio adı altında bir üçlünün gerçekleştirdiği programlar belirtilen yıllar arasında pazar günleri farklı saatlerde Perole Quartet üyeleri tarafından gerçekleştirilmiştir.²⁴

Perole Quartet üyeleri 1942 sonbaharında savaş dolayısıyla hükümete destek amacıyla ücret almadan bir takım radyo programlarına katılır. 18 Ekim 1942'de başlayan bu programlara zaman zaman piyano sanatçısı Arthur Schnabel (1882-1951) gibi önemli konuklar da katılır.²⁵

Bu programlar sona erdikten sonra grup dağılmaya başlar. Baba Robert Fuchs'un belirttiği üzere grubun keman üyesi J.Coleman diğer kariyer fırsatlarını değerlendirmek üzere gruptan ayrılmayı istemiştir. Uzun yıllar çalışmalarını sürdüren toplulukların bir kimliği oluşur, dolayısıyla eleman değişikliği hiç de kolay değildir. Lillian Fuchs'un ağabeyi Joseph Fuchs'a bu pozisyon teklif edilir. Kendisi bu teklifi kabul etmez, bununla birlikte WOR radyo yönetimi de değişmiştir ve gruba yeni bir program kontratı yapmak istemezler. Bu sayede Perole Quartet de yolculuğunun sonuna gelmiştir.²⁶ Her son bir başlangıç diye düşünecek olursak, bu son da Lillian Fuchs'un solo viyola kariyerine başlangıcı olması açısından milat olarak kabul edilebilir.

²³ Williams, a.g.e. , s.34

²⁴ A.e. , s.35

²⁵ A.e. , s.36

²⁶ Williams, a.g.e. , s.36

2.2.2.Viyolacı Olarak Solo ve Oda Müziği Kariyeri

Yirmili yaşlarından itibaren önce keman sanatçısı olarak, sonraları ise oda müziği grupları içerisinde viyolacı olarak kariyerini sürdüren Lillian Fuchs için Perole Quartet'in dağılması önemli bir dönüm noktası olur. Her ne kadar daha sonra kısa süreli olarak başka oda müziği grupları içerisinde yer alsa da, 2. Dünya Savaşı atmosferinin tüm ülkede yarattığı atmosfer onu da etkilemiştir.

Trio of New York adlı oda müziği grubu bir konserlerinde kendilerine katılması için Lillian Fuchs'a teklif götürür. 15 Kasım 1938'de piyano sanatçısı Carl Friedberg(1872-1955), keman sanatçısı Daniel Karpinowsky ve viyolonsel sanatçısı Felix Salmond'dan (1888-1952) oluşan grubun gerçekleştirdiği konserde, grubun çaldığı trio eserlerin ardından J.Brahms'ın op.26 La Majör Piyanolu Quartet eserinde onlara katılır. Bu konserin ardından 7 Ocak 1939'da grupla tekrar sahne alan Fuchs ile ilgili olumlu eleştiriler yapılır.²⁷

1940 yılında, Lillian Fuchs'un ağabeyi keman sanatçısı Joseph Fuchs, uzun zamandır başkemancılığını gerçekleştirmekte olduğu Cleveland Orkestrası'ndaki görevinden ayrılır. Bu ayrılışın nedenlerinden biri kendisinin sol kolunda meydana gelen, çocukluğu zamanında yaşadığı bir kazanın etkisiyle nükseden ağrılardır. Bir süre kolunun tekrar eski sağlığına kavuşması için çaba gösteren Joseph Fuchs, bu dönemin ardından kariyerine bir orkestra sanatçısı olarak değil solist ve oda müzikçisi olarak devam eder.²⁸

²⁷ “Second Recital Here by Trio of New York”, (çevrimiçi), <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9E00E1DA1331E03ABC4E52DFB7678383629EDE>, 08.07.2015

²⁸ Williams, a.g.e., s.39



Resim 9, Joseph Fuchs

İkili olarak çalışmaya başlayan Lillian ve Joseph Fuchs kardeşlerin ilk önemli çıkışları 12 Mart 1945 tarihinde National Orchestral Association eşliğinde solist olarak seslendirdikleri W.A.Mozart'ın Senfoni Konçertant eseri ile olur. Bu konserin 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.²⁹ İkili aynı orkestra eşliğinde Carnegie Hall'da 1953 yılında solist olarak bu eseri tekrar seslendiriler ve yine olumlu yorumlar alırlar.

²⁹ Olin Downes, “Barzin Presents Modern Concerto, The New York Times”, (çevrimiçi) , <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9A0CEEDB163BEE3BBC4B52DFB566838E659ED> E, 08.07.2015

İkilinin bir diğ er önemli performansı ise, viyolonsel sanatçı Pablo Casals'ın (1876-1973) himayesinde Fransa'nın Prades bölgesinde gerçekleştirilen festivaldeki konserleridir. Yine W.A.Mozart'ın Senfoni Konçertant eserini bu sefer Prades Festival Orkestrası eşliğinde seslendirirler,³⁰ Casals'dan büyük övgü alırlar. Bu konserin kaydı CD formatında bulunabilmektedir. Bu CD'de aynı zamanda ikilinin viyolonsel sanatçısı Paul Tortelier ile festival kapsamında seslendirdikleri W.A.Mozart'ın K.563 Mi Bemol Majör Divertimento eseri de yer almaktadır. Albüm bu formatta 1990 yılında Koch Entertainment tarafından yayınlanmıştır.³¹



Resim 10, Fuchs kardeşler ve Pablo Casals'ın yer aldđđ, W.A.Mozart'ın eserlerinin seslendirildiđđ albüm kapađđ.

³⁰ Sandra Robbins, “Jewish Women’s Archive: Lillian Fuchs”, ( evrimi ı), <http://jwa.org/encyclopedia/article/fuchs-lillian>, 09.07.2015

³¹ **Mozart: Sinfonia Concertante in E-Flat / Divertimento in E-Flat** CD, ( evrimi ı), <http://www.amazon.com/Mozart-Sinfonia-Concertante-E-Flat-Divertimento/dp/B00000DUX1>, 09.07.2015

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 LP 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.³²



Resim 11, Fuchs kardeşlerin Decca firması tarafından yayınlanan Mozart LP kapağı.

³² Williams, a.g.e., s.42

Lillian Fuchs bu eseri sonraları bir çok farklı keman solistiyle beraber seslendirir. 23 Şubat 1952’de Carnegie Hall’da keman solisti Giovanni Bagarotti ile solist olarak çaldıkları konserde Bagarotti aynı zamanda orkestranın şefliğini de üstlenir.³³

26 Mart 1969’da ise bu sefer keman sanatçısı kızı Carol Stein ile birlikte Philadelphia’daki University Museum’da aynı eserin solo partilerini seslendirirler. Bu konserdeki yorumlarından da The Philadelphia Inquirer gazetesinden Samuel L. Singer tarafından iyi bir takım çalışmasının sonucu olarak bahsedilir.³⁴

Mozart’ın bu eserinin defalarca yorumlanmasının ardından Fuchs kardeşler keman ve viyola duolarının seslendirilmesi üzerine çalışmaya başlarlar. Öncelikle gündemlerinde yine W.A.Mozart’ın düoları olsa da daha sonra farklı bestecilere yönelerek repertuvarlarını genişletirler. Hem müzisyenlerin quartet formu dışında trio, duo gibi oda müziği formlarıyla buluşmalarının zemininin sağlanması, hem de halka bu farklı kombinasyonlardaki gruplar ile konserler verilmesinin popüler hale gelebilmesi açısından The Musicians’ Guild organizasyonunun çok büyük önemi vardır.

The Musicians’ Guild, William Kroll (1901-1980) ve Joseph Fuchs’un keman hocaları Franz Kneisel’in de oda müziğinin farklı formlarının izleyiciyle buluşmasının önemi konusundaki fikirlerinin de etkisiyle 1947’de kurulmuştur.³⁵ Joseph Fuchs’a göre oda müziği sadece yaylı quartet formuyla sınırlı kalacak bir tür değildir. Mutlaka duo trio gibi formlarının da seyirciyle buluşması gerekmektedir. Keman hocası Franz Kneisel ise oda müziği konusunda gelmiş geçmiş en önemli

³³ “Bagarotti in Second Concert, The New York Times”, (çevrimiçi), <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9F02E1DB123AE53ABC4C51DFB7668389649EDE#>, 10.07.2015

³⁴ Samuel L. Singer, “Mother and Daughter Featured in Concert,” *The Philadelphia Inquirer*, USA, 27 March 1969

³⁵ Joseph Fuchs (çevrimiçi), https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Fuchs, 10.07.2015

isimlerden biridir ve onun gözetiminde çalışmış, eğitimini sürdürmüş sanatçılar bu yolda devam etmelidir.³⁶

Franz Kneisel ile çalışmış olan dokuz müzisyen olarak piyano sanatçıları Frank Sheridan (1869-1943) ve Leo Smith (1881-1952), Lillian Fuchs, Joseph Fuchs, Kroll Quartet'in üyeleri olan William Kroll, Louis Graeler, Nathan Gordon ve Avron Twerdowsky bir araya gelerek The Musicians' Guild organizasyonunu başlatırlar. Başlangıçta büyük ticari kazançları olmaz fakat amaçları beraber müzik yapma keyfini paylaşmaktır. Finansörleri ise ortak arkadaşları olan Carolyn Perera'dır.³⁷

The Musicians' Guild üyeleri için çağdaş eserler önemlidir. Her konserde mutlaka bir çağdaş eser çalma geleneğini sürdürürler. Örneğin bir konserlerinde Vissarion Schabelin'in (1902-1963) 1940-1944 yılları arasında bestelediği op.35 keman ve viyola için mi minor sonatını seslendirirler. Bu yeni eserler öylesine beğenilmekte ve halktan olumlu tepkiler almaktadır ki, birçok diğer konserlerinde olduğu gibi eserin bitişinin ardından son bölümünün tekrar çalınması halk tarafından alkışlarla talep edilmiştir.³⁸

Topluluğun 1947'de New York Town Hall'da verdikleri ve büyük ses getiren konserlerinin ardından gazeteci Howard Taubman eleştirisinde şu satırlara yer verir.

“Dün akşam New York Town Hall'da konser veren The Musicians' Guilde topluluğunun konseri oldukça etkileyiciydi. Sanatçıların herbirinin solistik meziyetlerinin yanı sıra sahnede birbirleriyle bütünlük içinde olmaları oldukça ilgi çekiciydi.

³⁶ Harold C. Schonberg, “Musicians' Need for Chamber Music”, The New York Times, (çevrimiçi), <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9F01E5DA1E3AE532A25757C0A9609C946192D6CE>, 11.07.2015

³⁷ Carolyn Perrera (çevrimiçi), <http://www.geni.com/people/Carolyn-Perera/6000000008261867108>, 11.07.2015

³⁸ Williams, a.g.e., s.65

Dün programda yer verilen çağdaş dönem eseri Çek besteci Bohislav Martinu'nun (1890-1959) yaylı çalgılar altılısıydı. The Kroll Quartet üyelerinin seslendirdiği Beethoven op.95 Fa minor Yaylı Quartet eserinin ardından Fuchs kardeşlerin seslendirdiği W.A.Mozart'ın Si Bemol Majör duosu ise gecenin belki de en parlak yorumunu bizlere sundu. Virtüözüte gösteriştən uzak, müziğe hizmet eder biçimde göz önündeydi.

Düzenli olarak konser verecek bu topluluk eğer standartlarını bu ölçüde tutarsa –ki öyle görünüyor, konser için harcadığınız paranın karşılığını daha iyi bir şekilde alamazsınız.”³⁹



Resim 12, Lillian Fuchs ve Joseph Fuchs

³⁹ Howard Taubman, “Distinctive Music Offered by Guild” . The New York Times, (çevrimiçi), <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9D05E4DC153AEF3ABC4951DFB766838C659EDE>, 11.07.2015

Topluluğun diğ er  yeleri gibi Lillian Fuchs için de bazı avantajlar sunduğu gerçektir. Öncelikle Fuchs’un ilk avantajı, solo viyola için bestelenmiş eserleri ve viyolanın içerisinde bulunduğu farklı kombinasyonlardaki oda müziği eserlerini seslendirme fırsatı bulmasıdır. Ayrıca viyolanın solo kimliğini geç kazanmış bir enstrüman olduğunu düşündüğümüzde geç dönemde oluşan solo repertuvarın grubun her konserde  ağdaş dönem eseri çalma politikasının da etkisiyle topluluğun programında yer bulması hiç de zor olmamıştır.

Kendisi de oldukça iyi düzeyde bir kemancı olan B.Martinu, o akşam Fuchs kardeşlerin seslendirdiği W.A.Mozart keman ve viyola duosu yorumundan oldukça etkilenir. İki yaylı çalgının sahnede birbirini belki de iki kardeş tarafından icra ediliyor olmalarının da etkisiyle bu şekilde tamamlaması ve müzikal yaratıcılık dikkatini çekmiştir. Konserden yaklaşık olarak üç hafta sonra keman ve viyola ikilisi için bestelediği    Madrigal eserini kardeşlere sunar. İkili bu eserin dünya prömiyerini, The Musicians’ Guild organizasyonunun 1947-1948 sezonu açılış konserinde yaparlar.⁴⁰



Resim 13, Bohuslav Martinu

⁴⁰ Williams, a.g.e., s.67

Eserin dünya prömiyerindeki olumlu eleştirilerin ardından ikili aynı eseri organizasyonun 5 Kasım 1949 tarihli konserinde, ve 13 Şubat 1955'te tekrar seslendirirler. Özellikle 1955'teki seslendirmelerinden sonrasındaki eleştiriler besteci ve eserden çok ikilinin yorumu üzerinedir. The New York Times gazetesinde çıkan eleştiride eserin bu iki yorumcu için bestelendiğinden bahsedilir. Eserin özellikle birinci ve üçüncü bölümlerinin iki farklı yaylı enstrümanın birbirini kontrast renklerini ortaya çıkardığı, Fuchs kardeşlerin bu bölümleri tek bir nabız ya da ses kaybı olmadan çok iyi seslendirdiği ayrıca eserin ortasında da adeta bütünleşip beraber şarkı söyledikleri belirtilir.⁴¹ Bu olumlu yorumların ardından artık Fuchs kardeşler ikili olarak belleklerde yer edinmişlerdir.

Bohislav Martinu'nun Fuchs kardeşlerin yorumundan etkilendiği W.A.Mozart 2 numaralı Keman ve Viyola duosu ile birlikte kendisinin Fuchs kardeşler için bestelediği Üç Madrigal eseri LP formatında Decca Records firması tarafından kaydedilmiş ve satışa sunulmuştur. Yaygın olmasa da bazı online alışveriş sitelerinde hala bulunabilmektedir.⁴²



Resim 14, Fuchs kardeşlerin Martinu ve Mozart Keman Viyola duolarının kayıtlarını içeren LP kapağı.

⁴¹ Williams, a.g.e., s.68

⁴² (çevrimiçi), <http://www.amazon.com/Martinu-Mozart-Three-Madrigals-Violin/dp/B001GXKUIM>, 12.07.2015

Lillian Fuchs'un kariyerinde önemli bir yer tutan ve kendisine yeni eserlerin seslendirilmesi yönünde önemli fırsatlar sunan The Musicians' Guild konserleri sayesinde içerisinde viyola bulunan duo eserler repertuarı da genişlemektedir.

Amerikalı besteci Quincy Porter (1897 1966), keman ve viyola için bir eser besteler. Prömiyeri 11 Ocak 1954 tarihinde yapılan bu eser hakkında farklı görüşler oluşmuştur. Kimilerine göre eser yorumlanması açısından oldukça akıcı ve hoştur. Fakat öncelikle bestecinin kendisi eserden hoşnut değildir. Eserin açılış kısmı için yorucu ve tahmin edilebilir diye düşünmektedir. Ayrıca ilk seslendirilişin ardından The New York Times'a yaptığı açıklamada eserin kendisi için ilk dinleyişte yeterli gelip tekrar dinlenme hissi yaratmaktan uzak bulunduğunu belirtmiştir.⁴³ Porter bunca olumsuz yorum ve herşeyden önemlisi kendi içerisindeki tatminsizlik hissiyle içinde viyolanın da bulunduğu yeni bir duo besteler. Prömiyeri 11 Mart 1957'de yapılan bu eserde pek de alışılmamış bir ikili, arp ve viyola yer almaktadır. Lillian Fuchs ve arp sanatçısı Laura Newell'in ilk seslendirilişini yaptığı bu eser oldukça beğenilir ve olumlu yorumlar alır.



Resim 15, Lillian Fuchs, Newell ve Porter 1957'deki prömiyer öncesi prova yapmakta.

⁴³ “New Work Played at Guild Concert”, The New York Times,(çevrimiçi), ^[1]^[2]^[3]^[4]^[5]^[6]^[7]^[8]^[9]^[10]^[11]^[12]^[13]^[14]^[15]^[16]^[17]^[18]^[19]^[20]^[21]^[22]^[23]^[24]^[25]^[26]^[27]^[28]^[29]^[30]^[31]^[32]^[33]^[34]^[35]^[36]^[37]^[38]^[39]^[40]^[41]^[42]^[43]^[44]^[45]^[46]^[47]^[48]^[49]^[50]^[51]^[52]^[53]^[54]^[55]^[56]^[57]^[58]^[59]^[60]^[61]^[62]^[63]^[64]^[65]^[66]^[67]^[68]^[69]^[70]^[71]^[72]^[73]^[74]^[75]^[76]^[77]^[78]^[79]^[80]^[81]^[82]^[83]^[84]^[85]^[86]^[87]^[88]^[89]^[90]^[91]^[92]^[93]^[94]^[95]^[96]^[97]^[98]^[99]^[100]^[101]^[102]^[103]^[104]^[105]^[106]^[107]^[108]^[109]^[110]^[111]^[112]^[113]^[114]^[115]^[116]^[117]^[118]^[119]^[120]^[121]^[122]^[123]^[124]^[125]^[126]^[127]^[128]^[129]^[130]^[131]^[132]^[133]^[134]^[135]^[136]^[137]^[138]^[139]^[140]^[141]^[142]^[143]^[144]^[145]^[146]^[147]^[148]^[149]^[150]^[151]^[152]^[153]^[154]^[155]^[156]^[157]^[158]^[159]^[160]^[161]^[162]^[163]^[164]^[165]^[166]^[167]^[168]^[169]^[170]^[171]^[172]^[173]^[174]^[175]^[176]^[177]^[178]^[179]^[180]^[181]^[182]^[183]^[184]^[185]^[186]^[187]^[188]^[189]^[190]^[191]^[192]^[193]^[194]^[195]^[196]^[197]^[198]^[199]^[200]^[201]^[202]^[203]^[204]^[205]^[206]^[207]^[208]^[209]^[210]^[211]^[212]^[213]^[214]^[215]^[216]^[217]^[218]^[219]^[220]^[221]^[222]^[223]^[224]^[225]^[226]^[227]^[228]^[229]^[230]^[231]^[232]^[233]^[234]^[235]^[236]^[237]^[238]^[239]^[240]^[241]^[242]^[243]^[244]^[245]^[246]^[247]^[248]^[249]^[250]^[251]^[252]^[253]^[254]^[255]^[256]^[257]^[258]^[259]^[260]^[261]^[262]^[263]^[264]^[265]^[266]^[267]^[268]^[269]^[270]^[271]^[272]^[273]^[274]^[275]^[276]^[277]^[278]^[279]^[280]^[281]^[282]^[283]^[284]^[285]^[286]^[287]^[288]^[289]^[290]^[291]^[292]^[293]^[294]^[295]^[296]^[297]^[298]^[299]^[300]^[301]^[302]^[303]^[304]^[305]^[306]^[307]^[308]^[309]^[310]^[311]^[312]^[313]^[314]^[315]^[316]^[317]^[318]^[319]^[320]^[321]^[322]^[323]^[324]^[325]^[326]^[327]^[328]^[329]^[330]^[331]^[332]^[333]^[334]^[335]^[336]^[337]^[338]^[339]^[340]^[341]^[342]^[343]^[344]^[345]^[346]^[347]^[348]^[349]^[350]^[351]^[352]^[353]^[354]^[355]^[356]^[357]^[358]^[359]^[360]^[361]^[362]^[363]^[364]^[365]^[366]^[367]^[368]^[369]^[370]^[371]^[372]^[373]^[374]^[375]^[376]^[377]^[378]^[379]^[380]^[381]^[382]^[383]^[384]^[385]^[386]^[387]^[388]^[389]^[390]^[391]^[392]^[393]^[394]^[395]^[396]^[397]^[398]^[399]^[400]^[401]^[402]^[403]^[404]^[405]^[406]^[407]^[408]^[409]^[410]^[411]^[412]^[413]^[414]^[415]^[416]^[417]^[418]^[419]^[420]^[421]^[422]^[423]^[424]^[425]^[426]^[427]^[428]^[429]^[430]^[431]^[432]^[433]^[434]^[435]^[436]^[437]^[438]^[439]^[440]^[441]^[442]^[443]^[444]^[445]^[446]^[447]^[448]^[449]^[450]^[451]^[452]^[453]^[454]^[455]^[456]^[457]^[458]^[459]^[460]^[461]^[462]^[463]^[464]^[465]^[466]^[467]^[468]^[469]^[470]^[471]^[472]^[473]^[474]^[475]^[476]^[477]^[478]^[479]^[480]^[481]^[482]^[483]^[484]^[485]^[486]^[487]^[488]^[489]^[490]^[491]^[492]^[493]^[494]^[495]^[496]^[497]^[498]^[499]^[500]^[501]^[502]^[503]^[504]^[505]^[506]^[507]^[508]^[509]^[510]^[511]^[512]^[513]^[514]^[515]^[516]^[517]^[518]^[519]^[520]^[521]^[522]^[523]^[524]^[525]^[526]^[527]^[528]^[529]^[530]^[531]^[532]^[533]^[534]^[535]^[536]^[537]^[538]^[539]^[540]^[541]^[542]^[543]^[544]^[545]^[546]^[547]^[548]^[549]^[550]^[551]^[552]^[553]^[554]^[555]^[556]^[557]^[558]^[559]^[560]^[561]^[562]^[563]^[564]^[565]^[566]^[567]^[568]^[569]^[570]^[571]^[572]^[573]^[574]^[575]^[576]^[577]^[578]^[579]^[580]^[581]^[582]^[583]^[584]^[585]^[586]^[587]^[588]^[589]^[590]^[591]^[592]^[593]^[594]^[595]^[596]^[597]^[598]^[599]^[600]^[601]^[602]^[603]^[604]^[605]^[606]^[607]^[608]^[609]^[610]^[611]^[612]^[613]^[614]^[615]^[616]^[617]^[618]^[619]^[620]^[621]^[622]^[623]^[624]^[625]^[626]^[627]^[628]^[629]^[630]^[631]^[632]^[633]^[634]^[635]^[636]^[637]^[638]^[639]^[640]^[641]^[642]^[643]^[644]^[645]^[646]^[647]^[648]^[649]^[650]^[651]^[652]^[653]^[654]^[655]^[656]^[657]^[658]^[659]^[660]^[661]^[662]^[663]^[664]^[665]^[666]^[667]^[668]^[669]^[670]^[671]^[672]^[673]^[674]^[675]^[676]^[677]^[678]^[679]^[680]^[681]^[682]^[683]^[684]^[685]^[686]^[687]^[688]^[689]^[690]^[691]^[692]^[693]^[694]^[695]^[696]^[697]^[698]^[699]^[700]^[701]^[702]^[703]^[704]^[705]^[706]^[707]^[708]^[709]^[710]^[711]^[712]^[713]^[714]^[715]^[716]^[717]^[718]^[719]^[720]^[721]^[722]^[723]^[724]^[725]^[726]^[727]^[728]^[729]^[730]^[731]^[732]^[733]^[734]^[735]^[736]^[737]^[738]^[739]^[740]^[741]^[742]^[743]^[744]^[745]^[746]^[747]^[748]^[749]^[750]^[751]^[752]^[753]^[754]^[755]^[756]^[757]^[758]^[759]^[760]^[761]^[762]^[763]^[764]^[765]^[766]^[767]^[768]^[769]^[770]^[771]^[772]^[773]^[774]^[775]^[776]^[777]^[778]^[779]^[780]^[781]^[782]^[783]^[784]^[785]^[786]^[787]^[788]^[789]^[790]^[791]^[792]^[793]^[794]^[795]^[796]^[797]^[798]^[799]^[800]^[801]^[802]^[803]^[804]^[805]^[806]^[807]^[808]^[809]^[810]^[811]^[812]^[813]^[814]^[815]^[816]^[817]^[818]^[819]^[820]^[821]^[822]^[823]^[824]^[825]^[826]^[827]^[828]^[829]^[830]^[831]^[832]^[833]^[834]^[835]^[836]^[837]^[838]^[839]^[840]^[841]^[842]^[843]^[844]^[845]^[846]^[847]^[848]^[849]^[850]^[851]^[852]^[853]^[854]^[855]^[856]^[857]^[858]^[859]^[860]^[861]^[862]^[863]^[864]^[865]^[866]^[867]^[868]^[869]^[870]^[871]^[872]^[873]^[874]^[875]^[876]^[877]^[878]^[879]^[880]^[881]^[882]^[883]^[884]^[885]^[886]^[887]^[888]^[889]^[890]^[891]^[892]^[893]^[894]^[895]^[896]^[897]^[898]^[899]^[900]^[901]^[902]^[903]^[904]^[905]^[906]^[907]^[908]^[909]^[910]^[911]^[912]^[913]^[914]^[915]^[916]^[917]^[918]^[919]^[920]^[921]^[922]^[923]^[924]^[925]^[926]^[927]^[928]^[929]^[930]^[931]^[932]^[933]^[934]^[935]^[936]^[937]^[938]^[939]^[940]^[941]^[942]^[943]^[944]^[945]^[946]^[947]^[948]^[949]^[950]^[951]^[952]^[953]^[954]^[955]^[956]^[957]^[958]^[959]^[960]^[961]^[962]^[963]^[964]^[965]^[966]^[967]^[968]^[969]^[970]^[971]^[972]^[973]^[974]^[975]^[976]^[977]^[978]^[979]^[980]^[981]^[982]^[983]^[984]^[985]^[986]^[987]^[988]^[989]^[990]^[991]^[992]^[993]^[994]^[995]^[996]^[997]^[998]^[999]^[1000]^[1001]^[1002]^[1003]^[1004]^[1005]^[1006]^[1007]^[1008]^[1009]^[1010]^[1011]^[1012]^[1013]^[1014]^[1015]^[1016]^[1017]^[1018]^[1019]^[1020]^[1021]^[1022]^[1023]^[1024]^[1025]^[1026]^[1027]^[1028]^[1029]^[1030]^[1031]^[1032]^[1033]^[1034]^[1035]^[1036]^[1037]^[1038]^[1039]^[1040]^[1041]^[1042]^[1043]^[1044]^[1045]^[1046]^[1047]^[1048]^[1049]^[1050]^[1051]^[1052]^[1053]^[1054]^[1055]^[1056]^[1057]^[1058]^[1059]^[1060]^[1061]^[1062]^[1063]^[1064]^[1065]^[1066]^[1067]^[1068]^[1069]^[1070]^[1071]^[1072]^[1073]^[1074]^[1075]^[1076]^[1077]^[1078]^[1079]^[1080]^[1081]^[1082]^[1083]^[1084]^[1085]^[1086]^[1087]^[1088]^[1089]^[1090]^[1091]^[1092]^[1093]^[1094]^[1095]^[1096]^[1097]^[1098]^[1099]^[1100]^[1101]^[1102]^[1103]^[1104]^[1105]^[1106]^[1107]^[1108]^[1109]^[1110]^[1111]^[1112]^[1113]^[1114]^[1115]^[1116]^[1117]^[1118]^[1119]^[1120]^[1121]^[1122]^[1123]^[1124]^[1125]^[1126]^[1127]^[1128]^[1129]^[1130]^[1131]^[1132]^[1133]^[1134]^[1135]^[1136]^[1137]^[1138]^[1139]^[1140]^[1141]^[1142]^[1143]^[1144]^[1145]^[1146]^[1147]^[1148]^[1149]^[1150]^[1151]^[1152]^[1153]^[1154]^[1155]^[1156]^[1157]^[1158]^[1159]^[1160]^[1161]^[1162]^[1163]^[1164]^[1165]^[1166]^[1167]^[1168]^[1169]^[1170]^[1171]^[1172]^[1173]^[1174]^[1175]^[1176]^[1177]^[1178]^[1179]^[1180]^[1181]^[1182]^[1183]^[1184]^[1185]^[1186]^[1187]^[1188]^[1189]^[1190]^[1191]^[1192]^[1193]^[1194]^[1195]^[1196]^[1197]^[1198]^[1199]^[1200]^[1201]^[1202]^[1203]^[1204]^[1205]^[1206]^[1207]^[1208]^[1209]^[1210]^[1211]^[1212]^[1213]^[1214]^[1215]^[1216]^[1217]^[1218]^[1219]^[1220]^[1221]^[1222]^[1223]^[1224]^[1225]^[1226]^[1227]^[1228]^[1229]^[1230]^[1231]^[1232]^[1233]^[1234]^[1235]^[1236]^[1237]^[1238]^[1239]^[1240]^[1241]^[1242]^[1243]^[1244]^[1245]^[1246]^[1247]^[1248]^[1249]^[1250]^[1251]^[1252]^[1253]^[1254]^[1255]^[1256]^[1257]^[1258]^[1259]^[1260]^[1261]^[1262]^[1263]^[1264]^[1265]^[1266]^[1267]^[1268]^[1269]^[1270]^[1271]^[1272]^[1273]^[1274]^[1275]^[1276]^[1277]^[1278]^[1279]^[1280]^[1281]^[1282]^[1283]^[1284]^[1285]^[1286]^[1287]^[1288]^[1289]^[1290]^[1291]^[1292]^[1293]^[1294]^[1295]^[1296]^[1297]^[1298]^[1299]^[1300]^[1301]^[1302]^[1303]^[1304]^[1305]^[1306]^[1307]^[1308]^[1309]^[1310]^[1311]^[1312]^[1313]^[1314]^[1315]^[1316]^[1317]^[1318]^[1319]^[1320]^[1321]^[1322]^[1323]^[1324]^[1325]^[1326]^[1327]^[1328]^[1329]^[1330]^[1331]^[1332]^[1333]^[1334]^[1335]^[1336]^[1337]^[1338]^[1339]^[1340]^[1341]^[1342]^[1343]^[1344]^[1345]^[1346]^[1347]^[1348]^[1349]^[1350]^[1351]^[1352]^[1353]^[1354]^[1355]^[1356]^[1357]^[1358]^[1359]^[1360]^[1361]^[1362]^[1363]^[1364]^[1365]^[1366]^[1367]^[1368]^[1369]^[1370]^[1371]^[1372]^[1373]^[1374]^[1375]^[1376]^[1377]^[1378]^[1379]^[1380]^[1381]^[1382]^[1383]^[1384]^[1385]^[1386]^[1387]^[1388]^[1389]^[1390]^[1391]^[1392]^[1393]^[1394]^[1395]^[1396]^[1397]^[1398]^[1399]^[1400]^[1401]^[1402]^[1403]^[1404]^[1405]^[1406]^[1407]^[1408]^[1409]^[1410]^[1411]^[1412]^[1413]^[1414]^[1415]^[1416]^[1417]^[1418]^[1419]^[1420]^[1421]^[1422]^[1423]^[1424]^[1425]^[1426]^[1427]^[1428]^[1429]^[1430]<

Lillian Fuchs ve Joseph Fuchs kardeşlerin The Musicians' Guild konserlerinde seslendirmeyi tercih ettikleri bir diğer eser ise Brezilya'lı besteci Heitor Villa-Lobos'un (1887-1959) keman ve viyola ikilisi için bestelediği eserdir.⁴⁴ Organizasyonun 10 Ocak 1949 tarihindeki konserinde ve 1 Aralık 1952 tarihindeki konserinde bu eseri seslendirmelerinin ardından yapılan eleştiriler eserin kendinden çok seslendirilişindeki beraberlik, ustalık ve yaratıcılık ile ilgilidir. İkinci konserin ardından The New York Times gazetesinde 2 Aralık 1952 tarihinde çıkan eleştiri yazısında gazeteci Howard Taubman, organizasyonun 7. Sezonunun açılışında seslendirilen bu eserin seslendirenler sayesinde ilgi çekici hale geldiği yorumunda bulunmuştur.⁴⁵

Fuchs kardeşlerin ikili eserleri seslendirmedeki tutkusu, bağlılığı ve ısrarı sayesinde belki de klasik müzik tarihinde ikili eserlerin bestelenmesi ve seslendirilmesi konusunda daha cesaretli bir döneme girilmiştir. Kendilerinin ayrı ayrı solistik kariyerleri olmasına rağmen oda müziği konusundaki hevesleri ve çalışkanlıkları sayesinde repertuvara yeni eserler kazandırılmış, bu eserler kaydedilmiştir. Hatta bu kayıtlardan etkilenen Amerika'lı besteci Ernst Bloch (1880-1959), Lillian Fuchs'a 1958 yılında yazdığı bir mektubunda özellikle Mozart yorumlarından ne kadar etkilendiğinden bahsetmiş, ikili için bir eser yazma isteğinden belirtmiştir. Uzun süre kanser tedavisi gördüğü bilinen besteci, 78 yaşında Portland, Oregon'da vefat eder⁴⁶ ve bu besteleme dileğini gerçekleştiremez.

Ernst Bloch, her ne kadar Lillian Fuchs'un yorumculuğunu beğense de, onun için solo bir eser bestelememiştir.⁴⁷ Daha önce solo viyola için bestelediği eserler başka yorumcular tarafından seslendirilmiştir fakat Lillian Fuchs her ne kadar

⁴⁴ Williams, a.g.e., s.72

⁴⁵ Howard Taubman, "Martinu's Quartet Has Premiere Here", The New York Times, (çevrimiçi),
12.07.2015
<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9504E0DC113AE23BBC4A53DFB4678389649EDE> ,
12.07.2015

⁴⁶ Ernest Bloch, (çevrimiçi), https://en.wikipedia.org/wiki/Ernest_Bloch, 12.07.2015

⁴⁷ A.e., s.75

bestecinin kompozisyon kabiliyetini ve arkadaşlığını önemse de viyola eserlerini sıkça seslendirmeyi tercih etmemiştir.

The Musicians' Guild organizasyonunun konserlerinde Lillian Fuchs'un seslendirme fırsatı bulduğu bir diğer eser ise çağdaş dönem bestecisi Avusturya asıllı Jacques de Menasce'nin (1905-1960) bestelediği viyola ve piyano sonatıdır. Nisan 1955 tarihinde gerçekleştirilen konserde besteci aynı zamanda Fuchs ile birlikte piyanist olarak sahnede bu eseri seslendirmiştir. Eser tek bölümün içerisinde beş farklı kesitten oluşmaktadır. Bu eserin kaydı 2010 yılında cd formatında New World Records firması tarafından yayınlanmıştır. Bu compact diskte Lillian Fuchs'a piyano sanatçısı Arthur Balsam (1906-1994) eşlik etmiştir.⁴⁸ Menasce ve Fuchs, bu sonatın bestelenmesinin ardından ikili olarak birlikteliklerini devam ettirirler. 18 Ocak 1957'de Paris'teki Salle Gaveau salonunda gerçekleştirdikleri konserde Milhaud, Menasce ve Johannes Brahms'ın viyola ve piyano sonatlarını seslendirirler. Konserde ayrıca Lillian Fuchs, Johan Sebastian Bach'ın solo viyolonsel için bestelediği sütünlerden ikincisini seslendirir.⁴⁹



Resim 16, Salle Gaveau, Paris

⁴⁸ (çevrimiçi), <http://www.prestoclassical.co.uk/r/New%2BWorld/NWCRL154> , 13.07.2015

⁴⁹ Williams, a.g.e., s.80

Lillian Fuchs için eser besteleyen bir diğer besteci de Bohiclav Martinu'dur. Fuchs kardeşlerin seslendirmesi için bestelediği keman ve viyola eserinin ardından Lillian Fuchs ile aralarında bir dostluk başlamış, bunun sonucunda da viyola ve piyano için 1 numaralı sonatı bestelemiştir. Eser bir numaralı sonat olarak adlandırırsa da, ikinci sonatı hiç bir zaman bestelememiştir.

1955 yılında bestelenen bu eser iki bölümden oluşmaktadır. İlk bölümünde piyanonun girişi vurmali çalgıları anımsatır bir niteliktedir. İkinci bölümde ise eser içerisinde ritimsel farklılıklar göze çarpmaktadır. Eserin sadece ilk sayfasında 21 defa ölçü değeri değişmektedir.⁵⁰ Bu eserin kaydını 4 Şubat 1957 tarihinde yaparlar ve DECCA Records firması tarafından LP formatında yayınlanır.⁵¹

Yıllar geçtikçe Musicians' Guild organizasyonunun temel kadrosu da değişmektedir. Müzisyenler kariyerlerini farklı yönlerde şekillendirmeyi tercih ederler. Organizasyon, değişmiş üyeleriyle Nisan 1980'de Abraham Goodman House Concert Hall'da ilk konserlerini verirler. Grubun eski üyelerinden Joseph Fuchs, Lillian Fuchs ve Artur Balsam'a altı genç sanatçı eklenmiştir. Bu kişiler piyano sanatçısı Katsuako Mikami, keman sanatçıları Hamao Fujiwara ve Curtis Macomber, viyola sanatçısı Robert Dan, Lillian Fuchs'un kızı viyolonsel satçısı Barbara Stein Mallow'dur. Bu topluluğun ismi daha sonra Amphion Ensemble olarak değişmiştir.

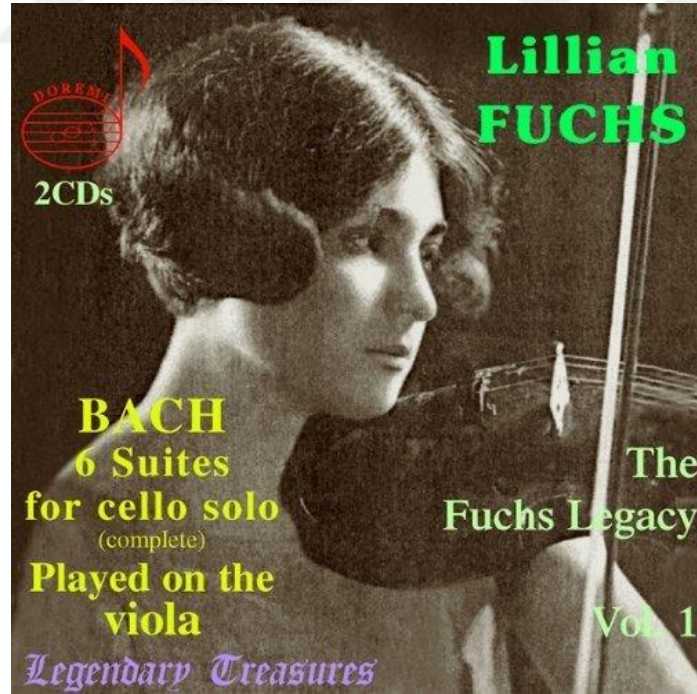
Lillian Fuchs'un hayatında Johann Sebastian Bach'ın ayrı bir önemi vardır. Keman ile başladığı yaylı çalgılar eğitiminde defalarca önceleri eğitiminin bir parçası olarak, devamında ise bestecinin keman için bestelediği eserlere olan beğenisinden dolayı çalışmış ve seslendirmiştir. Viyolaya geçiş yapmasının ardından ise solo viyolonsel için bestelediği eserleri seslendirmek istemiştir. Yaylı çalgılar eğitiminin çok önemli bir parçası olan barok döneme ait viyola için bestelenmiş eser az

⁵⁰ (çevrimiçi), <https://andrewfilmer.wordpress.com/publications-and-recordings/martinu-viola-sonata/>, 14.07.2015

⁵¹ (çevrimiçi), https://en.wikipedia.org/wiki/Lillian_Fuchs, 14.07.2015

olduğundan, viyola sanatçıları bu döneme ait bir eser seslendirmek istediklerinde transkripsiyonları tercih etmektedirler. Viyolanın ses aralığı kemandan çok viyolonsele yakın olduğundan dolayı, öncelikli olarak viyolonsel için bestelenmiş eserlerin transkripsiyonları tercih edilmektedir. İşte bu sebepten dolayı, Bach'ın solo keman eserlerinin de viyola için transkripsiyonları yapılmış olsa da, öncelikli olarak tercih edilmemektedir.

21 Nisan 1947 tarihindeki The Musicians' Guild konserinde Fuchs, J.S.Bach'ın 2 numaralı Re minor solo viyolonsel süitinin viyola transkripsiyonunu seslendirir.⁵² Bu yorum o kadar çok beğenilir ki, konsere katılan DECCA Records yetkilisi Fuchs'un sadece bu ikinci süiti değil, J.S.Bach'ın bestelediği 6 viyolonsel süitinin tamamını kaydetmesini ister. O döneme kadar viyola sanatçılarının konserlerinde bu eserlere pek de rastlanmamaktadır. Lillian Fuchs bu teklifi Kabul eder ve DECCA Records tarafından bu kayıt LP formatında yayınlanır.



Resim 17, Lillian Fuchs, J.S.Bach altı viyolonsel süitinin viyola transkripsiyonunun seslendirdiği cd kapağı.

⁵² Williams, a.g.e., s.85

Bu sayede Lillian Fuchs, J.S.Bach'ın 1717-1723 yılları arasında bestelediği bu eserlerin tamamını solo viyola ile kaydeden ilk viyola sanatçısı olmuştur.⁵³ Bu kayıt Doremi Records firmasından tekrar yayınlanmış compact disk formatında bulunabilmektedir. Besteci, her ne kadar bir çok eserin transkripsiyonuyla ilgili bilgilerini ve deneyimlerini kariyeri boyunca paylaşmış olsa da, kariyerinde önemli bir dönüm noktası olan bu eserler üzerinde kendi yaptığı düzenlemeleri içeren notaları satışa sunmamıştır.⁵⁴

Lillian Fuchs, profesyonel kariyerinde gerçekleştirdiği ilk J.S.Bach solo suit yorumunun ardından gelen olumlu tepkiler ve kayıt teklifinin de cesaretiyle yıllar içerisinde bir çok konserde J.S.Bach'ın solo viyolonsel için bestelediği sütünleri seslendirmiştir. Lillian Fuchs eleştirmenler tarafından beğenilen ve desteklenen bir sanatçıdır. Hatta yaşadığı dönemde klasik müzik dünyasında kadın müzisyenlere bakış açısı, viyolanın pek de solo bir enstrüman olarak görülmemesi de düşünüldüğünde viyola tarihindeki yeri oldukça önemlidir . Fakat bu sütünlere konserlerinde yer vermesinin ardından tepkiler daha da olumlu bir hal almıştır. 20 Nisan 1948 tarihinde gazeteci Ross Parmanter'in yazısında Lillian Fuchs'un performansından şu şekilde bahsedilmektedir.⁵⁵

“...bir klasik müzik yorumcusu için konser esnasında salondaki sessizlik önemli bir ölçüttür. Bayan Fuchs'un J.S.Bach'ın viyolonsel için bestelediği 6 numaralı Re Majör solo sütünini viyola ile seslendirışı sırasında konser salonundaki sessizlik dikkat çekiciydi. Öyle ki salonun arkasından gelen ufacık bir hışırtı bile herkesi irite etti. Kendisinin viyoladan elde ettiği muhteşem tonu ve teknik ustalığı dikkat çekiciydi. Kendisi kesinlikle bravoyu hakeden usta bir müzisyendir...”

⁵³ (çevrimiçi), https://www.jewishvirtuallibrary.org/jsourc/judaica/ejud_0002_0007_0_06927.html, 14.07.2015

⁵⁴ (çevrimiçi), http://www.musicweb-international.com/classrev/2005/Oct05/Bach_Fuchs_78012.htm, 14.07.2015

⁵⁵ Ross Parmanter, “Musicians’ Guild in Season Finale; Group Offers New String Quartet by Ross Lee Finney and Works by Bach, Mozart”, The New York Times, (çevrimiçi) , <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9A06E6DE173BE33BBC4851DFB2668383659EDE#> , 14.07.2015

DECCA Records tarafından gerçekleştirilen kayıta Lillian Fuchs Gasparo da Salo yapımı bir viyola kullanmıştır. Her ne kadar bu kayıtlar LP formatında kısa sürede tükenmiş olsa da, önemli viyolonsel solisti Pablo Casals'ın eline ulaşır. Bu süitlerin diğer bir enstrüman tarafından yapısal ve müzikal olarak bütünlüğünü kaybetmeden icra edilebilmesi konusunda şüpheleri olan Casals, biraz da bu şüpheleri konusunda kendini kanıtlayabilmek adına kendisini Prades festivaline davet eder. Lillian Fuchs J.S.Bach'ın eserleri konusunda ustalığı bilinen Casals'ın karşısında çalmak için altıncı süiti tercih eder. Performans öyle etkileyicidir ki, Casals bu eserin viyola da daha iyi duyulduğunu belirtir.⁵⁶

J.S.Bach'ın viyolonsel süitlerinin viyola ile iyi duyulmayacağını düşünenlerden biri de önemli bir viyola solisti olmasının yanı sıra eserler sipariş ederek viyola repertuvarının yakın dönemde gelişmesini sağlayan, başka enstrümanlar için bestelenen birçok eserin viyola için transkripsiyonlarını yapan William Primrose'dur (1904-1982). Daha önce Lillian Fuchs ile tanışmış olan fakat ve başlangıçta bu eserlerin viyola için uygun olmadığını düşünen Primrose, altıncı süit için hiçbir zaman fikrini değiştirmemiş olsa da daha sonraları ilk 5 süitin viyola transkripsiyonlarını hazırlar ve G.Schirmer⁵⁷ firması tarafından yayınlanır. 1972 yılında basılan bu ilk edisyon hala bulunabilmektedir.⁵⁸ Primrose daha sonra bu ilk 5 süitin tamamının kaydını da gerçekleştirir. Bu kayıtlar, eski klasik müzik kayıtlarının yeni transferlerini CD formatında tekrar yayınlayan Biddulph Records⁵⁹ firması tarafından bu formatta tekrar yayınlanır.⁶⁰

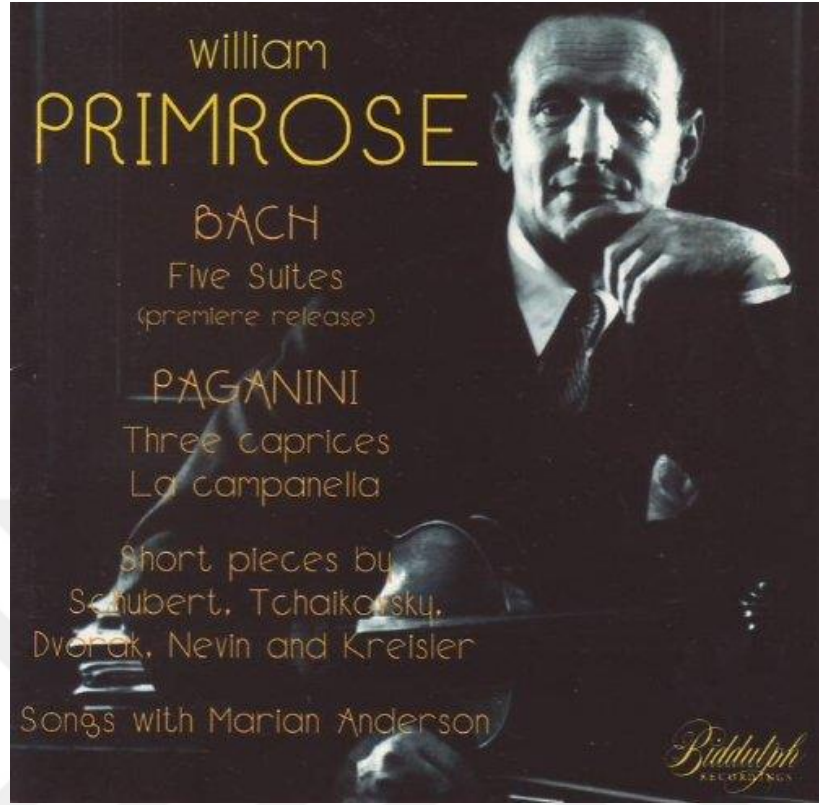
⁵⁶ Williams, a.g.e., s.91

⁵⁷ G.Schirmer, (çevrimiçi), <http://www.musicsalesclassical.com/Companies/GSchirmer>, 15.07.2015

⁵⁸ (çevrimiçi), http://www.amazon.com/gp/product/B00KD1NG3O?keywords=primrose%20bach%20score&qid=1445798781&ref=sr_1_fkmr0_2&sr=8-2-fkmr0, 15.07.2015

⁵⁹ Biddulph Recordings, (çevrimiçi), https://en.wikipedia.org/wiki/Biddulph_Recordings, 15.07.2015

⁶⁰ (çevrimiçi), http://www.amazon.com/William-Primrose-Plays-Bach-Paganini/dp/B000009M1P/ref=sr_1_13?ie=UTF8&qid=1445799228&sr=8-13&keywords=primrose+bach, 15.07.2015



Resim 18, William Primrose'un J.S.Bach solo süit kayıtlarını içeren CD kapağı.

28 Mart 1958 tarihinde Harward Musical Association etkinlikleri kapsamında bir resital gerçekleştiren Lillian Fuchs, programında İngiliz besteci William Flackton'un (1709-1798) Sol Majör viyola sonatına yer verir. Flackton viyolacı kimliğinin yanı sıra yayıncı kimliğiyle de bilinen bir bestecidir. Kariyeri boyunca yeni eserleri ya da geçmişte bestelenmiş fakat çok da programlarda yer almayan eserleri gündeme getirmeyi önemseyen Fuchs'un bu esere resitalinde yer vermesi önemlidir. Konserin canlı kaydı yapılmıştır fakat herhangi bir firma tarafından yayınlanmamıştır, bu kayıt halen organizasyonun arşivinde bulunmaktadır.⁶¹

Oda müziğine her zaman önem veren Lillian Fuchs'un kaydını gerçekleştirdiği ve yaygın olarak seslendirilmeyen bir diğer eser ise Fransız besteci Albert Roussel'in (1869-1937) flüt, viyola ve viyolonsel için bestelediği op.40 triosudur. Bu kayıta Fuchs flüt sanatçısı Julius Baker (1915-2003) ve kardeşi Harry

⁶¹ William Flackton, (çevrimiçi), https://en.wikipedia.org/wiki/William_Flackton, 15.07.2015

Fuchs ile eseri seslendirir. 1929 yılında bestelenmiş olan bu eserin kaydı DECCA Records tarafından LP formatında basılmıştır.⁶²



Resim 19, Rossell op.40 trio LP kapağı

Lillian Fuchs'un solo viyola kariyerindeki bir diğer önemli performans ise şef John Barnett'in⁶³ yönetiminde National Orchestral Association⁶⁴ ile bitlikte seslendirdiği, Hector Berlioz'un (1803-1869) bestelediği Harold in Italy adlı eseridir. Bu eser besteci tarafından, keman virtüözü Niccolò Paganini'nin (1782–1840) cesaretlendirmesiyle 1834 yılında bestelenmiştir. ⁶⁵ 20 Şubat 1968 tarihinde gerçekleştirilen bu konserin canlı kaydı, organizasyonun New York Halk

⁶² Lillian Fuchs, (çevrimiçi), <http://www.worldlibrary.org/Article.aspx?ArticleId=0003817757&Title=Lillian%20Fuchs>, 15.07.2015

⁶³ (çevrimiçi), http://www.nationalorchestral.org/barnett_bio.html, 15.07.2015

⁶⁴ (çevrimiçi), <http://www.nationalorchestral.org/>, 15.07.2015

⁶⁵ Harold in Italie, (çevrimiçi), https://en.wikipedia.org/wiki/Harold_en_Italie, 15.07.2015

Kütüphanesi'nde bulunan Roger and Hammerstein arşivlerinde bulunabilmektedir.⁶⁶

Carnegie Hall'da gerçekleştirilen bu konserde Lillian Fuchs'un orkestra ve koro eşliğinde solist olarak seslendirdiği ve kayıt edilen bir diğer eser ise İngiliz besteci Ralph Vaughan Williams'ın (1872-1956) Flos Campi adlı eseridir.

Fuchs 1962 yılında, daha önce eserlerini seslendirdiği B.Martinu'nun solo ve viyola ve orkestra için bestelediği Rhapsody adlı eseri National Orchestral Association eşliğinde seslendirir. New York Carnegie Hall'da gerçekleştirilen bu performans eserin aynı zamanda New York'taki ilk seslendirilişidir. 1952'de bestelenen bu eserin dünya prömiyeri bir yıl sonra 1953'te gerçekleştirilmiştir. Martinu 1959 yılında vefat ettiği için New York prömiyerinde bulunamamıştır. H.Schonberg 3 Mart 1962 tarihli New York Times gazetesindeki yazısında eserin pastoral atmosferinden, solo bir enstrümanın kendini gösterebilmesi adına oldukça efektif bir rol oynamasına olanak sağladığından bahseder. Lillian Fuchs'un ise birinci bir sınıf yaylı çalgı yorumcusu olduğu gibi, bu konserindeki performansın da oldukça yüksek düzeyde olduğunu belirtir.⁶⁷

Kariyeri boyunca solist olarak birçok performans gerçekleştiren Fuchs'un yetmişli yıllardaki önemli prömiyerlerinden biri de Metropolitan Museum of Art'da gerçekleştirilen, Vittorio Rieti'nin (1898–1994) keman, viyola, piyano ve orkestra için bestelediği konçertodur. Mısır doğumlu besteci eğitim hayatını İtalya'da sürdürmüştür ve bu konserin bir diğer önemli tarafı ise bestecinin yetmişbeşinci yaşgünü adına yapıyor olmasıdır. İkinci Dünya Savaşı esnasında Amerika Birleşik Devletleri'ne göç eden besteci savaş bitmeden vatandaşlık da almıştır. Frederic Waldman şefliğinde Musica Aeterna orchestra ile birlikte bu eseri Joseph Fuchs, Lillian Fuchs ve Artur Balsam solist olarak 17 Ocak 1973 tarihinde seslendirir. Bu kendisinin orkestra eşliğinde gerçekleştirdiği son konserlerinden biridir.⁶⁸

⁶⁶ Lillian Fuchs, (çevrimiçi), https://en.wikipedia.org/wiki/Lillian_Fuchs, 15.07.2015

⁶⁷ Williams, a.g.e., s.107

⁶⁸ “Rieti, at 75, Honored by Musica Aeterna With Premiere of His Triple Concerto; Cerminaro Horn Debut In Mozart Concerto Wilson, Harpsichordist, Performs at Carnegie Dal Segno Ensemble Lifts Chamber Program”, The New York Times, (çevrimiçi),

2.3. Pedagog Olarak Lillian Fuchs

Lillian Fuchs'un kariyerinin seyrine baktığımız zaman, ne kadar aktif bir enstrümanıcı olduğu açıkça görülmektedir. Zaman zaman solist olarak konserler yapmış olsa da esasen oda müziği sanatçısı olarak kariyerini yönlendirmiştir. Birçok önemli solist ile çalışan, o dönemdeki en önemli hocalarla çalışma fırsatı bulan, orkestralarla konserler yapan, birçok LP kaydı yapan bir sanatçı olarak oldukça uzun bir süre öğretmenlik ile ilgilenmemesi ise dikkat çekmektedir. Bu durum birçok açıdan değerlendirilebilir. Acaba enstrümanıcı olarak sahne üzerinde daha mı fazla tatmin olmaktadır? Yoksa olabildiğince uzun süre sahnede varolmak istemekte midir? Ya da işin önemli olan kısmı onun için para mıdır, öğretmenlikte yeterince para kazanamayacağını düşündüğü için mi o alana yönelmemiş ve zaman ayırmamıştır? Yoksa böyle bir fırsat kendisinin karşısına hiç çıkmamış ve böyle bir teklif kendisine hiç sunulmamış mıdır?

Lillian Fuchs'un öğretmenliğe kariyerinin ilk dönemlerinden itibaren uzun bir süre adım atmayışının nedeni, akla ilk olarak gelen bu nedenlerin hiçbirisi değildir. Elbette sahnede tatmin olduğu ve bundan keyif aldığı bir gerçektir. Fakat öğretmenliği tercih etmemesinin en önemli nedenlerinden biri, bunu başlı başına ayrı bir alan olarak görmesi, kendisinin ancak enstrümanıcı kimliğiyle daha fazla tecrübe kazanarak başkalarına bunları aktarabileceğini düşünmesidir.⁶⁹

Eğitmen olması için Fuchs'a gelen ilk önemli teklif kendisinin de eğitim aldığı Julliard Müzik Okulu'nun müdürü William Schuman tarafından yapılmıştır. Schuman viyola eğitmeni olması için bir teklif olsa da, Fuchs bunu geri çevirir. Nedeni ise daha önce bahsedildiği üzere henüz viyola eğitmenliği için kendisini yeterli görmüyor olmasıdır. Oda müziği eğitmeni olmayı kabul edebileceğini

<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9400E4D91531EF34BC4151DFB7668388669EDE>, 18.07.2015

⁶⁹ Rooney, a.g.e., s.678

belirttiğinde ise Schuman bunu geri çevirir çünkü sadece oda müziği eğitecek birine para verilip pozisyon yaratılmasının mümkün olmadığını düşünmektedir.⁷⁰

Oda müziği eğitimini her zaman çok önemseyen Fuchs, sonunda 1962 yılında istediği gibi oda müziği eğitimi verebileceği bir kurum olan Manhattan Music of School'da 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 da zaman zaman verdiği eğitimleri sürdürürken birçok farklı bölgede de workshoplar 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 bu yourucu eğitimcilik yönünü sürdürmesi hiç de kolay değildir. 1976 yılında Aspen'de gerçekleştirdiği 9 haftalık eğitim sırasında 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.⁷¹

Manhattan School of Music'deki görevinden okul yönetimiyle yaşadığı, oda müziği eğitimiyle ilgili birtakım fikir ayrılıklarından dolayı 1989 yılında ayrılır. Kendi arkadaşları olan Leopold ve David Mannes'in ismini taşıyan Mannes Collage of Music'te başladığı viyola eğitmenliği görevini ise 1993 yılına kadar sürdürür.⁷² 1971 yılından itibaren ise Julliard Music Of School'da eğitim vermeye başlar.

Eğitmenliği süresince birçok öğrenciyle çalışan Lillian Fuchs'un ilk öğrencisi Isaac Stern (1920-2001) olmuştur. ⁷³ Ukrayna asıllı Amerikalı keman sanatçısı

⁷⁰ Williams, **a.g.e.**, s.113

⁷¹ Ibid, s.116

⁷² Williams, **a.g.e.**, s.116

⁷³ (çevrimiçi), <http://www.independent.co.uk/news/people/obituary-lillian-fuchs-1577531.html>, 18.07.2015

kariyeri süresince Kennedy Center Honors, National Medal of Awards (1991), Wolf Prize gibi önemli ödülleri yanı sıra beş defa Grammy Ödülü almıştır.⁷⁴



Resim 20, Isaac Stern

Lillian Fuchs'un öğrencisi olmuş bir diğer önemli isim ise viyola sanatçısı Pinchas Zukerman'dır. Kariyerine henüz dört yaşında flüt ile başlayan, ardından İsrail'de sürdürdüğü keman eğitimini Amerikaya'ya geldiği yıllarda viyola ile sürdüren sanatçı sonraları şeflik de yapmıştır. İki tanesini kazandığı 21 Grammy Ödülü adaylığının yanı sıra 1967'de Leventritt International Competition'da ödül almıştır.⁷⁵ Bu yarışmadaki jüriler arasında Lillian Fuchs da bulunmaktadır.⁷⁶

⁷⁴ Isaac Stern, (çevirmici), https://en.wikipedia.org/wiki/Isaac_Stern, 18.07.2015

⁷⁵ Pinchas Zukerman, (çevirmici), https://en.wikipedia.org/wiki/Pinchas_Zukerman, 18.07.2015

⁷⁶ Williams, a.g.e., s.60



Resim 21, Pinchas Zukerman Leventritt International Competition’da ödülünü alırken, 1967

Eğitmen olarak Lillian Fuchs alışlagelmişin dışında bir yol izlemeyi seviyor, kalıplaşmış tekniklerin dışına çıkmayı tercih ediyordu. Onun için belirlenmiş tek bir yol ile bütün öğrencilerin eğitim hayatlarını sürdürmelerindense, her öğrencinin ayrı bireyler olarak değerlendirilmesi, ihtiyaçlarının ve kapasitelerinin ortaya çıkarılarak bunlara göre özel bir yol izlenmesi gerekmektedir. Belki her öğrenci bir Zukerman olmayacaktır, her öğrencinin solist olmasının beklenmeyeceği gibi her öğrencinin aynı yolla aynı sonuca ulaşması da beklenemez. Fuchs’un yapmak istediği aslında her bir öğrencinin içerisindeki sanatsal yaratıcılığı ve tadı kendilerine güvenerek ortaya çıkarmalarını sağlamak için yardım etmektir.⁷⁷

⁷⁷ Williams, a.g.e., s.117-118

Lillian Fuchs'u oda müziği eğitmeni olarak ayrıcalıklı kılan ve öğrenciler tarafından takip edilmesini sağlayan yönlerinden bazıları ise, öğrencilere ve derslere özenli yaklaşımının yanı sıra eserlerdeki tüm partiler üzerindeki hakimiyeti, deşifraja verdiği önemdir. Ders döneminin başlangıcında mutlaka seçtiği dört kişiye repertuvarlarında olmayan bir eseri verir ve sanki konserdeymişçesine hazırlıksız olarak seslendirmelerini istemektedir. Bunun amacı her koşulda, her durumda hazırlıksız olursa bile konsantre olarak eseri seslendirirken hem notalarla hem de grup içerisindeki diğer müzisyenlerle koordinasyonu sağlayabilmenin öğrenilebilmesidir.⁷⁸

Eğitmen kimliğiyle kazandığı başarılarından dolayı Lillian Fuchs birçok defa bu alanda ödüllendirilir. Bu ödüllerin arasında The American Viola Society'nin 1981 yılında Toronto'da gerçekleştirdiği dokuzuncu kongresinde verdiği ödül, The New York Viola Society'nin 1992 yılında verdiği ödül ve American String Teachers Association 'ın 1979 yılında kendisine verdiği eğitimci sanatçı ödülü sayılabilir. Bu ödülü Kabul ederken yaptığı konuşmada Fuchs şunları belirtir:

“...Viyola çalmayı öğrenmenin ve öğretmenin zorluklarından bahsederken, bu enstrümanın standart bir boyutunun olmadığını, bunun yanı sıra her öğrencinin bu nedenden de dolayı kendine özel ihtiyaçlarının doğduğunu unutmamak gerekir.

Bu enstrümanın kendine has tonunu ortaya çıkartmak ve istenilen karakteri yaratmak, yaylı quartet formu ya da daha büyük gruplardaki önemini kabul etmek açısından oldukça önemlidir.

Benim etüdlerim, çalışmalarım ve kaprislerimde viyolanın teknik ve tonal zorluklarını kolaylaştıracak bir yol yaratmaya çalıştım...”

2.4.Besteci Olarak Lillian Fuchs

Klasik batı müziği tarihine bakıldığında hangi dönemde olursa olsun görülmektedir ki besteciler genellikle kendi çaldıkları, hakim oldukları enstrümanlar

⁷⁸ Ibid, s.116

üzerine besteler yapmışlardır. Elbette klasik döneme dek süren dönemde kilisenin de etkisiyle dini müzik öncelik kazanmış, kilise içerisinde seslendirilecek olan eserlere ve kilise orgu, keman gibi bu eserleri seslendirecek nitelikte enstrümanlara ağırlık verilmiş, klasik dönemde süregelen sipariş üzerine soylu insanlar için müzik yapma modasına uygun olarak bir arz talep ilişkisi oluşmuş, romantik dönemle birlikte kırılmaz denen tabular kırılmaya başlanmış, virtüöz besteciler denen döneme gelinmiş ve kendi enstrümanlarının sınırlarını aşma isteği ve cesaretindeki F.Chopin gibi besteciler ile piyano, keman gibi halihazırda popüler olan enstrümanların repertuvarları açısından şanslı ve yaratıcı bir döneme girilmiştir.

Elbette her enstrüman yukarıda değindiğim nedenlerin de etkisiyle repertuvar açısından keman ya da piyano kadar şanslı değildir. Solo kimliğini sonradan kazanan viyola gibi bir enstrümanın da sadece solo konser repertuarı açısından değil, teknik egzersizler ve etüdler 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 repertuvar oluşturma görevi üstlenmişlerdir. Primrose'un da belirttiği üzere viyola, keman gibi geçmişe dayalı geleneği olan bir enstrüman değildir. Her ne kadar erken döneme ait viyol ailesi enstrümanları için bestelenmiş eserlerin transkripsiyonlarını çalsak da bugünkü viyolanın sesi o enstrümanların sesini veremez, dolayısıyla viyolanın bugünkü hali göz önünde bulundurularak kendisi için orjinal bir repertuvar oluşturulması son derece önemlidir.⁷⁹

⁷⁹ David Dalton, **Playing the Viola: Conversations with William Primrose**, UK, OUP Oxford, 1989, s.3

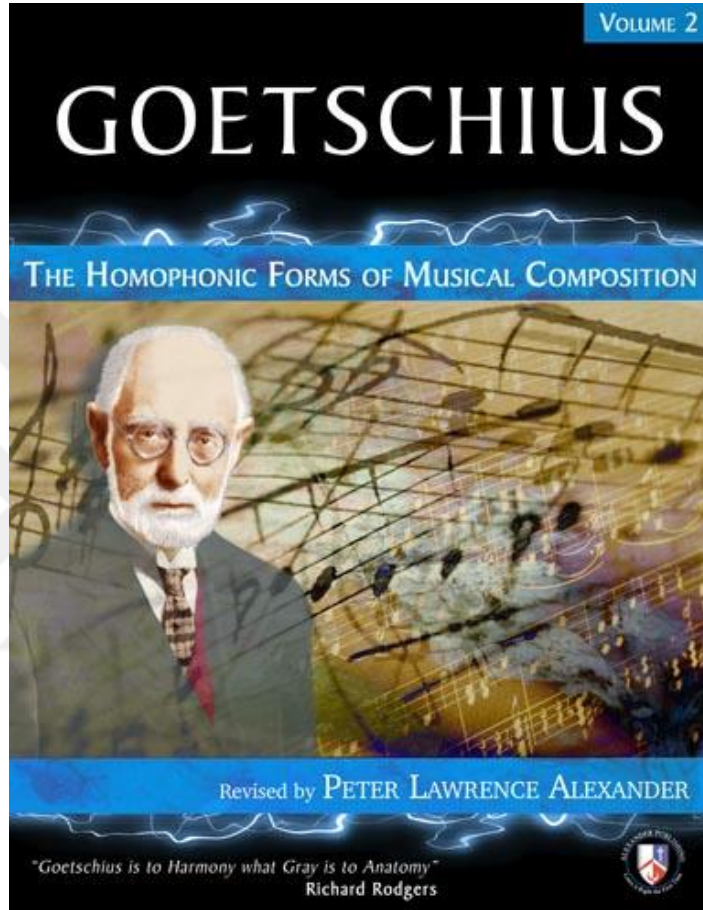


Resim 22, William Primrose

20. yüzyılın önemli viyola yorumcularından olan Lillian Fuchs'da keman ile başladığı kariyerini şekillendirirken eser yaratma kabiliyetini keşfetmiş, sonraları kariyerini viyola yorumculuğu üzerine şekillendirirken de belki de viyola repertuvarındaki eksiklikleri gidermek, bunun yanı sıra kendi tercih ettiği teknik ve müzikal eğitim standartlarını aktarabilmek için solo viyola için bir çok eser bestelemiş ve transkripsiyonlar yapmıştır.

Lillian Fuchs, eğitim almakta olduğu Institute of Musical Art'da Percy Goetschius (1853-1943) ile 4 sene süreyle kompozisyon çalışır. Goetschius, New Jersey doğumludur ve aralarında Bernard Rogers (1893-1968) ve Howard Henson(1896-1981) gibi önemli isimlerin de olduğu bir çok müzisyene eğitim vermiştir. Kendisi aynı zamanda dokuz önemli teori kitabının da yazarıdır. *The Theory and Practice of Tone-Relations* (Boston: New England Conservatory, 1892), *The Material Used in Musical Composition* (New York: G. Schirmer, 1882), *Lessons*

in Musical Form (Boston: Oliver Ditson, 1904), The Homophonic Forms of Musical Composition (New York: G. Schirmer, 1921), Counterpoint (New York: G. Schirmer, 1930) hala kullanılmakta olan en önemli eserleridir.⁸⁰



Resim 23, *The Homophonic Forms of Musical Composition* kitap kapağı.

Fuchs, Goetschius ile kompozisyon çalıştığı dönemde bestecilik kariyeri açısından üç defa Seligman ödülü almıştır. Bu ödüller sırasıyla 1923 yılında piyano için bestelediği *Prelüd ve Füg*, 1924 yılında bestelediği *Piyanolu Üçlü* ve 1925 yılında bestelediği *Piyanolu Quartet* için verilmiştir. Öğrenciliği esnasında ödül aldığı bu eserler hiçbir zaman yayınlanmamıştır.⁸¹ Fuchs'un yeteneği ve yaratıcılığı konusunda her zaman olumlu görüşlerini belirten hocası, Nisan 1927'de kendisine

⁸⁰ Percy Goetschius, (çevrimiçi), https://en.wikipedia.org/wiki/Percy_Goetschius, 19.07.2015

⁸¹ Williams, a.g.e., s.95

hediye ettiği fotoğrafında “Lillian Fuchs’a arkadaşı ve öğretmeninden sevgilerle” notunu yazmıştır.



Resim 24, Öğretmeni Goetschius'un Lillian Fuchs'a Nisan 1927'de hediye ettiği fotoğrafı.

Bestecilik yönünü kariyerinin ilk dönemlerinde kazandığı önemli ödüllere rağmen ön plana çıkarmayan Fuchs, erken dönemlerdeki bestelerini aslında daha çok kendi tatmini için yapar. Örneğın, kızlarıyla beraber İspanya'da bir film setini ziyarete gittiği sırada film müziklerinden ve atmosferden etkilenerek aynı akşam keman ve piyano ikilisi için bestelemeye başlayıp bitirdiği İspanyol etkileri taşıyan *Jota adlı* eserinin seslendirilmesini tasarlamamış, fakat kardeşı aynı fikirde olmayarak 1946 yılında Carnegie Hall'da gerçekleştirdiği resital programına

almıştır.⁸² Bu eser daha sonra keman sanatçısı Elmar Oliveira tarafından da kayıt edilmiş ve yayınlanmıştır.⁸³

Lillian Fuchs ve kardeşi Joseph Fuchs'un bestecilik üzerine işbirlikleri Jota ile sınırlı kalmayacaktır. Lillian Fuchs'un kızı Carol'a ithafen keman ve piyano için bestelediği Two Dances in Olden Style adlı eseri kardeşi Joseph tarafından düzenlenir ve parmak numaraları konulur, Leeds Müzik firması tarafından 1950 yılında yayınlanır. Bu işbirliğinin ardından Joseph'in isteği ve cesaretlendirmesiyle Lillian, N.Paganini'nin keman kaprislerinin piyano eşliklerini hazırlar. Joseph Fuchs ve piyano sanatçısı Artgur Balsam bu yeni düzenlemeleri 1948 ve 1950 yıllarındaki Carnegie Hall resitallerinde seslendirirler.⁸⁴

Lillian Fuchs'un keman eserlerinin transkripsiyonlarını gerçekleştirmeye ilişkin ilgisi devam etmektedir. Bu işi yapan bir çok ticari firmanın ve viyolanın popülerleşmeye başlamasının farkına vararak adeta bilinen her eserin viyola için transkripsiyonlarını yapmaya başlayan kişilerin aksine Fuchs bu konuda oldukça seçicidir. Onun için önemli olan her eseri değil, viyola için teknik ve müzikal olarak uygun bulduğu eserleri kullanmaktır. W.A.Mozart'ın 1775 yılında bestelediği K.216 Sol Majör Keman Konçertosu'nun transkripsiyonunu yapan Fuchs, bu eser için kadanslar da besteler. M. Witmark & Sons of New York firması tarafından 1947 yılında basılan bu eser ne yazık ki viyola repertuvarında önemsenen konserlerde yer verilen bir düzenleme haline gelmez.⁸⁵ Fuchs, American String Teacher dergisinde eserle ilgili görüşünü şu şekilde belirtir.⁸⁶

“W.A.Mozart'ın Sol Majör Keman Konçertosu, keman için beklenmedik şekilde karanlık bir ton, sıcak ve samimi bir müzikal yapı sunmakta, aynı zamanda ses

⁸² Williams, **a.g.e.**, 96

⁸³ (çevrimiçi), <http://www.classicsonline.com/catalogue/product.aspx?pid=1075164>, 19.07.2015

⁸⁴ **A.e.**, s.97-98

⁸⁵ (çevrimiçi), <http://www.amazon.com/Mozart-Concerto-Major-VIOLA-Piano/dp/B0046TG77G>, 19.07.2015

⁸⁶ David Sills, “The Viola Music of Lillian Fuchs”, American String Teacher 35, USA, Spring 1985, s.60 [1] [SEP]

aralığı, ve teknik özellikleriyle viyola için transkripsiyonları yapılacak en uygun eserlerden biri olarak öne çıkmaktadır.”

1940’lı yıllardan itibaren Lillian Fuchs’un viyola repertuarı açısından önemli eserler verdiği değerli bir dönem başlamıştır. Viyola için eser verirken, Fantezi etüt, kapris ya da etüt formunda bestelese de kendisi için önemli olan nokta bu eserlerin viyolanın belirgin teknik zorluklarına çare olacak nitelikte olabilmesidir. Bu eserleri halihazırda incelediğimizde görmekteyiz ki, teknik zorlukları aşarken aynı zamanda konserlerde bile seslendirilecek düzeyde müzikal bir yapı da gözetilmiştir. İşte bu noktada solo viyola repertuarı açısından Fuchs’un eserleri ayrı bir değer taşımaktadır.

Viyola için 12 Kapris adlı kitabı 1950 yılında *G.Schirmer* firması tarafından yayınlanır. Günümüzde ise Boosey & Hawkes firması tarafından basılan versiyonunu bulmak mümkündür.⁸⁷ Bu eserler Fuchs tarafından basılmasına yönelik değil, kişisel çalışmaları için hazırlanmıştır. Bu kitaptaki etütlerde viyolacıları zor eserlere hazırlar nitelikteki çift ses çalışmaları, tel değiştirme kabiliyetini geliştirecek pasajlar ve sol el tekniğini geliştirecek nitelikte partiler bulunmaktadır. Eserin basılmasının ardından olumlu eleştiriler yapılır. Örneğin eleştirmen Abram Loft kitaptaki etütlerin teknik çalışmalar açısından yeni bir standart getirdiğini, pedagojik açıdan oldukça önemli olduklarını belirtir.⁸⁸

Michael Palumbo ise bu etütlerin en önemli yapısal özelliğinin keman ve viyolanın çalınmasının farklılıklarını gözetmesi ve viyola öğrencilerini bu açıdan doğru yönde ilerleteceğini belirtir.⁸⁹ Aslında sadece bu iki eleştiri bile, Fuchs’un viyola repertuarına ne kadar doğru yönde katkıları olduğunu net bir şekilde göstermektedir.

⁸⁷ (çevrimiçi), <http://www.worldcat.org/title/twelve-caprices-for-viola-1948/oclc/43782435>, 19.07.2015

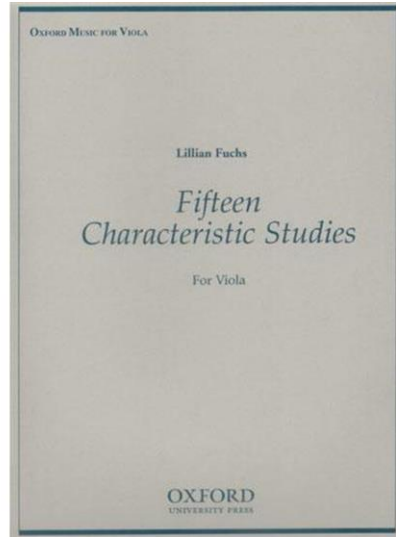
⁸⁸ Williams, **a.g.e.**, s.99

⁸⁹ Ibid., s.99

1959 yılında *International Music Company* tarafından basılan⁹⁰ ve bu çalışmaya konu olan 16 Fantazi etüd ise, teknik ve müzikal yapısı açısından bir önceki çalışmasının devamı niteliğinde görülmüştür. Günümüzde de bir çok konservatuvarın müfredatlarında bulunmakta ve konserlerde seslendirilmektedir.

15 Karakteristik Çalışma adlı eseri ise 1965 yılında *Oxford University Press* tarafından basılır.⁹¹ Bu kitapta özellikle akor çalınmasına yönelik pasajlar, tel değişimini ve karmaşık sol el parmak numaralarını çalıştıran yapısal özellikteki çalışmalar ön plana çıkmaktadır.

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



Resim 25, 15 Karakteristik Çalışma Kitap Kapağı

⁹⁰ (çevrimiçi), http://www.amazon.com/Fantasy-Etudes-Lillian-Fuchs-Viola/dp/B00IXRBQQY/ref=sr_1_11?s=books&ie=UTF8&qid=1446679847&sr=1-11&keywords=lillian+fuchs, 20.07.2015

⁹¹ (çevrimiçi), http://www.amazon.com/Fuchs-Lillian-Characteristic-Studies-University/dp/B0046D3VJO/ref=sr_1_2?s=books&ie=UTF8&qid=1446676396&sr=1-2&keywords=lillian+fuchs, 20.07.2015

Lillian Fuchs'un yarattığı en özel eserlerden biri de solo viyola için bestelediği *Pastoral Sonat*'tır. Eserin ilk seslendirilişi yine bestecisi tarafından 1953 yılında 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.⁹² Aslında üç bölümden oluşan bu eserin sadece bir bölümü pastoral olarak adlandırılmıştır (Fantasia, Pastorale, Enegico). Kendisinin seslendirilişinin ardından bir çok viyolacı tarafından seslendirilen bu eserin kaydını Fuchs'un kendisi hiçbir zaman gerçekleştirmemiştir. Bu eser, bestecinin viyola için sahnede seslendirilmek üzere bestelediği tek eserdir.

Bugün viyola repertuvarına baktığımız zaman, orjinal olarak viyola için bestelenmiş çok az sayıda solo eser görülmektedir. Bu eserlerin başında Max Reger solo süitler, Paul Hindemith solo sonatlar ve Aram Khachaturian solo sonat gelmektedir. Bu sınırlı repertuvarın genişleyebilmesi açısından Lillian Fuchs'un bu solo sonatı oldukça önemlidir fakat ne yazık ki bu eserin şu an kitap olarak satışta olan bir baskısı bulunmamaktadır. Esere ulaşabilmenin tek yolu ilgili web adresinden G.Schirmer kitaplığına ulaşarak eserin kütüphanede bulunan kopyasının fotokopisini sipariş etme yöntemidir.⁹³

⁹² Williams, a.g.e., s.101

⁹³ (çevrimiçi), <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/3233/37399>, 20.07.2015

Sonata Pastorale

for Unaccompanied Viola

I. Fantasia

LILLIAN FUCHS

Maestoso (♩ = 63)

f *p teneramente*

poco rit. *a tempo*

f *p*

cresc. ed accel.

Risoluto (♩ = 60)

f *mp espress.* *cresc.* *f*

Allegro (♩ = 144)

f *p* *f* *poco rit.*

Örnek 1, Lillian Fuchs Pastoral Sonat 1. Sayfa

2.LILLIAN FUCHS'UN 16 FANTEZİ ETÜDÜ

2.1.16 Fantezi Etüdün ortaya çıkışı

Yirminci yüzyılın en önemli viyola sanatçılarından biri olan Lillian Fuchs'un eğitim hayatı süresince kompozisyonla da yakından ilgisi olmuş, özellikle de sınırlı olan viyola repertuarı için sıradanlıktan uzak, sıkıcı teknik egzersizlerin ötesinde öğrenciyi ya da sanatçıyı keyif alacakları bir şekilde eğitecek ve çalıştıracak eserler vermiştir. Bu araştırmama konu olan 16 Fantezi Etüt adlı kitabı da, 1950-1965 yılları arasında hazırladığı ve basılmış olan 3 önemli teknik metodundan biridir.

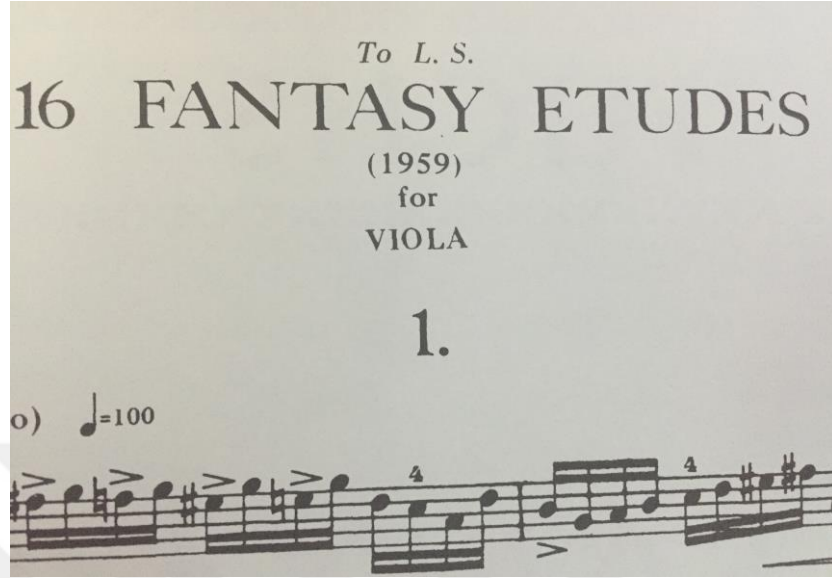
Etüt genel anlamıyla enstrüman için bestelenmiş eserlerdeki teknik zorlukları ve farklı yapıları çalışmak üzere ilk kez 18. Yüzyılda enstrüman müziğinin ileri düzeylere ulaşmasıyla birlikte ortaya çıkmış bir alıştırma biçimidir. Fransızca ve Almanca *étude* kelimelerinden gelmektedir. Fantezi ise daha serbest bir formdur. 16. Ve 17. Yüzyılda daha çok füg benzeri yapısal özellikleriyle kendini gösteren *ricercare* formuna kontrast olarak ortaya çıkmıştır. Serbestlik, fantezi formunda bestelenmiş eserlerin içerisinde ölçü ve ifade değişiklikleriyle de kendini gösterir. İngiliz besteci H.Purcell tarafından *fancy* adıyla gelişimini sürdürmüştür.⁹⁴ Lillian Fuchs'un Fantezi Etütleri de her iki formun etkilerini taşımaktadır.

16 Fantazi Etüdün bugün ulaşılabilen baskısı 1976 yılında International Music Company (IMC)⁹⁵ adlı firma tarafından basılmıştır. 2786 lisans numarasıyla basılan bu eserin editörlüğü bizzat Lillian Fuchs tarafından yapılmıştır. Kitaptaki on altı etüt, otuz üç sayfada derlenmiştir. Bu kitap, Lillian Fuchs'un diğer iki teknik eserinin olduğu gibi eşi Ludwig Stein'a ithaf edilmiştir.⁹⁶ Bu ithaf, bestecinin eserlerinin başlangıcındaki "to L.S." ibaresiyle belirtilmiştir.

⁹⁴ Feridunoğlu, a.g.e, s.115-117

⁹⁵ International Music Company, (çevrimiçi), <http://www.internationalmusicco.com/imc/index.php>, 20.07.2015

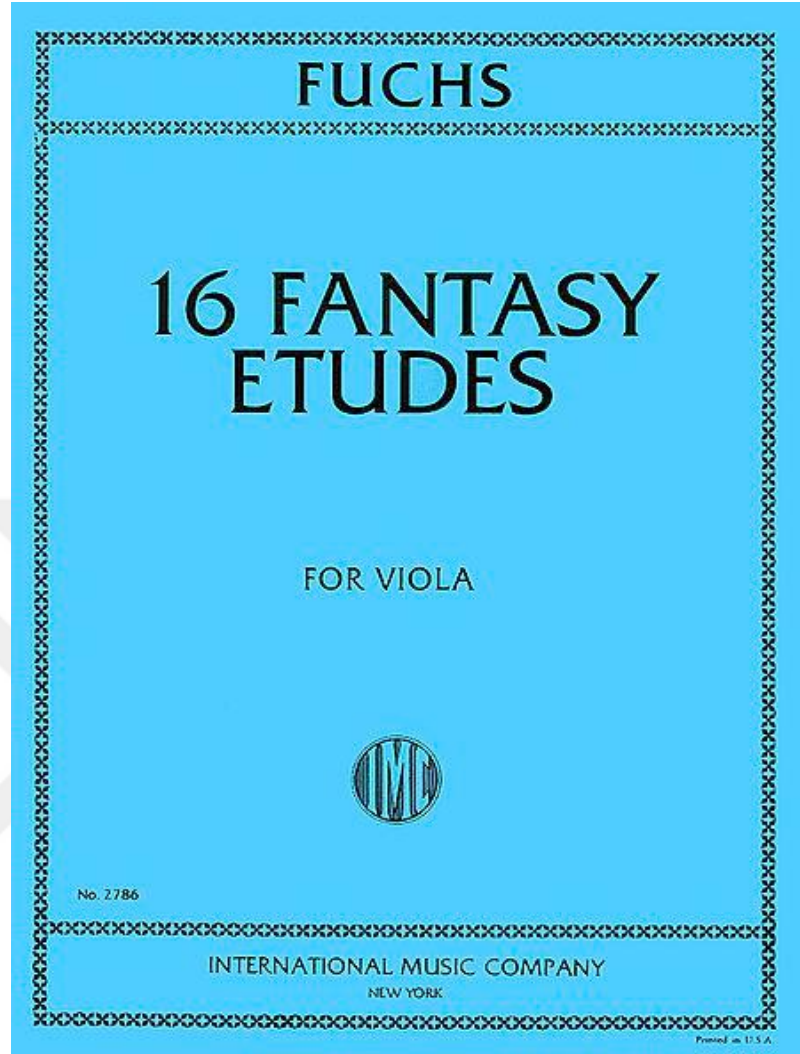
⁹⁶ Williams, a.g.e., s.100



Örnek 2, Lillian Fuchs'un eserlerinin başlangıcında yer verdiği ithaf.

International Music Company ile Lillian Fuchs'un ilk işbirliği bu eserden önce gerçekleşmiştir. Kendisinin viyola için transkripsiyonunu gerçekleştirdiği Sol Majör K.216 keman konçertosu da kendisinin editörlüğünü yaptığı haliyle bu firma tarafından basılmıştır.

Bu çalışmanın devamında ele alınacağı üzere, bestecinin bu eserindeki her bir etüt farklı teknik problemlerin çözümlenmesi amacıyla hazırlanmıştır. Aynı zamanda görülecektir ki sadece teknik problemlerin üzerine gidilmemiş, gerek farklı tempolarla, gerek farklı formlardaki yapılar kullanılarak müzikal olarak da bir çok farklı esere referans olabilecek nitelikte adeta bir hazırlık niteliğindedir. Bu etütler yapısal olarak belirli stratejiler gözetilerek oluşturulmuş özel çalışmalardır.



Resim 26, Lillian Fuchs 16 Fantezi Etüt kitap kapağı

Bu etütler incelendiğinde görülmektedir ki bu çalışmalar sağ el ve sol el becerilerini kimi zaman ayrı ayrı, kimi zaman beraberce çözümlemek üzere çalıştıracak şekilde hazırlanmıştır. Sol el için farklı kombinasyonlardaki parmak geçişleri, çift el çalışmaları, artikülasyon ve entonasyonu iyileştirme üzerine çalışmalar içerirken, sağ el için özellikle spiccato, iki ses, üç ses ve dört sesli akorların farklı nüanslarda ve farklı gruplandırmalar ile çalınması, yay geçişleri, nüans ve farklı tempolarda farklı tonlar üretmek üzerine çalışmalar içeren etütler yer almaktadır. Bu çalışmanın devamında etütler yapısal ve müzikal özelliklerine göre ayrı ayrı incelenmiştir.

2.2.16 Fantezi Etüdün incelenmesi

2.2.1. Etüt no:1, Preludio

Lillian Fuchs, Fantezi Etütlerini yaratırken tempo gösterici ibarelerin haricinde İtalyanca terimlerle adlandırmıştır. Etütlerin tamamına bakıldığında görüldüğü üzere bu İtalyanca terimler, etütlerin seslendirilişi için temponun yanı sıra çalan kişiye parçayla ilgili bir anlatım hissi ifade etmektedir.

İlk etüt Preludio olarak adlandırılmıştır. Preludio, İtalyanca (aynı zamanda İspanyolca) ön çalış, bir eserden önce çalınan ön parça olarak bilinmektedir.⁹⁷ 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. Etüdün tamamına bakıldığında teknik ve müzikal açıdan incelenmesi açısından ilk olarak aksan ve tenuto işaretleri göze çarpmaktadır. Kitabın edisyonu bizzat 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. A kısmının ilk dört ölçüsü B kısmının başlangıcında bir oktav yukarıdan aynen tekrarlanmaktadır. Tamamına bakıldığında hemen hemen her dört ölçüde bir yeni materyaller önümüze çıkmaktadır. Fuchs bu etütte, sol el tekniğinde tabu olarak görülen ve kullanılmasından kaçınılan ikinci ve dördüncü pozisyonları bolca kullanmaktadır. Genelde kullanılan aksine bu kaçınılan pozisyonlar bu etütte sadece geçiş notalarında değil, uzunca pasajlarda aynı pozisyonda kalacak şekilde

⁹⁷ Feridun Çalışır, **Müzik Dili Sözlüğü**, As Yayınları, Ankara, 1999, s.172

konumlandırılmıştır. Buna örnek olarak üçüncü ve dördüncü ölçüler gösterilebilir. Bunun yanı sıra yedinci ölçüde de görüleceği gibi normalde daha zayıf olan dördüncü parmağa aksanlar yerleştirilerek çalan kişinin zaaflarından kurtulmasını hedeflemiştir.

Etütteki aksan kullanımı sadece teknik açıdan hedeflediği gelişim için değil, müzikal açıdan da oldukça stratejik olarak düşünülmüştür. Aksanlar müzikal olarak altı çizilmesi gereken çizgilere yerleştirilerek, aslında bu tür ritmik olarak benzer yapıdaki kesitlerde (tamamı sekizlik ya da tamamı onaltılık notalardan oluşan kesitler gibi) hangi çizgilerin daha çok desteklenmesi ve ortaya çıkarılması gerektiğine örnek teşkil edilmiştir. Buna örnek olarak birinci, on altıncı ve yirmi dokuzuncu ölçülerdeki kromatik inişlerde yerleştirilen 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 kullanılmasının 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 sağlanmasına çalıştırıcı nitelik kazanmıştır.

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 gelen⁹⁸ mezzoforte olarak başlayan etüdün devamında yer yer daha güçlü çalınacak nüanslar da belirtilmiştir. Sesin giderek artması (crescendo) ve giderek azalması (decrescendo)⁹⁹ ise etütteki melodik çizgilerin grafik özellikleriyle doğru orantılı olarak kullanılmıştır. Örneğin ikinci ve dördüncü ölçülerin sonlarına doğru yukarıya doğru çıkıcı olan gamlar ile crescendo kullanılırken, on ikinci, on üçüncü ve on dördüncü ölçülerin ikinci yarılarında inici gamlarda decrescendo kullanılmıştır. Eserin son üç ölçüsünde seyreden inici 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 hafif nüans ile sonlandırılmıştır.

Etüt içerisinde farklı gamları da çalıştırmaktadır. Örneğin on ikinci ölçüde Mi Majör dizi inici 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 çözülürken 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 bir çok pozisyon geçişi, ton değişikliği ve parmakların gerek ileriye doğru daha fazla uzatılmasını gerektirirken kromatik pasajlarda daha yakın ve kapalı tutulmasını gerektirdiği için parmakların mutlaka aynı düzlemde beraber ve tuşeye yakın konumlandırılmasını 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.

Sağ el tekniği açısından değerlendirdiğimizde ise başlangıcından son ölçüsüne kadar onaltılıktan oluştuğu için performans açısından zorlayıcı gelebilir. Arşenin telin üzerinde tutularak çalınması, crescendo ve decrescendolarda arşenin

⁹⁸ Çalışır, **a.g.e.**, s.138

⁹⁹ Ibid, s.73

büyükliğünün arttırılıp azaltılması, aksanlarda sađ el işaret parmağının daha fazla kontak kurulması adına hafifçe teli ısırarak Őekilde kullanılması hem etüdüň 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+otuzikilik, tam tersi olacak Şekilde otuzikilik+noktalı onaltılık 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 kontak doğru ayarlanmalı, bastırmak yerine telin kavranması sağlanarak ses kalitesinin bozulmasına izin verilmemelidir.

Bu etüt, görüldüğu üzere birçok teknik zorluk içermekte, bu zorlukların çözülebilmesi için de iyi bir zemin oluşurmaktadır. Tüm aksanlar, nüanslar gözetilerek metronom ile çalışılarak tempo değişikliği yapılmadan da iyi bir çalışma olarak değerlendirilebileceği gibi, gerekli teknik ve müzikal çalışmalar yapılıp sorunlar çözüldükten sonra temposunda değişiklikler yapılarak, müzikal çizgiler ortaya çıkarılacak Şekilde daha serbest bir formda da çalınabilir, güzel bir konser etüdü olarak da değerlendirilebilir.

2.2.2. Etüt no:2, Venusto

İkinci etüt Venusto olarak adlandırılmıştır. Venusto, İtalyanca bir kelimedir, çekici, güzel bir Őekilde çalınmasını belirtmektedir.¹⁰⁰ Etüdüň temposu olarak orta Allegretto belirtilmiştir. Allegretto, etüdüň allegro kadar olmasa da çabukça

¹⁰⁰ Çalışır, a.g.e., s.227

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 belirtildiğini, dolayısıyla her bir ölçünün üç grup halinde değerlendirilebileceğini görüyoruz.

Etüde çift ses çalışma parçası olarak bakabiliriz. Yaylı çalgılar 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 on üçüncü ölçünün son notasında görüldüğü gibi oktav aralıklar kullanılmıştır. Sol el tekniği açısından, hem bir çok 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. Hemen hemen 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 yakalanmaya çalışılmasından kaçınılmalıdır.

İlk etütte görüldüğü gibi bu etütte de Lillian Fuchs ikinci pozisyon gibi kaçınılan pozisyonları sıkça kullanmıştır. Örneğin 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 armoni 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 hem pozisyon geçişi açısından, hem de aynı parmakların aynı pozisyondayken farklı aralıklara basabilmesi, temiz ses üretebilmesine yönelik bir yapı görülmektedir. 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 alınır. Ardından üçüncü notadan dördüncü notaya geçerken yanaşık pozisyon olan dördüncü pozisyona parmak numaraları korunarak geçilir. Ölçünün yedinci notasından sekizinci notasından geçilirken ise bu sefer si ve re bemol olarak değil natürel olarak görülmektedir. Böylelikle aynı ölçü içerisinde üçüncü pozisyon üzerinde ikinci ve dördüncü parmakların farklı aralıklara basabilmesi çalışması yapılmış olur. Çift ses gelen pozisyon geçişlerinde parmakların aralıklarına dikkat edilmeli, mutlaka önce yavaş çalışılarak entonasyon dinlenmelidir.

Etüt *venusto* terimiyle başlıklandırılmasının yanı sıra içten dokunaklı bir ifadeyle anlamına gelen *espressivo* terimi kullanılmıştır.¹⁰¹ Bu noktada güzel ses üretimi, bağlar ve sağ el kullanımı ile ilgili bazı noktalara değinmek gerekir. Çift ses partilerini çalmanın en sıkıntılı taraflarından biri güzel ses üretebilmek ve ses dengesini ayarlayabilmektir. Farklı kalınlıklarda hatta kimi zaman farklı materyallerden yapılan iki teli beraber çalarken öncelikli olarak kendimizi dinlemeli, telaşlanıp yayı bastırmaktan kaçınmalıyız. Hafif bir nüansla başlayan etüdün ilk ölçüsünde ilk sekiz sekizlik bağlanmış, devamında ise altılı beşli ve dördütlü gruplandırmalar devam etmiş, dördüncü ölçünün ikinci yarısında gördüğümüz *crescendo*ya kadar herhangi bir nüans değişikliğine gidilmemiştir. Bu gibi pasajlarda aynı bağda çalacağımız nota değeri azaldığında sadece büyük yay kullanma düşüncesiyle hataya kapılık ses üretimini yanlış yönlendirmemeliyiz. Çalmakta

¹⁰¹ Çalışır, **a.g.e.**, s.89

olduğumuz nüansı unutmamalı, güzel ses üretimine uygun şekilde yay paylaşımı yapmalıyız.

Birçok notanın aynı bağda çalındığı pasajlardaki ses üretimi açısından gözlemlenebilecek bir diğer problem ise bu bağlar içerisindeki aksanlı notalarda görülebilir. Örneğin 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 sebebiyet vermemektedir 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 iyi yönde destek olacaktır.

Sol Majör tonundaki bu etüt bağı 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 tekniğini açısından esneklik sağlarken, içerdiği farklı uzunluklardaki bağ gruplandırmaları ve bu bağların içerisindeki aksan gibi müzikal işaretler ve nüanslar sayesinde özellikle çift sesli parçalarda güzel ve kaliteli ses üretimi açısından çalıştırmaktadır.

2.2.3.Etüt no:3, Piacevole

Üçüncü etüt Piacevole olarak adlandırılmıştır. Piacevole, İtalyanca sevimli bir deyiş anlamına gelmektedir.¹⁰² Etüdün temposu olarak da orta tempoda çalınmasını belirtmek için Allegro Moderato yazılmıştır.

¹⁰²Çalışır, a.g.e., s.165

Sol Majör tonunda yazılmış bu etüt toplamda kırk yedi ölçüden oluşmaktadır. Ölçü birimi olarak iki dörtlük kullanılmıştır. Bitiriş ölçüsü haricinde eserin tamamı onaltılık altılamalardan oluşmaktadır ve bu altılamalar her bir yayda on iki nota gelecek şekilde yani ölçü ölçü bağlanmıştır.

Eser form açısından incelediğimizde iki kesite ayrılabilir. İlk yirmi dört ölçüye eserin A kısmı, devamında gelen yirmi iki ölçüye ise eserin B kısmı diyebiliriz. Başlangıcından itibaren ilk on dört ölçü, yirmi beşinci ölçüden başlayan B kesitindeki ilk on dört ölçüyle birebir aynıdır. Fuchs'un etütlerinin birçoğunda bu tekrarlar görülmektedir. Dolayısıyla bu ölçüler çalışıldığında etüdün aslında büyük kısmı da çalışılmış olmakta, kesitlerin devamında gelen farklı çizgilerle farklılık yarat gereksinimi ortaya çıkmaktadır.

Eserin başlangıcında da belirtildiği gibi her bir dörtlük için, yani her altılama için 72 metronom düşünülmelidir. Tamamı kırık akor benzeri partilerden oluşan eseri çalışırken, sağ el kontağı iyi ayarlanmalı, tele yakın olunmalı ve tel atlamalarında akıcılığı sağlamak için ani değil sağ kolun bütününden yuvarlak bir geçiş sağlanmalıdır. İlk iki etütte de görüleceği gibi parça içerisinde aksanlar her zaman kuvvetli zamanlara ya da ölçü başlarına denk gelmemektedir. Bu da aksanlı ses üretimi konusunda kişiye esneklik kazandırmaktadır. Özellikle bu gibi tamamı bağlı pasajlardan oluşan çalışmalarda çoğunlukla gruplanmış notaların ilk sesleri, ölçü başındaki notalar ya da özellikle yayın ağırlığından dolayı dibe gelen notalar istenmeyerek de olsa aksanlı çalınır. Bu etütte olduğu gibi farklı yerlere konulan aksanlar sayesinde çalan kişide farklı nedenlerden oluşabilecek zaafların oluşması engellenebilir. Örneğin on ikinci ve on yedinci ölçülerde aksan ölçü başına konulmuşken yirmi birinci ve devamında gelen bazı ölçülerde dördüncü notalara konulmuştur.

Crescendo ve decrescendo yaparken en büyük hata, aksi belirtilmiş olsun olmasın inici partilerde decrescendo, çıkıcı partilerde crescendo oluşmasına kontrolsüzce izin vermektedir. Yaylı çalgı yorumcuları için tehlikeli olabilecek bu duruma karşın Fuchs, bu etütte iki farklı durumu da kullanarak çalan kişiye bu açıdan

da esneklik kazandırmayı hedeflemiştir. Örneğin altıncı ölçünün sonuna doğru inici bir parti olmasına rağmen crescendo yazılmışken sekizinci ölçünün sonuna doğru gelen inici pasajda bu sefer decrescendo belirtilmiştir.

Her ne kadar etüdün tamamı ölçü ölçü bağlanmış olsa da, yay paylaşımı eşit olarak yapılmamalıdır. Elbette ilk okuyuşta ve entonasyon çalışması sırasında eşit yay paylaşımı bir avantaj sağlayabilir, fakat gerek nüanslar açısından, gerek etüdün içerisinde kullanılan çizgi ve aksanlar açısından müzikal çizgiler düşünülerek yay paylaşımı yapılmalıdır.

Sol el tekniği açısından Fuchs diğer etüt ve eserlerinde de sıkça kullandığı gibi yakın notalar için aynı pozisyonda kalarak parmakları uzatma tekniğini bu etütte de bir çok pasajda kullanmıştır. Örneğin üçüncü ölçüde ilk nota olan re diyez la telinde birinci pozisyonda üçüncü parmakla çalınır, bir sonraki nota olan fa diyezde ise pozisyon değiştirmek yerinde dördüncü parmak uzatılır, böylece sonrasında gelen notalar birinci pozisyonda çalınarak içince bulunulan ölçüde pozisyon değişikliği yapılmasına gerek kalmaz. Aynı durumu yedinci ölçüdeki ikinci altılama grubunda da görmekteyiz. Elbette bu parmak numaralandırmaları farklı eserler içerisinde farklı şekillerde kişinin isteğine göre tercih edilebilir. Fakat aynı pozisyonda kalarak parmak uzatma tekniği, sol el için esneklik kazandırdığı için önemlidir.

Eser çalışılırken entonasyon ve armoniyi daha iyi anlayabilmek için çift ses olarak da çalışılabilir. Bu çalışma yapılırken unutulmaması gereken nokta ise, çift ses çalışmaları yapılırken iki kolun da açılarının doğru ayarlanması gerektiğidir. Yaylı çalgı eğitiminin henüz başlangıcında dört telli bir enstrümanın sağ kolda da sol kolda da dört tel açısı olması gerektiği benimsetilse de aslında bu pasajlara göre çeşitlilik gösterir. Örneğin ilk ölçüyü çift ses olarak çalışmak istediğimizde ikinci ve üçüncü notalar olan mi ve si notalarını çift ses olarak çalarken sol elde de sağ elde de kol açılarını re ve sol tellerinin arasında konumlandırmak doğrudur. Eğer duruma göre iki teldeki notadan herhangi birinin daha yüksek bir nüansta ya da daha farklı bir etkiyle çalınması gerekiyorsa ancak bu açı gerekli olduğu yönde değiştirilebilir.

Etüt çalışması yapılırken nota gruplandırmaları değiştirilerek sol el artikülasyonu güçlendirilebilir. Örneğin ölçü ölçü bağlamak yerine altışar altışar, ya da ikişerli gruplar halinde bağlanarak çalışılabilir. Bunun yanı sıra ilk etütte de belirttiğim gibi tamamı birbirinin aynı ritimdeki notalardan oluşan etütlerde farklı ritim gruplandırmaları yaratılabilir. Örneğin iki onaltılık yerine noktalı onaltılık+otuzikilik ya da bunun tam tersi gruplandırmalar yapılarak etüt üzerinde hakimiyet arttırılabilir.

İlk etapta öğrenciler bu tarz çok bağlı etütleri çalışmaya başlarken tamamını ayrı olarak çalmayı tercih edebilirler. Bu tercihin hedeften uzaklaştırdığını düşündüğüm için, bağ gruplandırmaları küçültülse de yine de bir şekilde bağlı bir etüdü bağlı çalışmaya başlamak gerektiğini, bunun ulaşılması gereken yere daha doğru bir yolla götürdüğünü düşünüyorum. Bu etüt kitapta tüm ölçüleri tek bağda çalınması istenen tek etüt olarak bağlı çalma çalışması için oldukça verimli bir zemin oluşturmaktadır.

2.2.4.Etüt no:4, Risonante

Dördüncü etüt Risonante olarak adlandırılmıştır. Risonante, İtalyanca risonanca kelimesinden gelmektedir ve kelime anlamı tınlayış, titreşimdir.¹⁰³ Etüdün temposu olarak da ağırca, yürüyüş temposunda çalınmasını belirtmek için Andante yazılmıştır.

Re Majör tonunda yazılmış etüt elli üç ölçüden oluşmaktadır. Ölçü birimi olarak dört dörtlük sebare belirtilmiştir. Sebare işareti, dört dörtlük anlamına gelen C harfinin ortasına dik olarak çizilen bir çizgiyle belirtilir, notaların yarı uzunluklarında çalınması gerektiğini gösterir.¹⁰⁴ Etütteki son ölçüdeki dört vuruşluk bitiriş notası hariç tüm notalar bir vuruş olarak yazılmıştır. Tamamı çift ses ya da üçlü-dörtlü

¹⁰³Çalışır, a.g.e., s.185

¹⁰⁴ Sebare, (çevrimiçi), <http://www.uludagsozluk.com/k/sebare/>, 25.07.2015

akorlardan oluşan etütte hiç bağ kullanılmamıştır. Bu niteliklerinden dolayı çift ses entonasyonu çalışmak için de oldukça uygun bir zemin oluşturmaktadır.

Etüt form açısından incelendiğinde kolayca üç bölüme ayrılabilir. İlk on beş ölçü A kısmı, on altıncı ölçü ile kırk dördüncü ölçü arası B kısmı, kırk beşinci ölçüden sonuna kadar devam eden dokuz ölçü ise eserin C kısmı olarak nitelendirilebilir. Açılış kısmının etüdün son kesitinde tekrar kullanılması Lillian Fuchs'un diğer bir çok etüdünde görüldüğü gibi bu etütte de görülmektedir. C kısmının girişindeki ilk beş ölçü, etüdün girişindeki ilk beş ölçü ile aynıdır.

Etüdün ilk kesiti tamamıyla üç sesli akorlardan oluşmaktadır. Bu kesiti çalışırken sol el açısından öncelikle dikkat edilmesi ve çalışılması gereken, üç sesli akorların nasıl çalınacağına düşünülmesidir. İki numaralı etüt ile ilgili incelemede de üzerinde durduğum gibi, çift ses ve akor çalınırken sol el pozisyonunun doğru ayarlanması çok önemlidir. Parmakların tellere dik olarak konumlandırılması çift ses çalarken daha kolaydır fakat aynı şeyi üç sesli akorlarda yapmak istediğimiz zaman entonasyon problemleri daha sık ortaya çıkabilir.

Çift sesli pasajlarda, sol el parmaklarını tele dik açıda konumlandırabilmek için iki tel açısının arasında dirseğimizi ayarlayabiliriz, dolayısıyla entonasyon çalışması için sesler tek tek çalınarak daha sonra beraber çalınabilir. Fakat üç sesli akorlarda, çift seslerde olduğu gibi kolumuzu sadece iki tel arasında konumlandırmak mümkün değildir. O yüzden sesleri tek tek çalmak entonasyon ve seslerin birbirine uyumu açısından bizi yanlış yönlendirebilir. Bu yüzden ikişerli gruplar halinde çalışılarak daha sonra üç sesli akor haline getirilebilir.

Sol el tekniği açısından bir diğer önemli nokta ise sol el parmaklarının aynı anda basılması gerekliliğidir. Akorlar kırılarak çalınsa da parmaklar aynı anda basmalı, hızlı tempolara gelindiğinde hazırlıklı olunmalıdır. Bunun oluşabilmesi için bütün bir kesiti artarda çalarak devam etmek yerine daha küçük parçalara ayırarak çalışmak ve sonrasında birleştirmek daha faydalı olabilir.

Artarda akorların çalındığı pasajlardaki pozisyon geçişleri dikkat edilmesi gereken diğeri bir unsurdur. Üçüncü etüdün incelemesinde de bahsedildiğı yakın pozisyonlarda parmakları esneterek uzatmak ve içinde bulunulan pozisyondan çıkmamak daha güvenli olabilir. Fakat akor çalınması gerektiğinde pozisyon geçişlerini tüm elle yapmak, referans noktası oluşturarak devam etmek daha doğrudur. Örneğın ilk ölçünün son akorundan sonra ikinci ölçünün ilk akoru için birinci pozisyondan üçüncü pozisyona geçilmesi gerekmektedir. İlk ölçünün son akorundaki si notası ikinci parmakla alınırken diğeri sesler boş telde çalınır, ikinci ölçüde gelen ilk akorun ara partisi ise birinci parmak ile sol telinde çalınan do diyez notasıdır. Dolayısıyla burada bahsettiğim si notasından do diyez notasına geçişi referans olarak kabul etmek ve pozisyon geçişinde sol el parmaklarını buna göre konumlandırmak gerekir. Bir sonraki akorda tekrar birinci pozisyona dönülmektedir. Yine parmaklar tek tek düşünülmeden, orta partideki geçiş referans olarak kabul edilerek bütün el bir kalıp olarak pozisyonu geçmelidir. Ayrıca etüdün dördüncü akorundan dokuzuncu akoruna kadar açık tel Re kullanılmıştır. Dolayısıyla pozisyon değışikliklerinde de açık tel ile çalındığı mutlaka düşünölmeli, entonasyon birbirinden bağımsız olarak değıl beraberce değıerlendirilmelidir. Bu, açık tel barındıran tüm çift sesler ve akorlar için geçerlidir.

Sağ el tekniğı açısından etüt farklı şekillerde çalışmak için değıerlendirilebilir. Etüdün B kesitinden itibaren çift sesler genel olarak altılı aralıklar halinde yazılmıştır. Bu pasajlarda sağ kol seviyesi iki teli de doğru kavrayacak şekilde ayarlanmalıdır. Üç sesli akorlarda ise akoru orta sesi ortak kullanmak üzere kırarak çalışabiliriz. Bu entonasyon için yardımcı olacak bir çalışma olsa da, etüdün temposu düşünöldüğü zaman hızlandığimiz zaman önümüze problem olarak çıkacaktır. Dolayısıyla Fuchs'un bu etütte finalde istediğı akorlardaki seslerin tek seferde beraberce alınmasıdır. Bunu gerçekleştirmek için başlangıçta tel açılarının birbirine daha yakın olması için köprüden biraz uzakta arşenin konumlandırılması doğru olabilir. Köprüye yaklaşmak ses kalitesini düşüreceğı gibi, sesleri aynı anda çalmayı zorlaştıracaktır.

Bu etütteki çift sesli pasajlarda hemen hemen aynı aralıklarla ezgi yürüyüşü yapılmış olduğu için sesler birbirine yakın önemde düşünülebilir. Fakat üç sesli akorlarda kimi partilerin daha öne çıkması gerektiği unutulmamalıdır. Örneğin yedinci ölçünün ikinci notasından itibaren dört akor boyunca alt partide hep kalın do çalınırken, orta ve üst partiler üçlü aralıklarla çıkıcı şekilde yazılmıştır. Dolayısıyla üst partilerin daha ön plana çıkacağı şekilde düşünülmesi, buna uygun kontak kurulması gerekmektedir.

Tamamı çift ses ve akorlardan oluşan bir etütte elbette tek telde çalınan pasajlara göre daha yüksek ses elde edilmesi mümkündür. Fakat Fuchs etüdün içerisinde crescendo, decrescendo ayrıca forte, piano gibi nüanslar kullanmıştır. Akorlarda hiç piano kullanılmaması teknik açıdan bir kolaylık yaratsa da farklı dokular keşfedebilmek için örneğin daha fazla tuşeye gelerek denemeler yapılabilir. Sonuçta etütler bu keşiflerin yapılabilmesi için elverişli bir zemin oluşturur. Etüt çift ses, akor ve entonasyon çalışmaları yapıldıktan sonra farklı nüanslar ve etkiler denenerek konserde de seslendirilebilir.

2.2.5.Etüt no:5, Amorevole-Leggiermente

Beşinci etüt birbirine kontrast iki bölümden oluşmakta, A ve B kesitleri olarak değerlendirilebilecek bu iki kesitin ardından tekrar girişteki A kısmı bulunmaktadır. On üç ölçüden oluşan A kısmı Amorevole olarak adlandırılmıştır. Amorevole, İtalyanca aşk ve sevgi dolu bir şekilde çalınması anlamına gelmektedir.¹⁰⁵ Etüdün bu bölümünün temposu olarak Allegro kadar olmasa da çabuk bir tempo ile çalınmasını belirtmek için Allegretto yazılmıştır. Yirmi iki ölçüden oluşan etüdün B kısmı ise Leggiermente olarak adlandırılmıştır. Leggiermente, İtalyanca hafifçe anlamına gelmektedir.¹⁰⁶ Bu kısmın temposu olarak ise çabukça çalınmasını belirtmek için Allegro olarak belirtilmiştir.

¹⁰⁵Çalışır, a.g.e., s.18

¹⁰⁶ Ibid., s.128

A kısmı için altı dörtlük ölçü birimi kullanılmıştır. Tempo ise her bir  vuruşluk notaya 42 metronom olacak şekilde belirtilmiştir. Bu kısmın notasyonuna bakıldığında notaların, ölçüleri üçer vuruşluk iki parçaya ayıracak şekilde yazıldığı görülmektedir.

Bu bölümde beşinci ölçü haricinde ölçülerin ilk notaları bir önceki ölçülerden uzayan ölçü bağlarıyla bağlanmıştır. Dolayısıyla yay değişiklikleri kesitin genelinde kuvvetli zamanlara denk gelmemektedir. Dikkat edilmesi gereken noktalardan biri, bu yay değişikliklerini müziği blmeyecek şekilde bir önceki notayı kesmeyerek yapabilmektir. Bu ilk kısımda melodik yapıyı ortaya çıkartmak için yay hızını doğru kullanmak gerekir. Besteci bağları yazarken bu yay hızına yardımcı olacak şekilde yerleştirmeler yapmıştır. Örneğin crescendolar geldiği zaman bağlar içerisindeki toplam vuruşlar azaltılarak nüansın artması için yay hızını arttırmamıza doğal bir zemin oluşturmuştur. Bunun örneğini dördüncü ölçüde devam eden crescendodan sonraki forteye gelinirken ölçü sonundaki son iki dörtlüğün bağlanmasıyla görebilmekteyiz. Bu gibi pasajlarda yayı ekonomik olarak kullanmak, müzikal olarak gerektiği yerde yay miktarını arttırmak da doğru bir yol olabilir.

Böyle uzun seslerin bağlanmasıyla oluşturulmuş pasajlarda dikkat edilmesi gereken bir diğer nokta ise, işi tamamen vibrato yapmaya bırakmamak gerektiğidir. Vibrato müzikal olarak çok şey katabilir, fakat doğru yay kullanımı da istenilen sesi üretmek için oldukça önemlidir. Nasıl her notada aynı şekilde vibrato yapmamak gerekiyorsa, her bağda da aynı hız ve baskı da uygulanamaz. Bu yüzden vibrato kullanmadan etüdü çalışmak ve daha sonra yeterince vibrato kullanmak müzikal olarak hedefimize daha doğru ve akademik bir yolla ulaşmamızı sağlayabilir.

Armonik olarak baktığımızda aynı ölçü içerisinde notaların artarda natürel, bemol ya da diyezli halleriyle kullanılması durumunda bu değişiklikleri hem entonasyon hem de artikülasyon açısından doğru şekilde belirtmemiz gerekmektedir. Örneğin altıncı ölçünün beşinci notasından itibaren inici olarak si-sol-re notaları kullanılmışken dokuzuncu sekizlikten itibaren si bemol-sol-re bemol notaları

kullanılmıştır. Burada bemol ile değiştirilerek kullanılan notaların doğru şekilde gösterilmesi gerekmektedir.

On üç ölçü boyunca bağlı notalardan oluşan bir pasajda nefes alınacak, müziğin yönünü gösterecek kısımların da belirlenerek ortaya çıkartılması oldukça önemlidir. Örneğin üçüncü ölçünün ilk notası, bir önceki ölçüye bağlanmış ve tenuto çizgisi konulmuştur. Burası bağı kesmeden yayı hafifleterek nefes alabileceğimiz ve sonrasındaki tel değişikliği ile cümleye devam edebileceğimiz bir noktadır. Aynı şey dokuzuncu ölçünün ilk notası olan re notasında biten bağı ardından hafif bir şekilde flajöle olarak re telinde çalınacak ince re notasına geçerken de geçerlidir.

Etüdün B kesitinde altı sekizlik ölçü birimi kullanılmıştır. Yirmi iki ölçü süre bu kesitte tüm ölçülerde on altı tane onaltılık bulunmaktadır, bu notaların tamamı ikiye bölünebilir ve bağı içerisinde zıplatarak noktalı çalınması istenmiştir. Bu yapısıyla A kesitine kontrast oluşturmaktadır. Leggiermente terimiyle başlıklandırıldığı için bu noktalı notaların hafif ve belirgin bir şekilde çalınması gerekmektedir. Çekerek gelen iki bağı noktalı onaltılık notalar, iterek gelenleri çalmak kadar rahat ve kolay olmayacaktır. Bu da hesaba katılarak etüdün öncelikle tamamı ayrı noktalı olarak çalışılması, daha sonra bağı kombinasyonlarının uygulanması daha doğru olabilir. Elbette her çeşit yay şeklini çalışmak teknik olarak gelişmemizi sağlar.

Fuchs'un da bu kesitte istediği yay şekli, özellikle çekerek gelen iki bağı noktalı notalar düşünüldüğünde sıklıkla karşımıza çıkmayacak olsa da sağ el tekniği açısından önemlidir, mutlaka bu şekilde çalışılmalıdır. Ancak bunun yanı sıra, Fuchs'un bu etütleri konserlerde de çalınabilecek yapıdadır ve özellikle bu kesit konserde çalınmak isteniyorsa müzikal yapısına göre farklı yay şekilleriyle de denenebilir. Örneğin bu etüdün be kesitinde ölçüler müzikal açıdan üç sekizlik+üç sekizlik yapıda bestelenmiştir. İlk ölçüde ise çıkıcı bir yapı görülmektedir. İlk ölçünün ilk iki notası bağı çekerek, diğer iki notası iki bağı noktalı iterek, devamındaki iki onaltılık ise noktalı olarak çek-it şeklinde gruplandırılabilir. Ölçünün ikinci yarısında da aynı gruplandırma uygulandıktan sonra ikinci ölçüdeki

kromatik çıkıcı yapıya uygun şekilde tamamı noktalı ve ayrı olarak çalınabilir. Bu şekilde farklı gruplandırmalarla halihazırda bize teknik olarak önemli şeyler katan etüdün müzikal yapısını daha fazla ön plana çıkartabilir, daha gösterişli bir yorumla konserler için hazırlayabiliriz. Böyle kontrast kesitlerden oluşan etütlerde hedefimiz, doğru bir teknikle, kesitlerin birbirleriyle olan farklarını müzikal olarak ortaya çıkartabilmek olmalıdır.

2.2.6.Etüt no:6, Risentito-Animoso

Altıncı etüt, beşinci etütteki forma benzer şekilde birbirine kontrast iki bölümden oluşmakta, A ve B kesitleri olarak değerlendirilebilecek bu iki kesitin ardından tekrar girişteki A kısmı bulunmaktadır. On dört ölçüden oluşan A kısmı Risentito olarak adlandırılmıştır. Risentito, İtalyanca duygulu bir şekilde çalınması anlamına gelmektedir.¹⁰⁷ Etüdün bu bölümünün temposu olarak orta tempoda çalınmasını belirtmek için Moderato yazılmıştır. Yirmi ölçüden oluşan etüdün B kısmı ise Animoso olarak adlandırılmıştır. Animoso, İtalyanca derin bir anlam verilmesi anlamını taşır.¹⁰⁸ Bu kısmın temposu Allegro olarak belirtilmiştir.

La Majör tonun da yazılmış olan etüt toplanda kırk yedi ölçüden oluşmaktadır. İlk kesitte ölçü birimi olarak dört dörtlük sebare kullanılmıştır. Metronom olarak ise her ikilik nota için altmışaltı verilmiştir. Başlangıçtaki bir vuruşluk susun ardından gelen dört akorun ilk üçünün staccato ve forte olarak çalınması istenmiştir. Temposu da düşünüldüğünde bu akorların kıvrarak değil, üçünün de aynı anda çalınması gerekmektedir. Dört numaralı etütte bulunan akorlarda çalışıldığı şekilde bu akorların da beraber çalınmasına özen gösterilmelidir. Artarda çekerek yazıldığı için sağ kolun dinamik bir şekilde tekrar arşenin kök kısmına alınması, forte ve noktalı oldukları için de bunu gösterecek ölçüde arşenin kıllarının tamamıyla kontak kurulması gereklidir.

¹⁰⁷ Çalışır, a.g.e., s.184

¹⁰⁸ Ibid., s.21

Etüdün A kısmında üç ölçüden oluşan, akorlar ve ardından gelen üçlemelerden oluşan bir figür dört kez arka arkaya farklı tonlarda kullanılmıştır. On dördüncü ölçüde gelen akorlarla bölüm tekrar La majör tonuna çözülerek sona erer.

Bir etüt çalışılırken mutlaka tamamının nüanslarına göz gezdirilmeli, buna göre planlı bir şekilde hareket edilmelidir. Bu etüdün A bölümü güçlü çalınmasını gösterecek şekilde forte ile başlar, sonra her figürün sonuna doğru daha da güçlenecek şekilde crescendo ile devam eder. Yani bölümün sonuna kadar fortenin altına hiç inilmemektedir. Her bir figür incelendiğinde nüans açısından bizi zorlayacak ve üzerinde durulması gereken nokta akorlar ve ardından gelen aynı bağ içerisinde beş vuruş süresince iterek çalınan üçlemeler arasındaki dengedir. Daha önce dördüncü etüt incelemesinde de bahsedildiği gibi üç sesli akor çalındığı zaman doğal olarak üç tel kullanılmaktadır ve tek telde çalınan herhangi bir partiden daha fazla ses çıkması mümkündür. Bu etütteki akorlardan sonra çalınan üçlemeler ise hem bağlı hem de tek sesli olmalarının yanı sıra forteden başlayacak şekilde crescendo yapılması istenmektedir. Dolayısıyla telle tüm kılları kullanarak kontak kurulması, üçlemelere gittikçe daha fazla arşe bırakılması gerekmektedir. Bu gibi pasajlarda yay kontrolü ve sağ el parmak kullanımı çok önemlidir.

Etüdün B bölümü dört dörtlük ölçü birimi ile yazılmıştır. Metronom değeri olarak ise seksensenz verilmiştir. Tamamı üçlemelerden oluşan bu bölümün hafif bir nüans ile spiccato olarak çalınması istenmiştir. Spiccato, yaylı çalgılar için kullanılan, notaların her birinin yayı sıçratarak, telden kaldırarak çalınması gerektiğini gösteren İtalyanca bir terimdir.¹⁰⁹ Yay hakimiyetinin oldukça önemli olduğu gibi pasajları çalışırken yayın doğru noktasını bulmak oldukça önemlidir.

Müzikal olarak baktığımız zaman her bir ölçünün ikilik+ikilik formunda yazıldığı görülmektedir. Birbirinin aynı notalardan oluşan pasajlarda bu ayrıma dikkat etmek, müzikal farklılıkları yaratabilmek açısından oldukça önemlidir.

¹⁰⁹ Çalışır, a.g.e., s.202

Üçlemelerden oluşan B bölümünde bazı notalarda aksanlar vardır. Bu aksanlar kimi zaman üçüncü ölçüde görüldüğü gibi ikinci ve dördüncü üçleme gruplarının ilk notalarında, kimi zaman ise dördüncü ölçüde görüldüğü gibi birinci ve üçüncü üçleme gruplarının ilk notalarında kullanılmıştır. Aksanlar müzikal çizginin daha doğru şekilde ön plana çıkmasını sağlayan müzikal işaretlerdir. Bu işaretler görüldüğünde sıklıkla yapılan hatalardan biri direkt olarak bastırılarak yüksek ve ani bir nüans oluşturulmasıdır. Oysa aksanlı notalar çalınırken içinde bulunan nüans ve müzikal yapı unutulmamalıdır. Örneğin bu pasajdaki aksanlar ilk altı ölçüde piyano içerisinde gelmekte, daha sonra bölümün nüansı crescendo ile yükseldiğinde daha yüksek nüanslar içerisinde de gelmektedir. Piyano ile forte pasajlarda yer alan nüanslar farklı değerlendirilmelidir. Düşük nüanslı yerlerde yapılan aksanlarda daha küçük bir arşe kullanılmalı, yüksek nüanslılarda ise yay miktarı ve sağ el işaret parmağındaki ağırlık arttırılmalıdır.

Tamamı spiccato olarak gelen pasajları öncelikle yavaş ve özellikle zıplatma düşüncesinde olmadan çalışmak, ardından tempoyu yavaş yavaş hızlandırarak çalışmaya devam etmek faydalı olabilir. Böylelikle tempo hızlandıkça sağ kolda rahat ve sıkmadan kullanılırsa yay doğal bir şekilde spiccatoyu oluşturacaktır. Bir diğer önemli nokta ise sağ el ve sol el koordinasyonudur. Tempo olarak iki el birbiriyle beraber hareket etmek zorundadır. Ayrıca nüanslar ya da aksan gibi müzikal işaretler sadece sağ elin görevi değildir. Örneğin aksanlarda sol el parmakları sağ ele yardımcı olmalı, gerektiği taktirde vibrato ile desteklemelidir.

B bölümünün ilk altı ölçüsü yalnızca piyano olarak yazılmış olsa da beşinci ölçüsünde görüldüğü gibi belirgin bir grafik çıkış vardır. Bu gibi durumlarda eserin müzikal yönü mutlaka desteklenmelidir. Yön yaratmak yalnızca nüans yaparak gerçekleştirilmez. Örneğin yaya baskı vermeden hafifçe yay büyüklüğünü arttırmak bu konuda yardımcı olabilir.

Etüdün sonunda, on dört ölçüden oluşan A kısmı tekrar gelmektedir. Farklı karakterlerdeki bölümleri içeren bu etüt nüansları ve teknik detayları istenildiği şekilde çalışıldığında hem kısa bir parçada farklı yapılara uyum sağlayabilmek

açıdan esneklik kazandırmakta, hem de konserlerde de çalınabilecek müzikal bir parça haline gelmektedir.

2.2.7. Etüt no:7, Posato

Yedinci etüt Posato olarak adlandırılmıştır. Posato, İtalyanca sakince çalınması gerektiği anlamına gelmektedir.¹¹⁰ Etüdün temposu olarak dördüncü etütte de olduğu gibi ağırca, yürüyüş temposunda çalınmasını belirtmek için Andante yazılmıştır.

Fa diyez minör tonunda yazılmış olan etüt toplam kırk sekiz ölçüden oluşmaktadır. Ölçü birimi olarak üç dörtlük verilmiştir. Etüdün formuna baktığımız zaman ilk on ölçüyü A bölümü, on birinci ölçüden yirmi altıncı ölçüye kadar olan kısmı ise B bölümü olarak değerlendirebiliriz. B bölümü yirmi yedinci ölçüden itibaren tekrar edilmekte, son altı ölçüde ise bitiriş kısmı bulunmaktadır. Hem temposu, hem de posato olarak nitelendirilmesi açısından ilk altı etüde göre farklılık oluşturmaktadır.

Etüdün metronom değeri kırk altı olarak verilmiştir. Bu değer aslında andante değil, ağırca çalınmasını belirten largo sınırları içerisinde. Elbette başlıkta verilen metronom rakamları bir kesinlik sunmamaktadır. Etüdün müzikal olarak yorumu üzerine çalışılırken tonu, armonik yapısı, nüansı ve başlıkta belirtilen diğer terimler göz önünde bulundurulmalıdır. İfadeli bir şekilde çalınması istendiğini belirten espresso terimi etüdün başında yazılmıştır. Doğru ifadeyi gösterebilmek için artikülasyona da kesinlikle dikkat edilmelidir.

Etüdün melodik yapısına baktığımız zaman çoksesli olarak ilerlediğini görmekteyiz. Bu çokseslilik çift sesli partiler halinde verilmiştir, hiç akor kullanılmamıştır. Birbirinden bağımsız ilerleyen çizgiler mevcuttur. Bu tür pasajlarda hangi çizginin daha ön planda olması gerektiğine dikkat edilmelidir. Örneğin birinci

¹¹⁰Posato, (çevrimiçi), <http://www.oxforddictionaries.com/translate/italian-english/posato>, 30.07.2015

ölçüye baktığımız zaman, melodinin hareketli notalarla üst partide verildiğini, on beşinci ölçüde ise melodinin alt partiye verildiğini görmekteyiz. Üçüncü ölçüde ilk iki vuruşta hareketli parti üst seste verilmişken son vuruşta alt partiye geçerek iki vuruş boyunca devam etmektedir. Bu partiler sadece sol el artikülasyonu ile değil, sağ el kontağı ve sağ kol seviyesinin ayarlanmasıyla da desteklenmelidir.

Çift sesli etütleri ya da eserlerdeki çift sesli pasajları çalışırken yaylı çalgıcıların karşılaştığı en büyük problemlerden biri, daha önceki çift sesli etütlerde de değindiğimiz entonasyondur. Bir çok kişi çift sesli pasajları çalışırken önce sesleri ve çizgileri tek tek çalışmayı, sonra alt ve üst partileri birleştirmeyi tercih etmektedir. Fakat bu yol yanıltıcı olabilir. Çünkü normalde tek sesli partilerde sol el parmaklarının her bir tele dik açıyla basılması gerekirken, çift sesli partilerde sol kol açısı iki telin aynı anda çalınacağı düşünülerek ayarlanır. Dolayısıyla partileri tek tek çalışma yöntemi, melodileri öğrenmekten öteye geçerek entonasyon konusunda bize çok yardımcı olmayabilir. Çift sesli partiler, seslerin birbirine uyumlarını ve sol kol açısını en baştan ayarlayabilmek için çift sesli olarak çalışılmalıdır.

Etüdün başından itibaren hemen hemen her ölçüsünde trill kullanılmıştır. Bu triller çoğunlukla noktalı sekizlik notalar üzerinde ana melodide gelmektedir. Yedi numaralı etüt, bu şekilde trillin kullanıldığı kitaptaki tek etüttür. Etütte sıklıkla kullanılan bu triller çalışılırken parmak hareketlerini sayılandırmak faydalı olacaktır. Aksi halde gelişigüzel sayıda ve tempoda yapılırsa etüdün temposunda ve ilerleyişinde kontrolsüz bir durum oluşabilir, melodik çizgiler de zarar görebilir.

Sol el tekniği açısından parmakları beraber basmak çok önemlidir. Parmaklar tel üzerinde basacakları yerlerin üzerinde hazır beklemeli, olabildiğince tele yakın tutulmalıdır. Çift sesler arasında geçiş yapılırken sağ ve sol el koordinasyonuna dikkat edilmelidir. Bağlı pasajlarda gelen parmak numarası değişikliklerinde bir sonraki notaya kadar parmakların tel üzerindeki konumlarını korumaları gereklidir. Pozisyon değişikliklerinde ise parmaklar ayrı ayrı hareket etmemeli, bir pozisyondan diğerine tel üzerinde bütün el ile geçmek daha iyi bir yol olabilir. Çift sesli pasajlar teknik problemlerin öncelikli olarak çözülmesi gereken yerler olduğu için öncelikli

olarak vibratosuz çalışılmalıdır. Pozisyon geçişleri doğru şekilde çalışılıp, entonasyon problemleri ortadan kaldırıldıktan sonra ifadeyi güçlendirmek için vibrato istenilen ölçüde kullanılabilir.

Etüdün büyük bir kısmında yumuşak tonda çalınmasına uygun şekilde uzun bağlar kullanılmıştır. Verilen nüanslara ve melodik çizgilere bu bağlar içerisinde yay paylaşımı yapılır, tel üzerinde kontak ve ağırlık ayarlanır. Örneğin ikinci ölçüden itibaren başlayan ve üçüncü ölçüye devam eden crescendo süresince yay paylaşımı önce daha ekonomik sonra her notaya daha fazla yay miktarı ayırabileceğimiz şekilde ayarlanmalı ve yay hızı arttırılmalı, dördüncü ölçüde başlayıp beşinci ölçüye devam eden decrescendoda ise tam aksi uygulanmalıdır.

Yirminci ile yirmi dördüncü ölçüler arasında ise etüdün diğer kısımlarındakinden farklı bir karakter görülmektedir. Beş ölçü boyunca her bir dörtlük ayrı ayrı bağlarla gruplandırılmıştır. Üst partilerde dörtlük notalar bulunurken alt partilerde üzerinde aksan bulunan noktalı sekizlik +onaltılık gruplandırmalar mevcuttur. Bu ölçülerde daha büyük yay kullanılarak notaların artikülasyonuna özen gösterilmelidir. Yirmi yedinci ölçüde tekrar sunulacak olan B kısmından önce farklılık yaratılmalıdır.

Yedi numaralı etüt, bağları ve bu bağlar içerisinde kimi zaman alt kimi zaman üst partiye gelen melodik çizgileriyle kitaptaki diğer çift sesli etütlerden farklı bir yapıdadır. Dolayısıyla teknik açıdan kendine özgü çözülmesi gereken problemlere sahiptir. Unutulmamalıdır ki önemli olan karşı tarafa çalınan eserin ne denli zor ve teknik problemlerle dolu olduğu hissettirmek değil, müzikal yapıyı ortaya çıkarabilmektir. Doğru şekilde çalışıldığı takdirde, farklı çoksesli yapısıyla kitaptaki etütler içerisinde konserde çalınmaya en uygun etütlerden biri olabilir.

2.2.8. Etüt no:8, Agilmente

Yedinci etüt Agilmente olarak adlandırılmıştır. Agilmente, İtalyanca çevik, canlı bir şekilde çalınması gerektiği anlamına gelmektedir.¹¹¹ Etütün temposu olarak kıvrak ve çabukça temposunda çalınmasını belirtmek için Allegro assai yazılmıştır.

Sıkça kromatik değişikliklerin görüldüğü etüt Mi Majör tonunda bestelenmiştir. Toplam otuz üç ölçüden oluşmaktadır. Ölçü birimi olarak dört dörtlük verilmiştir. Tamamı onaltılık notalardan oluşan etütte kimi zaman ilk sekiz ölçüde görüleceği gibi tüm ölçüyü kapsayacak şekilde on altı bağlı bir yay şekli konulmuşken, kimi zaman dokuzuncu ve onuncu ölçülerde görüleceği gibi ölçüler sekizer bağlı iki parçadan oluşacak şekilde ikiye bölünmüştür.

Formuna bakıldığında etütün üç bölümden oluştuğu görülmektedir. Başlangıcından onuncu ölçüye kadar olan kısmı A kısmıdır ve döneç işaretinden başa dönülerek tekrar edilir. İkinci çalınıştta sekizinci ölçünün ardından ikinci dolaba atlanılır ki bu ölçüyle beraber B kısmı başlamaktadır. On yedinci ölçü çalındıktan sonra ikinci dolabın bulunduğu ölçüye dönülür ve tekrar edilir. On sekizinci ölçüden başlayarak sonuna kadar devam eden kısım ise C bölümüdür.

Etüt içerisinde kullanılan aksanlar düzensiz olarak yerleştirilmiştir. Örneğin ilk iki ölçüde ikinci ve dördüncü zamanların başındaki onaltılıkların üzerine konulmuşken üçüncü ve dördüncü ölçülerde ikinci, üçüncü ve dördüncü zamanların ilk onaltılıklarının üzerine konulmuştur. Farklı zamanlara yerleştirilen aksanların çalışılması sayesinde sağ el refleksi gelişecektir. Bunun yanı sıra sıklıkla yanaşık tellere geçişler bulunduğu için sağ kolun ani hareketlerden kaçınılarak dairesel hareketlerle bu geçişleri gerçekleştirmek daha iyi sonuçlar verecektir.

Sol el tekniği açısından değerlendirildiğinde tamamı onaltılıklardan oluştuğu için artikülasyonun iyi olması çok önemlidir. Bunun için sol elin rahat ve serbest

¹¹¹Çalışır, a.g.e., s.8

bırakılması gerekir. Sıklıkla pozisyon geçişleri yapılması gerekeceği ve bu geçişlerin hızlı pasajlarda gelmesinden dolayı diğer etütlerde de bahsedildiği gibi pozisyona parmakları uzatarak değil, elin tamamıyla esnekliğini kullanarak geçmek gerekir. Örneğin ilk ölçünün sekizinci notasından dokuzuncu notasına geçilirken birinci pozisyonda dördüncü parmakla Mi çalmamız istenmiştir. Üçüncü pozisyondan birinci pozisyona geçerken birinci parmağımızı referans alarak pozisyon geçişi yapmalı, sol el kalıbımızı bozmamalıyız. Bu teknik hem sol el disiplinimizi geliştirir, hem de entonasyonumuzun daha risksiz bir şekilde doğru olmasını sağlar.

Aynı pozisyondaki kromatik ses değişikliklerinde sol el konumumuzu koruyarak parmaklarımızı basmalıyız. Örneğin yedinci ölçünün ikinci zamanında birinci pozisyonda üçüncü parmakla Do natürel ve birinci parmakla Sol diyez çalınırken ölçünün üçüncü zamanında bu notalar yarımşar ses inceltilerek aynı parmaklarla bu sefer Do diyez ve La natürel çalmamız gerekmektedir. Bu ezgisel hareket bir pozisyon değişikliği gibi algılanmamalı, ölçü boyunca aynı pozisyonda kalacağımız da hesaba katılarak hareketi sadece parmaklardan yapılmalıdır. Benzer bir durum pozisyon değişikliği öncesinde de gelebilir. Örneğin dokuzuncu ölçünün üçüncü zamanında dördüncü parmakla önce Sol, daha sonra Sol diyez çalınmaktadır. Bu hareket parmağın esnetilmesiyle pozisyon kaybedilmeden yapılmalıdır. Aynı ölçünün dördüncü zamanında üçüncü parmakla beşinci pozisyona geçilirken elin bütünüyle pozisyona geçilmelidir.

Sol el dördüncü parmağımız en zayıf parmak olarak bilinmektedir. Pozisyon geçişlerinde ve aksanlarda kendisine etkin olarak yer verilen bu etüt dördüncü parmağımızın güçlenmesine destek olacaktır. Dördüncü parmak ile ilgili dikkat etmemiz gereken bir diğer nokta ise hızlı pasajlarda sürekli aktif olarak kullanacağımız için parmağın kullanımının ardından geriye çekilmeyip, telin üzerinde hazır bulundurulması gerektiğidir. Bu sol el parmaklarının hızının arttırılabilmesi açısından da yardımcı olacaktır.

Farklı nüanslar içerisinde aksan yapılırken farklı teknikler kullanmak, istenilen etkiyi yaratabilmek için doğru olacaktır. Eğer pasajlar yavaş olsaydı sol el

ile de bu aksanı destekleyecek zamanımız olabilir. Fakat böyle hızlı pasajlar içerisinde aksan geliyorsa sol eli rahat ve esnek bırakmak daha doğru olacaktır. Sağ elde ise, üçüncü ölçüdeki gibi piano içerisinde gelen aksanlarda sağ eldeki kontağımızı bulunan noktada sağ el işaret parmağımızla nota üzerinde kuvvetlendirmek, on birinci ölçüdeki gibi daha yüksek nüanslı pasajlarda ise yay hızını ve miktarını arttırmamız yardımcı olacaktır.

Bu gibi uzun bağlardan oluşan etütleri farklı bağ kombinasyonlarıyla da çalışmak iki elin koordinasyonunu güçlendirmek açısından faydalı olabilir. Her ölçü dört dörtlük üzerine kurulduğu için tamamı dört bağlı olarak da çalışılabilir. Bu durumda arşeyi daha ekonomik kullanmak ve arşenin farklı yerlerinde bu bağ şeklini çalışmak hem yay ile tel üzerinde kontak kurmak, hem de sıkça karşımıza çıkan tel geçişlerini yayın farklı yerlerinde deneyimleyebilmek için doğru bir yol olabilir.

Lillian Fuchs'un Fantezi Etütleri içerisinde beşinci ve altıncı etütlerde olduğu gibi kendi içlerinde kontrast yapıları sahip olanlar ve bu etütte olduğu gibi tamamı benzer yapıda olanlar vardır. Elbette parça içerisindeki farklılıklar seslendirilişi ve çalışılması açısından daha fazla imkan sunar. Sekizinci etüt gibi etütlerde farklılık yaratmak daha zor olabilir. Bu yüzden detaylar, etüdü bir çalışmadan öte konserde seslendirmek, dinlenilir kılmak açısından daha önemli hale gelir. Bu yüzden teknik problemlerinin çözülmesinin yanı sıra etüde müzikal olarak yaklaşmak, bu problemlerin karşı tarafa görünür kılınmasını engelleyerek temposunu olabildiğince korumak gerekir.

2.2.9.Etüt no:9, Morbidezza-Vitamente

Dokuzuncu etüt hızlı bir orta bölüm, bu bölüme kontrast oluşturan ağır bir giriş bölümü ve bitiriş bölümünden oluşmaktadır. A, B ve C olarak değerlendirilebilecek bu üç bölümde toplam elli beş ölçüden oluşmaktadır. On altı ölçüden oluşan A kısmı Morbidezza olarak adlandırılmıştır. Morbidezza,

İtalyanca'da yumuşak bir şekilde çalınması anlamına gelmektedir.¹¹² Etüdün bu bölümünün temposu olarak yürüyüş temposunda çalınmasını belirtmek için Andante yazılmıştır. Yirmi üç ölçüden oluşan etüdün B kısmı ise Vitamente olarak adlandırılmıştır. Vitamente, İtalyanca çabukça çalınması anlamına gelmektedir.¹¹³ Bu kısmın temposu olarak çabukça çalınmasını destekleyecek şekilde Allegro yazılmıştır. Kapanıştaki C bölümü ise A kısmı ile aynı karakterde yazılmıştır ve on beş ölçüden oluşmaktadır.

Etüdün tamamı dört dörtlük ölçü birimi ile yazılmıştır, tonu do diyez minördür. A kısmı ve C kısmı tamamen oktavlardan oluşmaktadır. Kitapta oktav çalışmasına odaklanılan tek etüttür. Fuchs halihazırda çalınması yaylı çalgılar için riskli olan oktav içeren pasajları yerleştirdiği ritimlerle daha da zor hale getirmiş, pozisyon değişikliklerini sekizlik notaların ardından gelecek şekilde etüdü tasarlamıştır. En azından bu sekizlik notaların üzerindeki çizgiler pozisyon değişikliği öncesinde belli ölçüde kolaylık tanır. Bu gibi pasajlarda entonasyon çalışması önemli olduğu için, başlangıçta notaları yazıldığı ritimlerle değil de uzun seslerle kendimizi dinleyerek çalışmamız faydalı olacaktır.

Andante olan bölümlerde Fuchs belirgin bir şekilde oktavların hangi pozisyonda çalınmasını istediğini de belirtmiştir. Örneğin yedinci ve on ikinci ölçüler arasında Do ve Sol telinde kalmamızı istemiştir. Bu sayede yedinci ölçünün ikinci çift sesini üçüncü pozisyonda çaldıktan sonra birinci pozisyona dönmek yerine dördüncü pozisyona geçmemizi istemiştir. Ardından gelen çift seste beşinci pozisyona ve sekizince ölçüde de altınca pozisyona geçilmesi istenmiş, bu pozisyonlarda da oktav çalışması yapmamız sağlanmıştır. Oktav çalışması yaparken sol el başparmağı her zaman referans noktası olma özelliğini korumalıdır. Sol elin serbest olması, pozisyon geçişlerinin ise tel üzerinde tüm el ile yapılması oldukça önemlidir. Etüt öncesinde oktav gam çalışmaları yapmak faydalı olacaktır. Çift ses basılmasına rağmen sadece alt ya da üst partiyi çalarak bu çalışmalara başlayıp,

¹¹²Morbidezza, (çevrimiçi), <http://sanatsozlugum.blogspot.com.tr/2013/07/morbidezza.html>, 01.08.2015

¹¹³ Çalışır, a.g.e., s.230

sonrasında beraber çalarak tamamlayabiliriz. Oktav çalışmalarında teknik problemler çözülüp entonasyon doğru hale gelene kadar vibrato yapmadan çalışmamız pozisyon hakimiyetimizin korunabilmesi açısından önemlidir.

Oktav sesler çalınırken sağ el kontağı da oldukça önemlidir. Kırk ile kırk üçüncü ölçüler arasında kullanılan forte dışında ağır bölümlerin nüansı piyano ya da çift piyano olarak belirtilmiştir. Seslerin dengesini ayarlamak için ince partiden çok kalın partiye odaklanmak, hem bu dengeyi daha sıcak bir ton ile kuracak, hem de entonasyonumuzun daha iyi tınlamasını sağlayacaktır.

Etüdün Vitamente olarak adlandırılan B bölümünün tamamı onaltılık notalardan oluşmaktadır. Bir çok pozisyon geçişi ve tel atlamalarının olduğu etüdün bu kısmı ilk bakışta sol el açısından daha karmaşık görünse de Lillian Fuchs'un kullandığı bağlar ve aksanlardan dolayı sağ el için de oldukça zorlayıcı ve teknik çalışma gerektirmektedir. Başlangıcından itibaren üçü bağlı biri ayrı onaltılık gruplandırmalar görülmektedir. Bu onaltılık grupların ilk notalarına ise aksan konulmuştur. Bu gibi pasajlarda yay hakimiyeti açısından bağlı olan grubun çekerek, ayrı olan notanın ise iterek çalınması daha alışıldık bir durumdur ve kolay gelecektir. Ancak Fuchs bunun tam aksi olacak şekilde üç bağlı onaltılıkları iterek, ayrı olan onaltılıkları ise çekerek çalmamızı istemiştir.

Fuchs, etütlerini öğrencilerin zaaflarını yaratıcı yöntemlerle kırmak ve her türlü alışılmadık duruma hazırlamak için bestelemiş, buna uygun parmak numaraları ve yaylar yazmıştır. Dolayısıyla bu ters harekete çalışmamış bize bu açıdan esneklik sağlayacaktır. Bu yay şeklini çalışırken dikkat etmemiz gereken ilk nokta, tamamı aynı yapıda devam eden uzunca bir pasaj olduğu için yayın hep aynı yerinde kalmak ve yayı ittiğimiz kadar çekmektir. İttiğimiz bağlı nota sayısı üç, çektiğimiz nota sayısı ise tek olduğu için iterken daha fazla kontak kurmak ve yay miktarını korumak, çektiğimiz notalarda daha hızlı ve hafifçe bir yay kullanmamız bizi hedefe yakınlaştıracaktır.

Etüdün hızlı bölümü do diyez minör tonundaki dört diyezin haricinde birçok arızayı da içermektedir. Bu arızalar çalınırken entonasyon açısından perdesiz bir çalgı çalıyor olmamızın avantajını kullanmamız doğru olacaktır. Piyano gibi tuşeli çalgılarda elbette eşit bir entonasyon sistemi kurulmuştur, fakat bu etütteki gibi minör tonlarda armonik yeden ses eksene daha yakın olmalıdır.¹¹⁴ Örneğin ilk ölçünün ikinci notasındaki yeden ses olan si diyez, eksen sesi olan bir sonraki nota do diyeze daha yakın düşünülerek çalınmalıdır.

Dokuz numaralı etüt, tıpkı beşinci ve altıncı etütler gibi birbirinden farklı bölümlere sahip olduğundan, aynı etüt içerisinde birbirinden farklı teknikleri çalışmamızı sağlar. Bu, etüdü konserlerde de seslendirebilmemiz açısından daha renkli hale getirebilmemize olanak verir.

2.2.10. Etüt no:10, Giochevole

Onuncu etüt Giochevole olarak adlandırılmıştır. Giochevole, İtalyanca temposunu ve canlılığını koruyarak çalınması gerektiği anlamına gelmektedir.¹¹⁵ Etüdün temposu olarak Allegro kadar olmasa da çabukça çalınmasını belirtmek için Allegretto yazılmıştır.

Si Majör tonunda yazılmış olan etüt toplam otuz altı ölçüden oluşmaktadır. Ölçü birimi olarak dört dörtlük verilmiştir. Her ölçü içerisinde dört vuruş hissi devam etmektedir, gruplandırmalar buna göre yapılmıştır. Genel olarak dörtlükler ve onu izleyen onaltılık dört nota grubu sistemiyle yazılmış etütte kimi zaman dörtlükler yerine noktalı sekizlik + onaltılık nota gruplandırmaları kullanılmıştır.

Onuncu etüt çift ses çalışmalarının olduğu bir etüttür. Kitaptaki etütler incelendiği zaman, onuncu etüdün içerdiği farklı çift ses yapılarından dolayı oldukça stratejik şekilde düşünülerek bu sıraya konulduğu görülmektedir. Daha önce

¹¹⁴ (çevrimiçi), <http://www.phy.mtu.edu/~suits/scales.html>, 01.08.2015

¹¹⁵James S. Warner, **Godfrey Weber's General Music Teacher**, J.H.Wilkins & R.B.Carter, Boston, s.152

incelemesini yaptığım ikinci etüt üçlü aralıklardan oluşan çift seslerin kullanıldığı, dokuz numaralı etüt ise A kısmında yalnızca oktav aralıkların kullanıldığı etütlerken, onuncu etütte bu iki aralık şekli de kullanılmıştır. Dolayısıyla Lillian Fuchs'un etütleri pedagojik açıdan kişinin gelişimine destek olacak şekilde sıraladığı görülmektedir.

Etütte sol el tekniği açısından çift sesler, sağ el tekniği açısından ise bu seslerin dengesi ve ilk ölçünün ilk iki vuruşunda görüldüğü gibi tel atlamaları zorlayıcı olabilir. Dolayısıyla bu muhtemel problemleri düşünerek etüdü öncelikle yazıldığı bağlarla değil, farklı kombinasyonlardaki bağlarla çalışmamız daha iyi bir sonuç verecektir. Örneğin ikinci ölçünün ikinci vuruşunda ve dördüncü ölçünün ikinci vuruşunda dört bağlı ve üzerleri noktalı onaltılıklar görülmektedir. Üçlü aralıkların entonasyonunu, parmakların beraber basması ve bağlantılarını iyileştirmek ve iki elin koordinasyonunu sağlamak için dört bağ yerini ikişer bağlı, notalar olmadan çalışmak faydalı olacaktır. Sonrasında üzerine yazılan yaylar ile çalındığı zaman, etütteki temel problemlerin çoğu halihazırda düzeltilmiş olacağı için noktalı onaltılık notaların yazıldığı bağlar ile yapılması üzerine yoğunlaşmak daha rahat olacaktır.

Özellikle çift sesli hızlı pasajlarda birbiri ardına gelen benzer yapıdaki notaları çalarken artikülasyon çok önemlidir. Bu pasajların karşı tarafa doğru şekilde duyurulabilmesi için iki elin koordinasyonu ve esnekliğinin sağlanması gerekir. Örneğin ilk ölçüden on altıncı ölçüye kadar üçlü aralıklardan oluşturulmuş onaltılık gruplandırmalar aynı bağ içerisindedir ve sol el parmak numaralandırması açısından baktığımız zaman birbiri ardına iki-dört+bir-üç parmak numaralarıyla çalınmaktadır. Etüdün temposunu da hesaba kattığımız zaman sol el parmaklarının beraber basma problemi ortaya çıkabilir. Yavaş bir tempodan başlayarak sol el parmaklarının rahat bırakılmasıyla sanki ağırdan hızlıya doğru devam eden trill çalışması yapılmış gibi düşünülür ve yavaş yavaş temposuna getirilirse bu pasajlardaki problem çözülebilir.

Etüdün ilk ölçüsünde bağlar piano nüansında ikişer vuruşu kaplamaktadır. Aynı ezgi hareketi üçüncü ölçüde bu sefer mezzopiano olarak gelmektedir. Her ne

kadar ikişer vuruşluk bağlar sanki büyük arşe kullanmamızı gerektiriyor gibi düşündürse de, nüansın aynı ezgi hareketi içerisinde kademe kademe arttığı, ayrıca bu ölçülerin için vuruşlarındaki çizgili notaların ardından gelen dört noktalı onaltılığın noktalı olduğu için yayın alt yarımında olması gerektiği unutulmamalıdır. Dolayısıyla nüans yükseldikçe yay miktarı arttırılmalı fakat iterek gelen noktalı notalar da düşünülerek arşenin üst kısımlarına gelmekten kaçınılmalıdır. İlk dört ölçüdeki benzer ezgi hareketinin ardından beşinci ölçüde hem vuruşlar artık teker teker bağlar içerisinde, hem de nüans mezzofortedir. Bu kısımda daha güçlü ve büyük yay ile çalmak uygun olacaktır.

Etüdün içerisinde aksanlar kullanılmıştır. Daha önceki etütlerin incelemelerinde belirtildiği gibi, aksan yapmak için farklı teknikler kullanılabilir. Doğru yaklaşıma karar verebilmek için etüdün genel yapısını incelemek ve hakim olmak gerekir. Örneğin beşinci ölçünün ilk vuruşundaki dörtlük mi notası üzerinde mezzoforte nüansı ile beraber aksan kullanılırken altıncı ölçünün ilk vuruşundaki dörtlük mi notası üzerinde bu sefer piyano nüansı ile aksan kullanılmıştır. Her iki dörtlük notanın ardından da alt yarımında iterek çalmamız gereken dörtlü onaltılık gruplar olduğu için aksanlı dörtlük notalarda ekonomik arşe kullanmalıyız. Bununla bağlantılı olarak da aksanlar için hızlı arşe kullanmaktansa sağ el kontağını işaret parmağı yardımıyla arttırma yöntemini denemeliyiz.

Etüdün genel yapısı itibarıyla sağ el açısından en çok zorlayabilecek bölümler ilk ölçünün son iki vuruşunda olduğu gibi aynı bağ içerisinde tek yayda çalmamızı gerektiren çizgili ve noktalı notaların artarda geldiği notlardır. Bu gibi pasajları daha ağır tempoda fakat yayı olması gerekenden çok fazla büyük kullanmadan, daha çok tel geçişlerine ve ses kalitesine dikkat ederek çalışmak, temposuna getirirken noktaları kullanmak daha uygun olacaktır.

Etüdün genelinde kullanılan bağların, tenuto çizgilerinin, decrescendo ve crescendoların hatta aksanların tamamı yay paylaşımı hesaba katılarak uygulanırsa etüdün müzikalitesi doğal olarak ortaya çıkmaktadır. Çift sesler ve tek seslerin kullanıldığı etütteki çok sesli yapı özellikle tenuto çizgileriyle desteklenmelidir.

Grafik olarak bakıldığı zaman dörtlük notaların eski sürekliliğini bir continuous yapısıyla devam ettirdiği, onaltılık hızlı notalarında ikinci ses gibi konumlandırıldığı görülmektedir. Yani tenuto çizgisiyle belirtilen dörtlük notalar aslında kesilmiyor ve kendi aralarındaki ezgiyi sürdürüyor gibi düşünülmelidir. İlk on altı ölçüde etüdün yapısı bu şekilde devam ederken örneğin on yedinci ölçüde bu fikri destekler şekilde tenuto çizgisiyle belirtilen dörtlük çift sesin arkasından aynı bağ içerisinde gelen çift seste hareket yalnızca üst partiye verilmiş, alt partide dörtlük nota kullanılmış, dörtlük notalar arasındaki süreklilik bu şekilde devam ettirilmiştir. Bu gibi müzikal detaylar değerlendirilerek etüt çalışıldığı takdirde hem içerisindeki çizgiler daha iyi ortaya çıkacak, hem de teknik bir çalışma olmasının ötesinde konserlerde de seslendirilebilmesi açısından dinlenilirliği artacaktır.

2.2.11. Etüt no:11, Strepitoso-Alla Caccia

On birinci etüt ABA formunda bestelenmiştir, sonunda ise kısa bir bitiriş bölümü bulunmaktadır. Yedi ölçüden oluşan A kısmı Strepitoso olarak adlandırılmıştır. Strepitoso İtalyanca'da gürültücü, gürültülü bir şekilde çalınması anlamına gelmektedir.¹¹⁶ Bu bölümün temposu olarak orta tempoda çalınmasını belirtmek için Moderato yazılmıştır. Otuz bir ölçüden oluşan B kısmı ise Alla Caccia olarak adlandırılmıştır. Alla Caccia, İtalyanca av havası üslubunda çalınmasını belirtmek için yazılmıştır.¹¹⁷ Bu bölümün temposu olarak ise kıvrak ve canlı çalınmasını belirtmek için Allegro yazılmıştır. Sekiz ölçüden oluşan bitiriş kısmının temposu olarak ise tez canlı bir üslupla çalınmasını için Allegro agitato yazılmıştır.

Sol diyez minör tonunda yazılmış etüt, gösterişli, renkli ve güçlü yapısıyla ilk andan itibaren dinleyicinin dikkatini çekmekte, bundan dolayı teknik bir çalışmanın ötesinde belki de kitaptaki etütler içerisinde konserde seslendirilmeye en uygun olanlarından biridir.

¹¹⁶ Çalışır, **a.g.e.**, s.204

¹¹⁷ Ibid., s.11

Etüdün açılışı niteliğinde A kısmının ölçü birimi olarak dört dörtlük yazılmıştır. Metronom değeri olarak her ikiliğe yetmiş iki yazılmıştır. Bu kısmın yapısı değerlendirildiğinde her ölçüyü iki parça halinde düşünmemiz gerektiği görülmektedir. Forte olarak başlayan etüdün ilk notasında, ikinci ölçünün ilk ve üçüncü notalarında aksanlar vardır. Karakteri açısından bu nüansları ve işaretleri de hesaba kattığımızda ilk dikkat etmemiz gereken şey teknik olarak yayın tüm kollarını kullanmaktır. Kontağın doğru şekilde kurulabilmesi ve güçlü gösterişli olan giriş kısmının müzikalitesini yansıtabilmek için bu oldukça önemlidir. İlk ölçünün son vuruşunda görülen onaltılık altılama iterek gelmekte ve altında crescendo bulunmaktadır. Bu crescendonun forteden başladığına dikkat edilmeli, dolayısıyla teknik olarak altılamanın başlangıcında düşük nüanstan başlamaktan kaçınılmalı, yayı gittikçe büyülterek bu etki verilmelidir. Hem hızlı hem de forte olan, ayrıca içerisinde aksan gibi işaretler bulunan bu gibi pasajlarda mutlaka rezonansın devam ettirilmesi için sol elde sıkı ve seri bir vibrato stili kullanılmalıdır.

Etüdün B kısmının ölçü birimi olarak dokuz sekizlik verilmiştir. Fuchs parantez içerisinde üç dörtlük de yazmıştır. Metronom değerinin her bir dörtlüğe yüz kırk dört olarak yazıldığını düşündüğümüzde, üç dörtlük olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır. Alla Caccia'nın ilk ve ikinci ölçülerinde kullanılan noktalı sekizlik+onaltılık gruplandırmalarda onaltılık notaların altına nokta konulmuş ve iki nota bağlanmıştır. Bu gibi durumlarda her ne kadar noktalı sekizliklerin altında herhangi bir işaretle belirtilmese de, bu notalar kesilerek çalınmalıdır.

Lillian Fuchs diğer etütlerinde olduğu gibi bu etütte de net ve geliştirici yönde parmak numaraları ve yaylar kullanmıştır. B kısmının tonalitesine bakıldığı zaman zaman zaman geçişler olduğu görülmektedir. Başlıkta bulunan beş diyez haricinde etüt içerisinde de sıklıkla bu geçişleri sağlayıcı arızalar kullanılmıştır. Bu gibi kalabalık arızalar kafa karıştırıcı olabileceği için sol el pozisyonu ve içerisinde bulunulan ton doğru şekilde değerlendirilmelidir. Örneğin B kısmının yedinci ve onuncu ölçüleri arası sol el pozisyonu açısından re diyez minördense mi bemol minör gibi düşünmek entonasyon açısından daha fazla hakimiyet kazandıracak ve özellikle çift diyezlerin çalınışını kolaylaştıracaktır. Ayrıca bu gibi karışık tonaliteli etütler ve

eserlerin öncesinde gam çalışmaları yapmak, bu etüt için de sol diyez minör ve re diyez minör gam ve arpej çalışmaları yapmak faydalı olacaktır.

Alla Caccia, eski bir İtalyan çalış stili olarak tutkulu, ısrarlı ve temposunu mutlaka koruyan bir karakteri ifade etmektedir. B kısmının ilk ölçüsünde forte olarak çalınması istenen notalar bir sonraki ölçüde piyano olarak istenmektedir. Bu nüans düşmesi eko olarak düşünülmeli, karakterden ödün verilmemelidir. Bu eko aynı zamanda bölümün adlandırılmasına uygun şekilde avcı ve avı ifade ettiği düşünülmektedir. Üçüncü ölçüden itibaren süregelen crescendo altıncı ölçüde belirtilen forteye kadar sürdürülmeli, arşe miktarı artırılarak etki sağlanmalıdır. Bu gibi gittikçe tiz perdelere ilerleyen pasajlarda en büyük tehlike pozisyon zorlaştıkça bundan korkarak kendini geri çekmektir. Oysa etüdün Alla Caccia karakteri ve nüanslar unutulmamalı, korunmalıdır.

B kısmının on altıncı ölçüsünden itibaren birbiri ardına oktav aralıklar görülmektedir. Bu ölçüden B kısmının sonuna kadar çift ses çalışması yapmak yardımcı olacaktır. Bu çalışma yapıldığında on altıncı ölçüdeki oktav aralıkların yanı sıra ikinci vuruşundaki Mi-Do diyez büyük altıncı gibi farklı aralıkları da çalışmak mümkün olacaktır. Dokuz numaralı etütte halihazırda yapılan oktav çalışması bu etütte faydasını gösterecektir.

Bu etütteki gibi oktav gibi büyük aralıkların olduğu pasajları çalışırken sol el in mutlaka tuşeye yakın olarak konumlandırılmasına dikkat edilmelidir. Pozisyon geçişlerinde büyük hareketlerden kaçınılmalıdır. Bazen çok zormuş gibi görülen pasajlar, doğru ve analitik bir yaklaşımla oldukça kolay hale getirilebilir. Örneğin on altıncı ölçüdeki oktav aralıklar ilk bakışta hem pozisyon geçişlerini içerdikleri, hem de oktav aralıkların entonasyon problemlerini çabukça ortaya çıkarmasından dolayı zormuş gibi görünebilir. Fakat incelediğimizde, aslında ölçünün birinci ve üçüncü vuruşunda ikinci pozisyon, ikinci vuruşta ise birinci pozisyonda çalınmaktadır. Birbirine komşu olan bu pozisyonlar arasında çift ses çalışırken ekonomik bir hareketle telin üzerinde elin kalıbını bozmadan geçiş yapılırsa tüm problemler kolaylıkla çözülecektir.

Etüdün tüm bölümlerinde, dördüncü ve yedinci ölçülerde de görüldüğü gibi üçlemeler ya da üç dörtlük bölümün üçüncü ve dördüncü bölümlerinde görüldüğü gibi üç sekizlikten oluşan gruplandırmalar yer almaktadır. Bunların hepsi iki bağlı bir ayrı şekilde çalınmaktadır. Yay hakimiyetini sağlayabilmemiz için alt yarımda kalınmalı, istenilen kıvrak hava korunmalıdır. Fuchs halihazırda üçüncü ölçüdeki üçlemelerin üzerine nut yazmış, bu pasajın dipte çalınması gerektiğini de belirtmiştir.

Onbir numaralı etüdün geneli sol tekniği açısından tek sesli yazılmış partileri çift ses olarak çalışma, sağ el tekniği açısından ise yayın alt yarımını dinamik bir şekilde kullanabilmek üzerine tasarlanmıştır. Avcı-av ilişkisini resmeden gösterişli yapısıyla da hem çalışılması keyifli, hem konserlerde de çalınabilecek bir hale gelmektedir.

2.2.12. Etüt no:12, Fugato

On ikinci etüt Fugato olarak adlandırılmıştır. Fugato, İtalyanca füğ üslubunda çalınması gerektiği anlamına gelmektedir.¹¹⁸ Etüdün temposu olarak çabukça fakat durgun bir deyişle çalınmasını belirtmek için Allegro Giusto yazılmıştır.

Doksan dokuz ölçüden oluşan etüt Fa diyez Majör tonunda yazılmıştır. Ölçü birimi olarak dört dörtlük sebare kullanılmıştır. Metronom değeri ise her ikiliğe yüz olarak belirlenmiştir. Kitaptaki en uzun etüt olma özelliğini taşımaktadır.

Başlıktaki fugato, etüdün karakterini yansıtmaktadır. Etüt tek sesli füğ formuyla yazılmıştır. Başından kırkinci ölçüye kadarki kısım etüdün A bölümü, kırk birinci ölçüden seksen altıncı ölçüye kadar olan kısım B bölümü olarak nitelendirilebilir. Başlangıçtaki temanın tekrar edilmesiyle başlayan son dokuz ölçü ise etüdün bitiriş kısmıdır. İlk dört ölçüde sunulan çizgi etüdün ana fikrini oluşturmaktadır ve farklı perdelere farklı tonlarda etüt boyunca tekrar

¹¹⁸Çalışır, a.g.e., s.100

sunulmaktadır. Örneğin beşinci ve sekizinci ölçüler arasında aynı ezgisel hareket Do diyez Majör tonunda gelmektedir.

Kırk birinci ölçüden itibaren gelen dört ölçü boyunca, başlangıçtaki ilk dört ölçüde gelen hareket, ters devinim ile karşımıza çıkmaktadır. Etüdün B bölümü boyunca önce elli ikinci ölçüden itibaren, ardından altmış dört ve yetmiş dördüncü ölçülerden itibaren bu hareket farklı tonlarda tekrarlanmıştır. Seksen yedinci ölçüden itibaren başlayan bitiriş bölümünde etüdün ana tonu olan Fa diyez Majöre dönülerek etüt sona erer.

Tonalite, bu etütte karşılaşılan en önemli problemlerden biridir. Kitaptaki etütler içerisinde başlıkta altı arıza kullanılan tek etüttür. Bu tonaliteden dolayı etüt içerisinde normalde kaçınılan yarımçıl pozisyon, ikinci pozisyon ve dördüncü pozisyon sıklıkla kullanılmaktadır.

Etütte çalışılması gereken bir diğer nokta ise kalın tellerde yüksek pozisyonlara geçildiğinde temiz ve güzel ses üretilebilmesidir. Fuchs bu etütte bazı bölümlerde ince tellere geçilip daha kolay pozisyonlarda çalınmasındansa Do ve Sol tellerinde aynı telde kalarak ileri pozisyona geçilmesini istemiştir. Örneğin altmış üçüncü ölçüde Fa çift diyez üçüncü pozisyonda birinci parmakla çalınması, ölçünün dördüncü vuruşundaki Mi notasında ise birinci parmakla beşinci pozisyona geçilerek devam edilmesi belirtilmiştir. Bu ölçüde olduğu gibi zaman zaman karşımıza çıkan Romen rakamları, bestecinin hangi telde kalmamızı istediğini göstermektedir.

Yayın tel üzerinde nereye konulduğu, çıkan sesi direkt olarak etkiler. Yay üzerindeki kılların tellere sürtülmesiyle ses üretilmektedir. Bu gibi pasajlarda ileri pozisyonlara geçildiğinde tel boyu oldukça kısalmaktadır. Tellerin kalın olduğunu düşünürsek titreşim genişliklerinin de etkisiyle güzel ses çıkarmak için teli bastırmadan yayı biraz daha köprüye yakın konumlandırarak çalmak daha iyi sonuç verecektir.

Hem başlıkta hem de etüt içerisinde bir çok arıza bulunmakta, etüt içerisinde tonalite sürekli değişmektedir. Bu gibi durumlarda açık teller referans olarak kabul edilip çalışma sırasında kontrol edilmelidir. Özellikle bazı çift sesler karşımıza çıktığında alt ve üst teller kullanılarak kontrol için kolaylık sağlanabilir. Örneğin on birinci ölçünün beşinci notası Fa çift diyezdir. Yani re telinde çalınan bu nota, bir alt tel olan Sol teliyle beraber çalındığında oktav aralığı oluşturacağı için kontrolü kolaylaştıracaktır. Buna benzer bir durum on dördüncü ölçüde gelmektedir. Bu sefer ölçünün beşinci notası Sol çift diyezdir, Re telinde bu notayı çaldığımızda bir üst tel olan La teliyle oktav aralık oluşturmaktadır. Aynı kontrol burada da yapılabilir.

İkilik, dörtlük ve sekizlik değerlerde notaların kullanıldığı bu etütte aynı fikir farklı şekillerde de olsa tekrar edilmektedir. Bu durumu sıkıcılıktan kurtarıp ilginç hale getirmek, müziği canlı tutmak ve sürekliliğini sağlamak için dikkat etmemiz gereken diğer bir nokta da vibratodur. Başından sonuna kadar hiç sus kullanılmamış, ayrıca sürekli ritimsel tekrarlardan oluştuğu için etüdü renkli hale getirmek için kesintisiz vibrato kullanmak ve notaların arasında da sürdürmek doğru olacaktır. Vibratonun hızı açısından uzun notalar değil kısa notalar referans alınmalıdır. Aksi takdirde sekizlik notalarda vibratonun hızı ağır kalacak ve etkisi dinleyiciye ulaşmayacaktır.

Sağ ve sol elin koordinasyonunu güçlendirmek için yapılabilecek çalışmalardan biri de etüdün ritimlerini farklı şekillerde gruplandırmaktır. Örneği sekizliklerden oluşan pasajları noktalı sekizlik+onaltılık ya da onaltılık+noktalı sekizlik gruplandırmalar halinde çalışmak hem yay hakimiyeti hem de sol el parmaklarının esnekliği ve konumlandırılması açısından faydalı olacaktır.

Etüt içerisinde aksanlar kimi zaman yedinci ölçünün başında olduğu gibi çekerek, kimi zaman sekizinci ölçünün üçüncü vuruşunda olduğu gibi iterek gelmektedir. Daha önceki etütlerin incelemelerinde aksanlı ses üretimi hakkında tespitlerde bulunmuştuk. Bu etütte aksanlarla ilgili dikkat edilmesi gereken nokta yayın ağırlık noktalarına göre kol ağırlığımızı ayarlayarak sesi çıkartmaktır. Örneğin Çekerek gelen bir aksan yapılırken yayın doğal olarak en ağır yerinde olduğumuz

unutulmamalı, kol ağırlığımız iterek gelen bir aksana göre daha hafif tutulmalıdır. Bu gibi detaylar doğru şekilde çalışıldığında etüt hem teknik açıdan daha bilinçli hareket edebilmemiz konusunda gelişmemizi sağlar, hem de konserlerde seslendirilecek müzikal düzeye gelir.

2.2.13. Etüt no:13, Frescamente

On üçüncü etüt Frescamente olarak adlandırılmıştır. Frescamente, İtalyanca incelikle çalınması gerektiği anlamına gelmektedir.¹¹⁹ Etüdün temposu olarak orta tempoda çalınmasını belirtmek için Moderato yazılmıştır.

Etüt Fa Majör tonunda başlamaktadır, ana tonun çeken derecesi olan Do Majör tonunda bitmektedir. Bu kitaptaki etütler arasında başlıkta bemol bulunan ilk etüttür. Ölçü birimi olarak ise dördüncü ve altıncı etütlerde olduğu gibi dört dörtlük sebare kullanılmıştır, tüm notalar yarı değerinde düşünülerek çalınmalıdır. Metronom değeri ise her ikiliğe altmış üç olacak şekilde yazılmıştır.

Etüdün tamamı sekizlik ve ardından gelen onaltılık altılamalardan oluşmaktadır. İçerisinde bir çok nüans ve müzikal işaretler vardır. Sıklıkla yer alan arpejler ve ritmik figürlerden dolayı faydalı bir teknik çalışma olarak görülebilir.

Kitabın tek baskısı olan IMC edisyonunda bazı nota ve ritim hataları yapılmıştır. Çalışmanın öncesinde bunları not almak faydalı olacaktır. İlk hata, altıncı ölçüdedir. Ölçünün ikinci vuruşunun ilk notası olan Fa, onaltılık değil sekizlik olmalıdır. Diğer hata ise onüçüncü ölçüdedir. Ölçünün ilk notasından sonra sol anahtarından do anahtarına geçilmeli, ikinci vuruşun ilk notasından sonra ise yine sol anahtarı konulmalıdır.

Etüdün içerisinde kimi sekizliklerde tenuto, kimi sekizliklerde ise aksanlar yer almaktadır. Bunlar, Fuchs'un diğer etütlerinde de uyguladığı gibi sağ kolu benzer

¹¹⁹Çalışır, a.g.e., s.99

pasajlarda farklı tekniklere çalıştırmak için yerleştirilmiştir. Örneğin ilk ve ikinci ölçünün ilk notalarında olduğu gibi sekizliklerin üzerine aksan konulduğunda daha ritmik, sağ el ile yoğun kontak kurup yayı daha hızlı çekerek ses elde edilmelidir. Dokuzuncu ve onuncu ölçülerin ilk notalarındaki gibi tenuto çizgisi konulduğunda ise yayı daha ağır çekip yumuşak ve sıcak bir ses elde edilmelidir. Tenuto çizgileri aynı zamanda kendilerinden sonra gelen notalardaki sağ ve sol el geçişleri için zaman kazandırmaktadır.

Etüt üç bölümden oluşmaktadır. İlk on dokuz ölçü A, on dokuzuncu ölçüden otuz yedinci ölçüye kadar B, otuz sekizinci ölçüden elli beşinci ve son ölçüye kadar olan kısma ise C bölümü denilebilir. A.ve B bölümleri kendi içlerinde kullanılan tekrar işaretleriyle ikişer kez çalınmaktadır. Etüdün A ve C bölümlerindeki ezgisel hareket ölçü başlarından ölçü ortasına kadar inici, ölçü ortasından sonuna kadar çıkıcıdır. B kısmında ise bunun tam tersidir. Dolayısıyla yarım ölçülük bağlardan oluşan etütte çek ve it hareketleri kimi zaman inici, kimi zaman çıkıcı pasajlarda gelirken birbirinin tersi yönde hareketler için çalışma fırsatı sunmaktadır.

Etütte sol el tekniği açısından en çok dikkat edilmesi gereken unsur entonasyondur. Birbirinin ardından gelen tel ve pozisyon değişiklikleri, değişen tonaliteler entonasyon konusunda daha dikkatli olmamızı gerektirmektedir. İlk olarak yapılması gereken çalışma, hangi pasajlarda pozisyon değiştirmemiz, hangi pozisyonlarda parmağımızı esneterek uzatmamız gerektiğine karar vermektir. Örneğin ilk ölçüye ikinci pozisyonda başlanmakta ve tüm ölçü aynı pozisyonda devam etmektedir. İkinci ölçünün ilk notasında ise bir üst pozisyon olan üçüncü pozisyona dördüncü parmakla geçilmekte, ardından üçüncü pozisyonda devam edilmektedir. Burada geçilen yeni pozisyona hemen adapte olunmalıdır. Üçüncü ölçünün dördüncü notası olan La notası dördüncü pozisyonda birinci parmakla çalınırken bir sonraki nota olan Si bemolde bir üst pozisyona geçmek yerine dördüncü parmak uzatılmalıdır. Çünkü bu notanın ardından pasaj yine dördüncü pozisyonda devam etmektedir, tek bir nota için pozisyonu kaybetmek entonasyon konusunda problem yaratmasının yanı sıra zaman kaybına neden olacaktır.

Birbirinin ardından sıklıkla gelen pozisyon değişiklikleri, özellikle de bu etütteki gibi arpej içeren pasajlarda geliyorsa sol el tekniği açısından dikkat edilmesi gereken bir diğer durum sol el başparmağının doğru konumlandırılmasıdır. Başparmak mutlaka rahat tutulmalı, yerini kaybetmeyecek kadar esnek olmalıdır. Pozisyon geçişlerinde karşısında bulunduğu parmaklara referans olarak görülmelidir. Bunun yanı sıra sol el parmakları mutlaka tuşenin üzerinde içerisinde bulundukları pozisyona uygun olarak tele yakın tutulmalıdır. Özellikle arpej olan pasajlarda parmaklar bir sonraki çalacakları aralıklara göre konumlandırılmalıdır. Birçok arpej aynı pozisyon içerisinde gelmektedir. Bu yalnızca doğru entonasyonu yakalamak için değil, hızlı pasajlarda iyi bir artikülasyon sağlamak için de oldukça önemlidir.

Sürekli aynı ritimde ilerleyen etütleri çalışırken, daha önceki bazı etütlerde de önerildiği gibi ritimleri değiştirerek çalışmalar yapmak, hem sol eldeki parmakların, hem de sağ el esnekliği açısından oldukça faydalı olacaktır.

Lillian Fuchs, bu kitapta yer alan etütlerinin hepsini farklı yapılarda kurmuştur. Bu etüt, tamamı aynı özellikteki ritmik yapısı ve sıklıkla kullanılan arpejlerle teknik açıdan çalışmalar yapıp oldukça faydalı olabilecek bir çalışmadır. Ancak bunun gibi etütleri dinleyici için cazip hale getirmek için nüanslara ve müzikal işaretlere dikkat etmek, müzikal detayları daha fazla ön plana çıkartmak yay miktarı ve ağırlığına dikkat etmek gerekmektedir. Örneğin on üçüncü ölçüde aynı uzunluktaki bağlar forte olarak yer alırken bir sonraki ölçüde piyano olarak gelmektedir. Bu gibi durumlarda forte olan kısım daha büyük yay ile daha yoğun kontak kurularak çalınmalı, piyano geldiğinde ise yay miktarı küçültülmelidir. Bu şekilde etüdün Frescamente yapısı yakalanarak konserlerde de dinleyicinin ilgisini çekebilecek şekilde renkli bir hale getirilebilir.

2.2.14. Etüt no:14, Aria Parlante

On dördüncü etüt Aria Parlante olarak adlandırılmıştır. Aria Parlante, İtalyanca konuşurcasına şarkı söylemiş gibi çalınması gerektiği anlamına gelmektedir. Etüdün temposu olarak yürüyüş temposunda çalınmasını belirtmek için Andante yazılmıştır.

On dört numaralı etüt toplam seksen dokuz ölçüden oluşmaktadır. Ölçü birimi olarak ise iki ikilik kullanılmıştır. Bu ölçü biriminin kullanıldığı, kitaptaki tek etüttür. Ölçüler incelendiğinde, iki ikilik ölçü birimine uygun şekilde her ölçüde iki vuruş hissi olduğu görülebilir. Metronom değeri olarak da ikiliğe elli yazılmıştır. Sol minör tonunda yazılmış etüt final ölçüsünde Picardy Üçlüsü¹²⁰ akoruyla sona ermektedir.

Hafif nüansla başlayan etütte ifadeli bir şekilde çalınmasını belirtmek için espressivo yazılmıştır. Burada dikkat edilmesi gereken nokta, nüansın düşük olmasının ifadeyi güçlü bir şekilde sunmamıza engel olmadığıdır. Etüdün formunu AAB olarak nitelendirebiliriz. A kısmı olarak düşünebileceğimiz ilk yirmi altı ölçü aynen tekrarlanarak tekrar işareti yerine açık şekilde yazılmıştır. Elli ikinci ölçü ile yetmiş dördüncü ölçülerin arası B bölümüdür. Etüdün bitiriş kısmı olan devamında ise A kısmı ile aynı başlanmış, seksen ikinci ölçüden itibaren farklı bir melodik yapıyla devam ederek sonlandırılmıştır. Seksen sekizinci ölçüde de görüldüğü gibi etüt içerisinde sıklıkla boş tel ve harmonikler kullanılmıştır.

Doğru ve temiz ses üretimi, etüdün yorumu açısından en çok dikkat edilmesi gereken noktalardan biridir. Ezgisel hareketlere ve nota değerlerine bakıldığı zaman, etüdün temposunu da düşündüğümüz zaman hedeflerimizden biri sürekli ve kesintisiz ses üretimini sağlayabilmektir. Hızlı etütler ve pasajlar teknik olarak daha zormuş gibi görünüyorsa da, bu gibi yavaş etütlerde de artikülasyon ve yay kullanımı istenilen etkiyi yaratabilmek için oldukça zor ve önemlidir.

¹²⁰ Picardy Üçlüsü: Minör tondaki bir eserin son ölçüsünde eksen üzerine üçlüsüyle majör olarak kurulan akora denilir.

Etütteki nüansları gerçekleştirebilmek için kol ağırlığını doğru ve aktif bir şekilde kullanmak gerekecektir. Ayrıca etüdün açılışından itibaren yayın tamamını kullanmak, düşük ya da güçlü nüansta da olursa tenuto çizgisi kullanılan notalarda yay ile tel arasındaki kontağı arttırmak gerekir. Üçüncü ölçünün ikinci yarısından itibaren kullanılan şekilde crescendolar geldiği zamanda yayı saklayarak hızını arttırmak ve gelinmiş olan yüksek nüansta kol ağırlığını ve bilek kontağını kademe kademe arttırmak müzikal olarak doğru sonuçlar elde etmemize yardımcı olacaktır. Her ne kadar bu örnekte görüldüğü gibi birbirine yakın nüanslar arasında geçişler olsa da, bu değişikliklere yalnızca nüans değişikliği olarak değil, yeni bir renk yaratabilme düşüncesiyle yaklaşmalıyız. Bunun için grafik olarak ilk beş ölçüdeki gibi çıkıcı olan pasajlarda çıkış ilerledikçe yayın kontak noktaları değiştirilip seçilen uygun yerlerde notalar arasında rezonansı kesmeden portato¹²¹ yapılabilir.

İçerisinde bir çok boş tel ve flajöle kullanılan bunun gibi etütlerde entonasyon oldukça önemlidir. Çünkü belirlenmiş bir ton içerisinde boş telleri kullanmadan aralıklar kendi içlerindeki düzende ayarlanabilecekken, boş tellerin çok kullanıldığı pasajlarda açık olarak çalınan notalara gelindiğinde entonasyon doğru olmayabilir. Dolayısıyla açık teller düşünülerek ve çalışma sırasında sürekli kontrol edilerek çalışılmalıdır. Örneğin dördüncü ölçünün ikinci notası olan Do diyez, re telinde dördüncü parmakla çalınmaktadır. Ardından aynı bağ içinde gelen Re notası ise yine re telinde dördüncü parmak uzatılarak flajöle olarak çalınır. Do diyez notasının entonasyonu, flajöle olan nota referans alınarak sağlanmalıdır. Ayrıca bu gibi geçişlerde yay geri çekilmemeli, dördüncü parmak hareketi ise net olarak kaydırmadan gerçekleştirilmelidir.

Sakince ilerleyen etütteki nota ve ritim değişikliklerini ortaya çıkartmak, etüdü sıkıcı olma tehlikesinden kurtararak dinlenilirliğini arttıracaktır. Örneğin on yedinci, yirmi birinci ve kırk üçüncü ölçülerde de görülebileceği gibi birbirinin ardına gelen sekizlik notalarda majör ve minör ikili aralıklar kullanılmıştır. Hem

¹²¹ **Portato:** Yayı kaldırmaksızın fakat bağısız olarak çalma tekniği.

sekizliklerin bu etütte kullanılan en hızlı değerdeki notalar olması, hem de artarda gelen ikili aralıkların farklı niteliklerde olması mutlaka ön plana çıkartılmalıdır. Bunu destekler şekilde değişiklik yapılmış notaların üzerinde tenuto çizgileri kullanılmıştır. Hızlıca uygulanacak vibrato ile bu notaları desteklemek gerekir.

Ağır temposu, karmaşıklıktan uzak notasyonu ve başlıkta az sayıda arıza kullanılmış olduğu için etüdün zorluğu teknikten çok müzikal açıdandır denilebilir. Bu yüzden seslendiren kişinin yorumu oldukça önemlidir. Aynı zamanda fikirlerini sunabilmek için de oldukça uygun bir zemin sağlamaktadır. Etüdün tamamında devam ettiği hissi sürdürülmeli, doğru yay kullanımı ve vibrato ile desteklenerek çalışılmalı, içerisindeki yeni fikirler ve farklılıklar uygun şekilde ortaya çıkarılmalıdır.

2.2.15. Etüt no:15, Marziale

On beşinci etüt Marziale olarak adlandırılmıştır. Marziale, İtalyanca cengaverce savaşçı bir deyiş ile çalınması gerektiği anlamına gelmektedir. Etüdün temposu olarak marş temposunda çalınmasını belirtmek için Tempo di Marcia yazılmıştır.

Elli iki ölçüden oluşan etüt do minör tonunda bestelenmiştir. Metronom değeri olarak ise dörtlüğe yüz on iki yazılmıştır. Marş temposunda çalınması belirtilen etüdün tamamı çift ses ve akorlardan oluşmaktadır. Stili oluşturmak için etüt süresince noktalı ritimler, dörtlükler ve onları takip eden üçlemeler kullanılmıştır.

Etüdün formuna bakıldığında zaman, sonat ya da senfonilerin üçüncü bölümlerinde görmeye alışkın olduğumuz Menuet¹²² ya da Scherzo¹²³ formunu görmekteyiz. İlk on ölçü A, onuncu ile yirmi sekizinci ölçü arası B, yirmi sekizinci

¹²² **Menuet:** Eski bir Fransız dansı, bir bölüm adı.

¹²³ **Scherzo:** Şakacı, nükteli bir beste-eser.

ölçüden kırk dördüncü ölçüye kadar olan kısım Trio, kırk beşinci ölçüden elli ikinci ölçüye kadar olan kısım ise Coda olarak belirtilmiştir. Coda işaretinden sonra başa dönülerek A ve B kısmı tekrarsız olarak çalınır, bu ölçüye tekrar gelindiğinde ise codaya geçilerek etüt sonuna kadar çalınır.

Lillian Fuchs kitaptaki etütlerin sıralamasını yaparken belli bir tutarlılık gözetmiş, teknik çalışmaları adım adım yerleştirerek kişiyi bir sonraki etüde hazırlamayı hedeflemiştir. Bu etütteki ilk iki ölçüde gördüğümüz üçlü aralıklardan oluşan çift sesler kitaptaki iki numaralı etütte, dördüncü ve altıncı ölçülerde gördüğümüz akorların benzerleri ise dört ve altı numaralı etütlerde çalışılmıştır. Dolayısıyla eğer baştan sona doğru ilerleyerek kitaptaki etütler çalışıldıysa sol el tekniği açısından bu etüdü çalışmaya hazır olunacaktır.

Etüdün marş temposu ve stilineki yapısı gereği sağ el ve kol kullanımı oldukça önemlidir. İlk on iki ölçü içerisinde gelen noktalı sekizlik+on altılıklar, ilk ölçüde olduğu gibi uzatma bağı ile uzatılmış notaların ardından gelen onaltılıklar yay kaldırılıp dibe gelinerek çalınmalı, bunun için de kol hareketinin oldukça seri bir şekilde yapılması gerekmektedir. Noktalı notaların üzerinde herhangi bir kesme işareti olmamasına rağmen stil gereği rezonansa izin verilerek yay telden kaldırılmalıdır. Bu sayede bir sonraki çift ses ya da akoru hazırlamak için de avantajlı bir süre elde edilecektir.

Noktalı sekizlik ve onaltılıkların artarda geldiği gruplandırmalar etüdün farklı yerlerinde farklı artikülasyonlar gerçekleştirecek şekilde yazılmıştır. Örneğin on üçüncü ölçü ile on beşinci ölçü arasında noktalı sekizlikler onaltılıklarla bağlanmış, onaltılıkların üzerine nokta konulmuştur. Bu işaretlendirme bize iki nota arasında keskin bir es olması gerektiğini gösterir. Yay her iki notada da daha hızlı çekilmeli, arada mutlaka durdurulmalıdır. Yay telden kaldırılmamalı, mutlaka telin üzerinde tutulmalıdır. Trio kısmında aynı gruplandırma tekrar gelmekte, fakat bu sefer onaltılıkların üzerinde çizgi bulunmaktadır. Bunun anlamı noktalı sekizliklerden sonra yayı durdurmamız, fakat onaltılıkları çalarken yayın hızını daha yavaş tutup, notayı daha yumuşak çalmamız gerektiğidir. Kırk iki ve kırk üçüncü ölçülerde aynı

ritim grubu geldiğinde bu sefer onaltılıkların üzerinde aksan işareti bulunmaktadır. Bu ölçülerde ise onaltılıklar öncesinde yayın durdurulup, sonrasında aksanlı notalar için yayın daha hızlı ve özellikle sağ el işaret parmağıyla kontak arttırılarak çekilmesi gerekmektedir.

Etüt içerisinde üçüncü ölçüden itibaren üç sesli akorlar yer almaktadır. İkinci ve dördüncü etütlerin incelemesinde de değinildiği gibi üç sesli akorların aynı anda çalınabilmesi için yayın teller üzerinde doğru konumlandırılması gerekmektedir. Tellerin birbirine olan uzaklıkları ve açıları köprüden uzaklaştıkça beraber çalınmaya daha uygun hale geleceğincen dolayı, yayı tuşeye daha yakın yerleştirmek gerekir. Açısal olarak ortadaki tel daha yukarıda kalacağı için kontak kurulurken üç telin beraber tınlaması gerektiği unutulmadan hareket edilmelidir. On ikinci ölçüdeki gibi akorların altında crescendo yazılıyorsa ağırlığı arttırarak yapmak yerine yay büyültülerek nüansın arttırılması hedeflenmelidir. Beşinci ve yedinci ölçülerin ilk notalarındaki akorların yanındaki işaretler ise seslerin aynı anda değil, en kalın sestene en ince sese doğru kırılarak tek tek duyulması gerektiğini göstermektedir.

On altıncı ve on dokuzuncu ölçülerin arasındaki pasajda tel geçişlerini doğru şekilde yapabilmek oldukça önemlidir. Örneğin on altıncı ve on yedinci ölçülerde ilk çift ses re ve la telindeyken diğeri do ve sol telindedir, iki ölçü boyunca her çift seste bu değişiklik devam etmektedir. Sol elin sürekli yardımcı pozisyonda kalması, mümkün olduğunca parmakların basılı tutulması sağlanarak dikkat sağ kola verilmeli, teller arasındaki değişiklik daha büyük hareket gerektirdiği için sağ kol aktif olarak kullanılmalıdır. On altıncı ölçünün ilk notası aksanlı bir dörtlüktür, yay mutlaka dipte kullanılmalı, çekerek çalıyor olmanın avantajı kullanılmalı, dörtlük sonrasında telden kaldırılarak üçlemelere iterek ve yine dipte başlanmalıdır. Bu şekilde ritmik figürlerin daha net bir şekilde ortaya çıkması sağlanabilir. Devamında gelen on sekizinci ve on dokuzuncu ölçülerdeki üçlemelerde çift sesler artık dört tel değil üç tel arasında gelmektedir, dolayısıyla sağ kol hareketi de bu durum düşünülerek daha dar bir açıda gerçekleştirilecek şekilde ayarlanabilir.

Çift ses ya da akor çalmanın en zorlayıcı taraflarından biri, bir sonraki çift sesi hazırlamaktır. Özellikle bu etütte gördüğümüz gibi noktalı sekizlik+on altılık gruplandırmalarda onaltılıkların ardından gelecek çift sesi ayarlayabilmek zaman darlığından dolayı sorun haline gelebilir. Ancak bu etüdün tamamında onaltılıklardan sonra gelen çift seslerdeki notalarla sonrasında gelen ritimdeki notalar aynıdır. Bu durum büyük bir problemi ortadan kaldırmakta, etüdün karakterine yönelik yoğunlaşabilmeye fırsat vermektedir. Fuchs'un tüm etütlerinde tempo için kullandığı terimler haricinde etüdün karakterini belirten İtalyanca bir terim kullanması, diğerlerinde olduğu gibi bu etütte de önemli bir yol göstericidir. Seslerin entonasyonu sağlandıktan sonra yavaş yavaş hızlandırılmalı, hız arttırıldıkça da etüdün karakterine yönelik özellikle sağ kolun aktif kullanımına yönelik çalışmalar yapılmalıdır. Bu sayede etüt elverişli bir çift ses çalışması olmasının yanı sıra konserlerde de seslendirilecek bir parça haline gelecektir.

2.2.16. Etüt no:16, Precipitoso

On altıncı etüt Precipitoso olarak adlandırılmıştır. Precipitoso, acele edilerek çalınması gerektiği anlamına gelmektedir.¹²⁴ Etüdün temposu olarak canlı bir şekilde çalınmasını belirtmek için Vivace yazılmıştır.

Kırk ölçüden oluşan kitabın bu son etüdü La bemol Majör tonunda yazılmıştır. Kitaptaki tüm etütler içerisinde pizzicato¹²⁵ tekniğinin kullanıldığı tek etüttür. Form olarak AA BB A ve sonrasında gelen yedi ölçülük koda halinde bestelenmiştir. Etüdün ilk on ölçüsü A, on birinci ölçü ile yirminci ölçü arası ise B kısmını oluşturmaktadır.

Dört dörtlük ölçü birimi kullanılmış olan etüdün son üç ölçüsüne dek tamamı art arda gelen onaltılık notalardan oluşmaktadır. On altılık notalar ikişerli gruplar halinde tekrarlanarak yazılmıştır. Perpetual motion olarak adlandırılan, değişmeyen

¹²⁴ Çalışır, a.g.e., s.171

¹²⁵ **Pizzicato**: Tellerin parmaklarla çekilerek çalınması tekniğidir.

ritmik figürle devam eden bir stil uygulanmıştır. Metronom değeri olarak her dörtlüğe gelecek şekilde yüz altmış verilmiştir.

Etüdün hemen başında tam dörtlü ve tam beşli aralıklar kullanılmıştır. Bu aralıklar ve devamındaki notaların entonasyonunu sağlamak için ritim önce basitleştirilerek çalışılabilir. Etüdün tamamında tüm notalar ikişer kere onaltılıklar halinde tekrarlandığı için, bu notaları birer sekizlik olarak düşünerek çalışmak, entonasyonu dinlememize fırsat sağlayacaktır. Entonasyon doğru şekilde oturtulduktan sonra önce tel üzerinde, sonrasında yavaş yavaş hızlandırılarak spiccato¹²⁶ olarak etüdü çalışmak doğru sonuçlar verecektir.

Sağ el tekniği açısından en çok dikkat edilmesi gereken nokta etüdü istenilen tempoya getirirken yayın neresinde çalacağımızı keşfedebilmektir. Otuz yedi ölçü boyunca aynı ritim çalınacağı için doğru noktayı bulmak işimizi oldukça kolaylaştıracaktır. Kimi yaylarda yayın tam ortası, kimi yaylarda ise ağırlık dengesine göre alt yarımın ortaya yakın bir kısmı spiccato tekniği için doğru olabilir. Özellikle spiccato yapmak için çaba göstermek yerine tempoyu yavaş yavaş hızlandırırken sağ bileğimizi rahat bırakmak, parmaklarımızı daha esnek tutmak ve yayı hafifletmek, yayın doğal hareketine izin vermek daha iyi olacaktır.

İlk ölçünün ilk notasında, beşinci ölçünün ilk, beşinci ve dokuzuncu on altılıklarında olduğu gibi aksanlar geldiğinde bu sefer çok büyük hareketler yerine sağ parmaklarla kontağı hafif bir şekilde arttırarak teli ısırmak yeterli etkiyi yaratacaktır. Bu etüt ve benzeri pasajlarda aksan kullanımı yayı büyülterek değil daha ekonomik hareketlerle gerçekleştirilmeli, akması gereken temponun aksamasına izin verilmemelidir.

Unutulmamalıdır ki viyolanın telleri keman tellerine göre daha kalındır. Dolayısıyla temiz ve net bir spiccato sesi elde edebilmek için biraz daha fazla özen

¹²⁶ **Spiccato:** Yaylı çalgılarda notalar arasında tempo ile bağlantılı olarak yayı kaldırarak ya da zıplatarak çalma tekniğidir.

göstermek, rezonansa yeterli derecede izin vermek ve yayı tellere daha yakın tutmak gerekir.

Sol el tekniği açısından uygulanabilecek bir diğer teknik ise etüdün uygun kısımlarını çift ses olarak çalışmak, özellikle beşli aralıklar söz konusu olduğunda parmakları her aralıkta kaldırıp tekrar koymak yerine tek seferde biraz daha düz bir açıyla basabilmektir. Birinci ölçünün ilk iki vuruşu ve on birinci ölçünün ilk iki vuruşundaki beşli aralıklar buna en uygun örneklerdir. Halihazırda hızlı bir tempoda çalınması istenen etüt istenilen hıza getirildiğinde sol eli parmaklarının bu teknikle basılıyor olması büyük bir kolaylık sağlayacaktır. Hızlı pasajlarda minimum hareket her zaman daha temiz bir ses elde edilebilmesini sağlar.

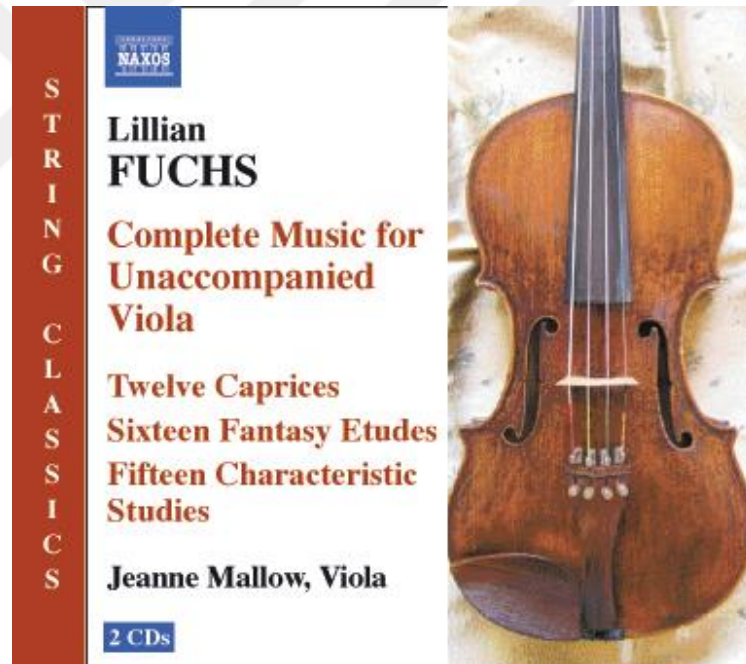
Hızlı etütlerde yay geçişlerine özen göstermek mutlaka hazırlıklı olmak gerekir. İki elin birbiriyle koordinasyonu büyük önem taşır. Örneğin yedinci ölçünün ilk iki notası olan la bemol, sol telinde birinci pozisyonda birinci parmakla çalınıyorsa ardından gelen mi bemol için do teline geçilmesi gerekmektedir. Bu hareket her ne kadar sağ kol için daha öncelikli bir hareket gerektiriyor gibi görünse de, sol elin mutlaka bu geçişi öncelikli olarak yapıp hazır olması gerekir. Aksi taktirde ani gerçekleşen hazırlıksız geçişler çıkan sesi negatif olarak etkileyecektir.

On altı numaralı etüt kitabın son etüdü olarak hızlı ve dinamik bir karaktere sahiptir. Enstrümanın ses genişliğini olabildiğince gösteren, pizzicato akorlarla gösterişli olarak biten bu etüt iki elin koordinasyonu yeterli şekilde sağlanıp spiccato tekniği doğru şekilde uygulanırsa iyi bir teknik çalışma olmasının yanı sıra konserlerde de seslendirilebilecek bir parça olarak düşünülebilir.

3.JEANNE MALLOW

3.1.Jeanne Mallow kimdir?

Fuchs ailesi kuşaklar boyunca müzisyen fertlerin yetiştiği bir ailedir. Jeanne Mallow ise, bu çalışmamda incelediğim besteci ve viyola sanatçısı Lillian Fuchs'un torunudur. Mallow'un kendisinin de bir viyola sanatçısı olmasının yanı sıra Lillian Fuchs'un eşiksiz viyola için bestelediği eserlerinin tamamını kaydetmiş, ve bu çalışma CD formatında Naxos firması tarafından 2006 yılında yayınlanmıştır.¹²⁶



Resim 27, Jeanne Mallow'un Lillian Fuchs'un solo viyola eserlerini seslendirdiği CD kapağı

¹²⁶ (çevrimiçi), http://www.amazon.com/Complete-Music-Unaccompanied-Viola-Lillian/dp/B000FVQUU8/ref=sr_1_1?ie=UTF8&qid=1446923992&sr=8-1&keywords=lillian+fuchs+mallow, 25.07.2015

Lillian Fuchs'un kızı viyolonsel sanatçısı Barbara Stein Mallow'un kızıdır Jeanne Mallow. Elbette müzisyen bir aileden gelmek büyük bir sorumluluktur. Annesi tarafından küçük yaşlarda keman çalmaya yönlendirilir. Fakat yaşı ilerledikçe viyolanın koyu tonu ilgisini daha çok çeker ve viyola çalmaya başlayarak kariyerinin yönünü değiştirir. Josef Gingold (1909-1995), Daniel Phillips ve Paul Kantor (1955) eğitim hayatı süresince çalıştığı önemli isimlerden bazılarıdır. Eğitim hayatı süresince American Conservatory, Kneissel Hall Chamber Music School ve Aspen Music Festival gibi kurum ve organizasyonlardan burs alır.

Solist olarak gerçekleştirdiği konserlerden bir çok olumlu eleştiri alır. Konser verdiği önemli salonlar arasında Carnegie Hall'daki Weill Recital Hall, Kaufman Center Goodman House'daki Merken Concert Hall, Cami Hall sayılabilir. Kendisi aynı zamanda Texas'taki 25. Internatioanl Viola Congress organizasyonunda gerçekleştirdiği konser ile oldukça olumlu eleştiriler alır. Strad dergisinde bu performans ile ilgili çıkan eleştiride kendisinin doğal bir müzikalitesi olan, oldukça yetenekli, altın gibi bir tona sahip olduğundan bahsedilir. 2002 yılında Schumann ve Brahms'ın eserlerinden oluşan bir CD kaydı gerçekleştirmiştir.¹²⁷ Solist olarak sürdürmekte olduğu kariyerinin yanı sıra Mannes School of Music'de eğitimci olarak çalışmalarına devam etmektedir.¹²⁸



Resim 28, Jeanne Mallow

¹²⁷ (çevrimiçi), <http://www.cduniverse.com/productinfo.asp?pid=7214725>, 25.07.2015

¹²⁸ Jeanne Mallow, (çevrimiçi), <http://www.jeannemallow.com/biopage.html>, 25.07.2015

3.2.Jeanne Mallow ile Lillian Fuchs, Solo Viyola için Eserleri ve Fuchs Eserlerinden Oluşan CD Kaydı Üzerine Söyleşi

İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı'nda yüksek lisans eğitimime başladığım dönemde hocam Çiğdem Epikmen çalışma programımıza Lillian Fuchs'un 16 Fantezi Etüdünden iki tanesini seçince daha önce ismini bile duymadığım bu besteciyle tanışmış olmuştum. Viyola repertuvarının sınırlı olmasının da etkisiyle oldukça ilgi çekici gelmişti yeni bir besteciyle tanışmak. Aynı hafta, bir müzik mağazasında tesadüfen Lillian Fuchs'un eşiksiz solo viyola için bestelediği eserlerin tamamını içeren ikili bir CD kaydına rastladım. Bu kayıttı çalan viyola sanatçısı ise Jeanne Mallow'du. Ufak bir araştırmadan sonra kendisinin Lillian Fuchs'un torunu olduğunu öğrendim.

Bu kadar yaylı çalgı sanatçısını barındırmış bir ailenin genç üyelerinin de müzisyen olması aslında şaşırtıcı değildi. Benim için esas şaşırtıcı olan albümü dinlediğimde fark ettiğim üzere, bu kadar sınırlı bir repertuvarımız varken bu kadar güzel eserlerin nasıl yeterince bilinmediğiydi.

Albümde en çok ilgimi çeken eser Lillian Fuchs'un solo viyola için bestelediği Pastoral Sonat adlı eseri idi. Yüksek Lisans öğrenimimin sonuna gelmiş olduğumdan programımı değiştirmeyip bu eseri mutlaka çalışmam gerektiğini düşündüm. Ancak araştırmam sonucunda bu eserin online ya da basılı herhangi bir kopyasına ulaşamadım. İşte tam bu noktada Jeanne Mallow'a ulaşmak aklıma geldi. Kendisinin iletişim bilgilerini edinip ulaştım ve bu eserin notalarını nasıl bulabileceğimi danıştım. Mallow hemen bana cevap yazarak yardımcı oldu, ardından iletişimiz devam etti ve sanatta yeterlik için Lillian Fuchs ile ilgili bir tez yazmak istediğimi yazdığım da bu durumla ilgili memnuniyetini belirterek desteğini sürdürdü.

Hem Fuchs'un torunu olduğu için, hem de onun solo viyola için bestelediği eserlerin tamamını kaydeden tek sanatçı olduğu için fikirleri benim için oldukça

önemliydi. Ekim-Kasım 2015 döneminde kendisine eposta yoluyla yönelttiğim sorulara içtenlikle cevap verdi.

B.K.BAHAR: Öncelikle Sanatta Yeterlik tez projeme en başından beri verdiğiniz destek için çok teşekkür ediyorum. Araştırmam sırasında da gördüğüm üzere Fuchs ailesi bir çok önemli yaylı çalgılar sanatçısına sahip. Özellikle çocukluğunuz sırasında, bu durumdan dolayı üzerinizde herhangi bir baskı ya da herhangi bir sorumluluk hissettiniz mi?

J.MALLOW: Aslında çocukluk dönemimde böyle yaylı çalgılar geleneğinden önemli üyeleri olan bir ailenin ferdi olmak, üzerimde herhangi bir baskı hissetmeme neden olmadı. Kimse beni sanatçı olmam yönünde zorlamadı. Yalnızca keman dersleri alan ve keman çalan bir çocuktum. Ailemdeki müzisyenlerin oldukça başarılı olduklarının farkındaydım, fakat kendimin de başarılı bir müzisyen olacağımı düşünmemiştim. Profesyonel bir müzisyen olma fikri daha sonra oluştu.

B.K.BAHAR: Müziğe nasıl başladınız, ve viyolayı ne zaman tercih ettiniz?

J.MALLOW: Müziğe 5 yaşındayken keman çalarak başladım. Fakat ilk resitalimi liseye gelene kadar vermemiştim. Bunun ardından konservatuvara giderek profesyonel olarak keman öğrenmeyi istedim. Uzun süre geçtikten sonra viyola çalmaya başladım. Hatta bir keresinde henüz ben keman öğrencisiyken büyükannem Lillian Fuchs viyolasını denememi istemiş, ardından beni bir viyola sanatçısı olarak görebildiğini söylemişti. Fakat o zaman viyolasını hemen kendisine geri vermiş ve bu konu hakkında bir daha düşünmemiştim.

B.K.BAHAR: Viyola eğitimi hakkında ne düşünüyorsunuz? Sizce keman ile başlamak daha iyi bir seçim mi, yoksa direkt olarak viyola ile başlamak da bir yol olabilir mi?

J.MALLOW: Bana göre keman ile başlamak ve daha sonra viyolaya geçmek iyi bir seçim olabilir çünkü öncelikle keman repertuarı gerçekten çok zengin ve önemli eserlerden oluşmakta. Keman için bestelenmiş harika keman sonatları ve konçertoları var. Bu eserlerin yaylı çalgı eğitimi esnasında oldukça faydalı olacağını düşünüyorum.

B.K.BAHAR: Lillian Fuchs ile ilişkileriniz nasıldı? Kendisi kariyerinden dolayı sizin gözünüzde ciddi bir sanatçı ve öğretmen miydi, yoksa daha çok bir anneanne-torun ilişkiniz mi vardı?

J.MALLOW: Lillian Fuchs her zaman benim için harika bir anneanneydi. Onunla hiç bir zaman keman çalışmadım. Bazı zamanlar kendisine keman çaldım ve o da bazı yorumlarda bulunurdu. Daha önce bahsettiğim, benim viyolayı denememi istediği gün dışında hiç bir zaman ona viyola çalmadım.

B.K.BAHAR: Bana göre Lillian Fuchs'un yazdığı üç metot kitabı viyola eğitimi açısından oldukça faydalı olabilir. Fakat ne yazık ki bu metotlar yeterince popüler değil. Geçtiğimiz yıl Avrupa'da çalışmalarımı sürdürdüğüm sırada da bu durumu tespit etmiş, Fuchs'un eserlerini çalan ya da bilen birini görmemiştim. Türkiye'de hem kendim çalışıyorum, hem de öğrencilerim için bu metotlardan faydalaniyorum. Bana göre bu olay tamamen pazarlama ile ilgili bir problem. Siz ve aileniz bu konuda ne düşünüyorsunuz, herhangi bir pazarlama planınız var mı ?

J.MALLOW: Amerika'da ilk iki metot olan 16 Fantezi Etüt ve 15 Karakteristik Çalışma yaygın olarak kullanılmakta. 12 Kapris ne yazık ki basılı olarak mevcut değil. Ben de bunun çok kötü bir durum olduğunu düşünmekteyim. Avrupa'da neler oluyor ve neden bu metotlar yeterince popüler değil bilemiyorum. Bu eserlerin viyola öğrencileri ve viyola sanatçıları için oldukça faydalı olabileceği konusunda size katılıyorum. Bu metotlardaki eserler hem müzikal hem de teknik olarak oldukça yararlı olabilir. Bence Paganini Kaprislerin viyolada çalındığı kadar

bu etüt ve kaprisler de çalınmalı. Sonuçta hepsi orjinal olarak viyola için yazıldı ve oldukça güzeller.

B.K.BAHAR: Lillian Fuchs her zaman öğrencilerine ilham vermenin, onları cesaretlendirmenin çok önemli olduğunu düşünürdü. Sizin için de bu Lillian Fuchs'un önemsedığı kadar önemli mi?

J.MALLOW: Büyükannem öğretmeyi her zaman çok sevdi. Öğrencilerine ilham vermeyi, onları cesaretlendirmeyi her zaman önemsemi. Hala onun öğrencilerinden bu hikayeleri duymaktan keyif alıyorum. Benim için de onun için önemli olduğu kadar önemli.

B.K.BAHAR: Sizinle ilk iletişime geçtiğimizde de konuşmuştuk ki Lillian Fuchs'un Pastoral Sonat'ı şu an basılı olarak bulunmayan eserlerinden biri. Bu eserin basılması için herhangi bir girişimde bulunmayı düşünüyor musunuz?

J.MALLOW: Pastoral Sonat viyola repertuarı açısından oldukça önemli bir eser. Ne yazık ki bu eser çok bilinmiyor. Umarım bir gün bu eserin yayıncısı eseri tekrar yayınlar ve eser de ulaşılabilir hale gelir.

B.K.BAHAR: Fuchs'un Fantezi Etütlerini defalarca seslendirdiğinizi biliyorum. Peki onları kaydetme fikri nasıl gelişti?

J.MALLOW: Bu etütleri halihazırda uzun zamandır çalışıyor ve konserlerde de seslendiriyordum. Bir süre düşündükten sonra etütleri kaydetmenin ne kadar güzel bir fikir olduğunu düşünerek NAXOS firmasına bu fikrimden bahsettim, gerçekleşip gerçekleşmeyeceğini sordum. Ne mutlu bana ki NAXOS ile bu eserleri kaydetme şansım oldu. Bu eserin kaydı Kanada'da harika akustiğe sahip bir kilisede gerçekleşti.

B.K.BAHAR: Zaman ayırdığınız için çok teşekkür ederim. Umarım Fuchs'un eserleri tüm dünyada viyola eğitimi süresince daha sıklıkla kullanılır hale gelir.



Resim 29, Jeanne Mallow ve annesi.

SONUÇ

Lillian Fuchs, 20. Yüzyılda yaşamış önemli bir viyola yorumcusu olmasının yanı sıra bu araştırmada pedagojik¹²⁸ açıdan incelenen 16 Fantezi Etüdüyle viyola eğitimi için önemli bir kaynak yaratmıştır.

Viyola eğitimine başlanırken çoğunlukla keman için yazılmış metotlar kullanılmaktadır. Bunların arasında Sevcik, Mazas ve Kreutzer'in metotları öncelikli olarak sayılabilir. İki enstrümanın da yatay pozisyonda çalınıyor olması, dört tele sahip olması ve beşli aralıklarla akortlanıyor olması gibi özellikleriyle keman için yazılmış metotların transkripsiyonları viyola için de kullanılabilir. Ancak belli bir dönem sonra viyolanın boyutunun daha büyük olması ve tellerinin kalınlığından dolayı hem sol el hem sağ el tekniği açısından farklı bir yaklaşım gerektireceğinden bu enstrümanı tanıyan bir sanatçının viyola için özel bir metot yaratmış olması oldukça önemlidir.

Kitaptaki etütler baştan sona doğru incelendiğinde teknik açıdan çalışan kişiyi geliştirici ve ilerletici bir sıralama yapıldığı görülmektedir. Örneğin kitapta çift ses ve akor çalma tekniğini içeren toplam altı adet etüt bulunmaktadır. İki numaralı etüt üçlü aralıklardan oluşmaktayken dört numaralı etütte akorlar ve altılı yer almaktadır. Bu iki etütte farklı çok sesli çalma teknikleri ayrı ayrı çalışılmış, sonrasında gelen ve bu tekniklerin tamamını içeren yedi numaralı etüt için de sistematik bir hazırlık yapılmıştır.

Etütlerin tonalitelerine bakıldığı zaman başlıktaki arızaların sırayla arttırıldığı görülmektedir. Hiç bir arızanın başlıkta yer almadığı la minör tonundaki ilk etüdün ardından her iki etütte birer diyez arttırılarak tonaliteler sırayla değiştirilmiş, başlıkta altı diyez yer alan on ikinci etüdün ardından ise tek bemolden başlayarak sırayla birer

¹²⁸ **Pedagoji:** Öğretim ve eğitimi kurallara bağlayan, sanatsal uygulama için gerekli bilgi ve becerileri kazandıran bilim dalı.

bemol arttırılarak bemol içeren tonaliteler kullanılmıştır. Bu sayede baştan sona doğru çalışıldığı zaman kitaptaki etütler tonalitelere yakınlaşılmasını ve kulak açısından da esnekliği sağlamaktadır.

Melodik yapılarına bakıldığında Lillian Fuchs'un bu etütleri yaratırken bir taraftan klasik müzikaliteye yakın durduğunu, diğer taraftan da çağdaş armonik yapıları kullandığı görülmektedir. Bunun yanı sıra arşe tekniği açısından da farklı çalışmaların yapılmasını sağlayacak bağlar ve teknikler kullanmıştır. Örneğin detaşe olarak çalınan ilk etüt ve spiccato olarak çalınan son etüdün tamamı onaltılıklardan oluşmaktadır. İki dörtlük ölçü birimiyle tamamı on altılık altılamalardan oluşan üç numaralı etüt ise ölçü ölçü yani on iki bağlı olarak yazılmıştır. Tamamına yakını çift sesli üçlemelerden oluşan iki numaralı etütte ise farklı uzunluklarda bağ kullanılarak hem esneklik kazandırılması hedeflenmiş, hem de yay hızını değiştirerek nüans elde edebilme tekniği üzerine çalışılması sağlanmıştır.

Kitaptaki bütün etütlerde Lillian Fuchs hangi parmak numaralarının kullanılmasını istediğini belirtmiştir. Bu numaralandırılmalara uyulduğu takdirde, orijinali viyola için yazılmış olmalarının avantajıyla etütler sol el tekniği açısından gelişim gösterilmesini sağlayacaktır.

Lillian Fuchs'un 16 Fantezi Etüdü, sadece büyük ya da küçük ölçekli eserler açısından değil aynı zamanda başlangıç ve ileri derece metotlar açısından sınırlı bir repertuvara sahip olan viyola için önemli bir kaynak oluşturmaktadır. Fuchs tıpkı romantik dönemdeki virtüöz bestecilerin uyguladığı gibi çalmakta olduğu enstrümanın sınırlarını keşfetmiş, enstrümanın kapasitesinin tam olarak kullanılabilmesi için transkripsiyonlar kullanmaktan çok eğitim alma ve verme sürecindeki deneyimlerinden edindiği izlenimlerle bu etütleri bestelemiştir. Bu etütler, viyolanın yapısı göz önünde bulundurularak teknik ve müzikal olarak öğrenciyi geliştirmektedir.

Etütlerin tamamı tempo belirteçleri haricinde İtalyanca terimlerle adlandırılmıştır. Bu terimler, etütlerin seslendirilişi açısından önemli yönlendirmeler

sağlamakta, aynı zamanda etütlerin fantezi yapısını destekleyerek konserde de çalınabilecek konser parçaları haline getirmektedir. Bu kitap solist, oda müzikçisi ve eğitimci olarak sürdürdüğü kariyerinde Lillian Fuchs'un pedagojik yaklaşımlarını yansıttığı en önemli eserlerinden biridir.



KAYNAKÇA

- Alapınar, Hazar: **Keman Yapım Tarihi**, Ankara, Sevda-Cenap And Müzik Vakfı, 2003
- Aydar, Çetin: **“Tarihsel Süreçte Viyola Eğitimi ve Repertuarı”** , (çevrimiçi) , <http://www.cetinaydar.com/index.php?cid=21> , 08.04.2015
- Feridunoğlu, Lale: **Müziğe Giden Yol**, İstanbul, İnkılap Kitabevi, 2004
- Williams, Amadee Daryl **Lillian Fuchs: The First Lady of the Viola**, Lincoln, iUniverse, 2004
- Conrad, Fred **“Joseph Fuchs, 97, a Violinist and Teacher”** (çevrimiçi), <http://www.nytimes.com/1997/03/17/arts/joseph-fuchs-97-a-violinist-and-teacher.html> , 26.06.2015
- Rooney, Dennis **“Traditional Values”**, The Strad 96, no. 1149, USA, Ocak 1986, s.67
- Kruse, Steven & Penny **“Remembering Joseph and Lillian Fuchs”**, American String Teacher 53, no. 4, USA, Kasım 2003, s.58-65
- Varış, Yakup Alper **“Kemandan Viyolaya Geçişte Karşılaşılan Güçlüklerin Viyola Eğitimine Yansımaları”** , (çevrimiçi) , <http://www.muzikegitimcileri.net/bilimsel/bildiri/pamukkale/A-Varis.pdf>, 30.06.2015
- Saleski, Gidal **Famous Musicians of Jewish Origin**, New York, Bloch, 1949
- Stowell, Robin **The Cambridge Companion to the String Quartet**, UK, Cambridge University Press, y.y
- Downes, Olin **“Barzin Presents Modern Concerto, The New York Times”**, (çevrimiçi) ,

- <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9A0CEEDB163BEE3BBC4B52DFB566838E659EDE>,
08.07.2015
- Robbins, Sandra **“Jewish Women’s Archive: Lillian Fuchs”**,
(çevrimiçi), <http://jwa.org/encyclopedia/article/fuchs-lillian>, 09.07.2015
- Singer, Samuel L. **“Mother and Daughter Featured in Concert”**, The
Philadelphia Inquirer , USA, 27 March 1969
- Schonberg, Harold C. **“Musicians’ Need for Chamber Music”**, The New
York Times, (çevrimiçi),
<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9F01E5DA1E3AE532A25757C0A9609C946192D6CF>,
11.07.2015
- Taubman, Howard **“Distinctive Music Offered by Guild”** . The New
York Times, (çevrimiçi),
<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9D05E4DC153AEF3ABC4951DFB766838C659EDE>,
11.07.2015
- “Martinu’s Quartet Has Premiere Here”** , The New
York Times, (çevrimiçi),
<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9504E0DC113AE23BBC4A53DFB4678389649EDE> ,
12.07.2015
- Parmanter, Ross **“Musicians’ Guild in Season Finale; Group Offers
New String Quartet by Ross Lee Finney and Works
by Bach, Mozart”**, The New York Times, (çevrimiçi) ,
<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9A06E6DE173BE33BBC4851DFB2668383659EDE#>,
14.07.2015
- Dalton, David **Playing the Viola: Conversations with William
Primrose**, UK, OUP Oxford, 1989, s.3
- Sills, David **“The Viola Music of Lillian Fuchs”**, American String
Teacher 35, USA, Spring 1985, s.60

Çalışır, Feridun

Müzik Dili Sözlüğü, As Yayınları, Ankara, 1999,

Warner, James S.

Godfrey Weber's General Music Teacher,
J.H.Wilkins & R.B.Carter, Boston, 1841

(çevrimiçi), <http://www.musicsalesclassical.com/composer/work/3233/37399>,
20.07.2015

(çevrimiçi), http://www.amazon.com/Fuchs-Lillian-Characteristic-Studies-University/dp/B0046D3VJO/ref=sr_1_2?s=books&ie=UTF8&qid=1446676396&sr=1-2&keywords=lillian+fuchs, 20.07.2015

(çevrimiçi), http://www.amazon.com/Fantasy-Etudes-Lillian-Fuchs-Viola/dp/B00IXRBQQY/ref=sr_1_11?s=books&ie=UTF8&qid=1446679847&sr=1-11&keywords=lillian+fuchs, 20.07.2015

(çevrimiçi), <http://www.worldcat.org/title/twelve-caprices-for-viola-1948/oclc/43782435>, 19.07.2015

(çevrimiçi), <http://www.amazon.com/Mozart-Concerto-Major-VIOLA-Piano/dp/B0046TG77G>, 19.07.2015

(çevrimiçi), <http://www.classicsonline.com/catalogue/product.aspx?pid=1075164>,
19.07.2015

Percy Goetschius, (çevrimiçi), https://en.wikipedia.org/wiki/Percy_Goetschius,
19.07.2015

G.Schirmer, (çevrimiçi),
<http://www.musicsalesclassical.com/Companies/GSchirmer>, 15.07.2015

Lillian Fuchs, (çevrimiçi), https://en.wikipedia.org/wiki/Lillian_Fuchs , 23.06.2015

(çevrimiçi),
http://www.stokowski.org/Principal_Musicians_Cleveland_Orchestra.htm#Cello
Index Point_, 25.06.2015

“Lillian Fuchs’ Recital.; Violinist Is Warmly Applauded by Aeolian Hall Audience”.(çevrimiçi),

<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9406E1D91E3FE733A25752C3A9659C946695D6CF#>, 01.07.2015

“Old-Timers Greet the New Kneisels” (çevrimiçi),
<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9904E1D9173BE233A25751C0A9649C946695D6CF#>, 02.07.2015

“Perole Quartet in Debut; Young Musicians Please Their Hearers in Town Hall”. (çevrimiçi),
<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9B04E0DB1638E43ABC4D53DFB767838B629EDE#>, 05.07.2015

“Beethoven Group Aided by Levitzki; Pianist Substitutes on the Program for Tibbett in Absence of Singer” (çevrimiçi)
<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9404E1DF1030EE32A2575AC0A9659C946694D6CF#>, 06.07.2015

“Second Recital Here by Trio of New York”, (çevrimiçi),
<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9E00E1DA1331E03ABC4E52DFB7678383629EDE#>, 08.07.2015

Mozart: Sinfonia Concertante in E-Flat / Divertimento in E-Flat CD,
(çevrimiçi), <http://www.amazon.com/Mozart-Sinfonia-Concertante-E-Flat-Divertimento/dp/B00000DUX1>, 09.07.2015

(çevrimiçi), <http://www.independent.co.uk/news/people/obituary-lillian-fuchs-1577531.html>, 18.07.2015

Isaac Stern, (çevrimiçi), https://en.wikipedia.org/wiki/Isaac_Stern, 18.07.2015

Pinchas Zukerman, (çevrimiçi), https://en.wikipedia.org/wiki/Pinchas_Zukerman, 18.07.2015

“Bagarotti in Second Concert, The New York Times”, (çevrimiçi),
<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9F02E1DB123AE53ABC4C51DFB7668389649EDE#>, 10.07.2015

Joseph Fuchs (çevrimiçi), https://en.wikipedia.org/wiki/Joseph_Fuchs, 10.07.2015

Carolyn Perrera (çevrimiçi), <http://www.geni.com/people/Carolyn-Perera/6000000008261867108>, 11.07.2015

(çevrimiçi), <http://www.amazon.com/Martinu-Mozart-Three-Madrigals-Violin/dp/B001GXKUIM>, 12.07.2015

“New Work Played at Guild Concert” , The New York Times,(çevrimiçi),^[1]
<http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9D00E0DC143CE43ABC4A52DFB766838F649EDE>, 12.07.2015

Ernest Bloch, (çevrimiçi), https://en.wikipedia.org/wiki/Ernest_Bloch, 12.07.2015

(çevrimiçi), <http://www.newworldrecords.org/uploads/filewAoeJ.pdf>, 13.07.2015

(çevrimiçi), <http://www.prestoclassical.co.uk/r/New%2BWorld/NWCRL154>

(çevrimiçi), <https://andrewfilmer.wordpress.com/publications-and-recordings/martinu-viola-sonata/>, 14.07.2015

(çevrimiçi),
https://www.jewishvirtuallibrary.org/jsource/judaica/ejud_0002_0007_0_06927.html
, 14.07.2015

(çevrimiçi), http://www.musicweb-international.com/classrev/2005/Oct05/Bach_Fuchs_78012.htm, 14.07.2015

(çevrimiçi),
http://www.amazon.com/gp/product/B00KD1NG3O?keywords=primrose%20bach%20score&qid=1445798781&ref=sr_1_fkmr0_2&sr=8-2-fkmr0, 15.07.2015

Biddulph Recordings, (çevrimiçi),
https://en.wikipedia.org/wiki/Biddulph_Recordings, 15.07.2015

(çevrimiçi), http://www.amazon.com/William-Primrose-Plays-Bach-Paganini/dp/B000009M1P/ref=sr_1_13?ie=UTF8&qid=1445799228&sr=8-13&keywords=primrose+bach, 15.07.2015

William Flackton, (çevrimiçi), https://en.wikipedia.org/wiki/William_Flackton, 15.07.2015

Lillian Fuchs, (çevrimiçi), <http://www.worldlibrary.org/Article.aspx?ArticleId=0003817757&Title=Lillian%20Fuchs>, 15.07.2015

(çevrimiçi), http://www.nationalorchestral.org/barnett_bio.html, 15.07.2015

(çevrimiçi), <http://www.nationalorchestral.org/>, 15.07.2015

Harold in Italie, (çevrimiçi), https://en.wikipedia.org/wiki/Harold_en_Italie, 15.07.2015

“Rieti, at 75, Honored by Musica Aeterna With Premiere of His Triple Concerto; Cerminaro Horn Debut In Mozart Concerto Wilson, Harpsichordist, Performs at Carnegie Dal Segno Ensemble Lifts Chamber Program”, The New York Times, (çevrimiçi), <http://query.nytimes.com/gst/abstract.html?res=9400E4D91531EF34BC4151DFB7668388669EDE>, 18.07.2015

International Music Company, (çevrimiçi), <http://www.internationalmusicco.com/imc/index.php>, 20.07.2015

Sebare, (çevrimiçi), <http://www.uludagsozluk.com/k/sebare/>, 25.07.2015

Posato, (çevrimiçi), <http://www.oxforddictionaries.com/translate/italian-english/posato>

Morbidezza, (çevrimiçi), <http://sanatsozlugum.blogspot.com.tr/2013/07/morbidezza.html>

(çevrimiçi), <http://www.phy.mtu.edu/~suits/scales.html>

EK-Lillian Fuchs 16 Fantezi Etüt

2

To L. S.
16 FANTASY ETUDES
(1959)
for
VIOLA

1.

LILLIAN FUCHS
(1903-1995)

Preludio (Moderato) $\text{♩} = 100$

mf

restes

f

mf

f

dim.

p

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

2786

Venusto (Allegretto) $\text{♩} = 88$

p espressivo

mf *cresc.*

f *dim.*

p

mf

p cresc.

mf *cresc.* *f*

The musical score is written for a single melodic line in 9/8 time. It consists of eight staves of music, each containing a single melodic line. The key signature is one sharp (F#). The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 88 beats per minute. The dynamics range from piano (*p*) to forte (*f*), with various crescendos and decrescendos. The articulation includes slurs, ties, and various fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206, 207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226, 227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236, 237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246, 247, 248, 249, 250, 251, 252, 253, 254, 255, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272, 273, 274, 275, 276, 277, 278, 279, 280, 281, 282, 283, 284, 285, 286, 287, 288, 289, 290, 291, 292, 293, 294, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 301, 302, 303, 304, 305, 306, 307, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338, 339, 340, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359, 360, 361, 362, 363, 364, 365, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 373, 374, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 381, 382, 383, 384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393, 394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 447, 448, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 456, 457, 458, 459, 460, 461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 470, 471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 479, 480, 481, 482, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489, 490, 491, 492, 493, 494, 495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504, 505, 506, 507, 508, 509, 510, 511, 512, 513, 514, 515, 516, 517, 518, 519, 520, 521, 522, 523, 524, 525, 526, 527, 528, 529, 530, 531, 532, 533, 534, 535, 536, 537, 538, 539, 540, 541, 542, 543, 544, 545, 546, 547, 548, 549, 550, 551, 552, 553, 554, 555, 556, 557, 558, 559, 560, 561, 562, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 570, 571, 572, 573, 574, 575, 576, 577, 578, 579, 580, 581, 582, 583, 584, 585, 586, 587, 588, 589, 590, 591, 592, 593, 594, 595, 596, 597, 598, 599, 600, 601, 602, 603, 604, 605, 606, 607, 608, 609, 610, 611, 612, 613, 614, 615, 616, 617, 618, 619, 620, 621, 622, 623, 624, 625, 626, 627, 628, 629, 630, 631, 632, 633, 634, 635, 636, 637, 638, 639, 640, 641, 642, 643, 644, 645, 646, 647, 648, 649, 650, 651, 652, 653, 654, 655, 656, 657, 658, 659, 660, 661, 662, 663, 664, 665, 666, 667, 668, 669, 670, 671, 672, 673, 674, 675, 676, 677, 678, 679, 680, 681, 682, 683, 684, 685, 686, 687, 688, 689, 690, 691, 692, 693, 694, 695, 696, 697, 698, 699, 700, 701, 702, 703, 704, 705, 706, 707, 708, 709, 710, 711, 712, 713, 714, 715, 716, 717, 718, 719, 720, 721, 722, 723, 724, 725, 726, 727, 728, 729, 730, 731, 732, 733, 734, 735, 736, 737, 738, 739, 740, 741, 742, 743, 744, 745, 746, 747, 748, 749, 750, 751, 752, 753, 754, 755, 756, 757, 758, 759, 760, 761, 762, 763, 764, 765, 766, 767, 768, 769, 770, 771, 772, 773, 774, 775, 776, 777, 778, 779, 780, 781, 782, 783, 784, 785, 786, 787, 788, 789, 790, 791, 792, 793, 794, 795, 796, 797, 798, 799, 800, 801, 802, 803, 804, 805, 806, 807, 808, 809, 810, 811, 812, 813, 814, 815, 816, 817, 818, 819, 820, 821, 822, 823, 824, 825, 826, 827, 828, 829, 830, 831, 832, 833, 834, 835, 836, 837, 838, 839, 840, 841, 842, 843, 844, 845, 846, 847, 848, 849, 850, 851, 852, 853, 854, 855, 856, 857, 858, 859, 860, 861, 862, 863, 864, 865, 866, 867, 868, 869, 870, 871, 872, 873, 874, 875, 876, 877, 878, 879, 880, 881, 882, 883, 884, 885, 886, 887, 888, 889, 890, 891, 892, 893, 894, 895, 896, 897, 898, 899, 900, 901, 902, 903, 904, 905, 906, 907, 908, 909, 910, 911, 912, 913, 914, 915, 916, 917, 918, 919, 920, 921, 922, 923, 924, 925, 926, 927, 928, 929, 930, 931, 932, 933, 934, 935, 936, 937, 938, 939, 940, 941, 942, 943, 944, 945, 946, 947, 948, 949, 950, 951, 952, 953, 954, 955, 956, 957, 958, 959, 960, 961, 962, 963, 964, 965, 966, 967, 968, 969, 970, 971, 972, 973, 974, 975, 976, 977, 978, 979, 980, 981, 982, 983, 984, 985, 986, 987, 988, 989, 990, 991, 992, 993, 994, 995, 996, 997, 998, 999, 1000).

24

27

30

33

36

39

42

45

mf

f

dim.

p

f

mf

dim.

p

mf

dim.

p

Piacevole (Allegro moderato) ♩ = 72

6

p legato

3

6

mf

9

f

12

p cresc.

15

f

18

21

dim.

restes

restes

The musical score is written for a single melodic line on a grand staff (treble and bass clefs). It begins in the key of D major (two sharps) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 72 beats per minute. The piece is in 2/4 time. The score consists of 21 measures, grouped into four systems of five measures each. The first system (measures 1-5) starts with a piano (*p*) dynamic and a legato marking. The second system (measures 6-10) includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a 'restes' marking. The third system (measures 11-15) features a piano (*p*) dynamic, a crescendo (*cresc.*) marking, and another 'restes' marking. The fourth system (measures 16-21) includes a piano (*p*) dynamic, a fortissimo (*f*) dynamic, and a decrescendo (*dim.*) marking. The score is characterized by rapid sixteenth-note passages, often beamed in groups of four or six. Fingering numbers (1-4) are provided for many of the notes. The key signature changes to D minor (two flats) at measure 15. The piece concludes with a final cadence in D minor.

Musical score for a piece, likely for guitar, featuring various musical notations including notes, rests, and dynamic markings. The score is written in 12/8 time and includes the following measures and markings:

- Measure 24: *poco rit.*, *p*, *a tempo*
- Measure 27: *p*
- Measure 30: *mf*
- Measure 33: *f*
- Measure 36: *p*, *cresc.*
- Measure 39: *f*
- Measure 42: *cresc.*, *poco rit.*, *mf*, *a tempo*, *dim.*
- Measure 45: *p*

The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. It also features a boxed number 47 in the final measure.

Rec M.
Risonante (Andante) $\text{♩} = 80$

41

7

10

13

17

20

23

f

mf

mf

mf

mf

p espress.

cresc.

26 *f* *p* *p*

29 *p*

32

35 *f*

38 *p*

41 *cresc.*

44 *f*

47 *f*

50 *allargando* *f* 53

Amorevole (Allegretto) $\text{♩} = 42$

Musical score for 'Amorevole (Allegretto)' in G major, 6/8 time. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Allegretto' with a quarter note equal to 42 beats. The first staff has a dynamic marking of *p dolce*. The second staff has a dynamic marking of *f legato* and a *restes* marking. The third staff has a dynamic marking of *mf* and a *p* marking. The fourth staff has a dynamic marking of *p* and a *restes* marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. A circled number '13' is written in the right margin next to the fourth staff.

Leggiermente (Allegro) $\text{♩} = 69$

Musical score for 'Leggiermente (Allegro)' in G major, 6/8 time. The score consists of four staves. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 6/8 time signature. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 69 beats. The first staff has a dynamic marking of *mf saltando*. The second staff has a dynamic marking of *poco rit.* and a *restes* marking. The third staff has a dynamic marking of *mp* and a *p* marking. The fourth staff has a dynamic marking of *f* and a *dim.* marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and fingerings. A circled number '13' is written in the right margin next to the first staff.

12 *p* *cresc.* *IV* *III*

14 *poco rit.* *mf* *a tempo* *I*

16 *p* *mf*

18 *p* *poco rit.* *20*

21 *a tempo* *mf* *II* *ritard.*

Tempo I

1 *p dolce*

4 *f legato* *restes* *II*

7 *mf* *p* *restes*

10 *allargando* *(48)* *13*

Risentito (Moderato) $\text{♩} = 66$

4

8

11

f

stacc.

restes

poco rit.

14

20

Animoso (Allegro) $\text{♩} = 88$

1

3

5

7

p spiccato

restes

cresc.

9 *f* *restes* *f*

12 *f* *restes* *f*

14 *mf* *restes*

17 *f*

19 *dim.* *restes* *poco rit.*

Tempo I

1 *p* *f* *stacc.*

4 *restes* *poco rit.*

8 *restes* *poco rit.*

11 *restes* *poco rit.*

20 14 48

Posato (Andante) $\text{♩} = 46$

p espress. *f*

p

f

p *mf* *p*

dim.

cresc.

mp

cresc.

24 *poco rit.*
f dim. *tr*

27 *a tempo*
mf *p* *dim.*

30 *p* *cresc.*

33 *tr*

36 *mp* *tr* *cresc.* *tr*

39 *f dim.* *tr*

42 *poco rit.* *a tempo*
p *tr* *cresc.*

45 *f* *tr* *dim.* *tr* *slentando* *tr* *p*

48

Agilmente (Allegro assai) $\text{♩} = 126$

1 *mf*

3 *p*

5 *mf*

7 *p*

9 *cresc. poco rit.*

11 *cresc.*

13 *f*

15 *poco rit. a tempo mf*

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Agilmente (Allegro assai)' with a tempo of 126 beats per minute. The score is written for a single melodic line, likely for a violin or flute. It consists of 15 measures. The key signature has three sharps (F#, C#, G#). The time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system contains measures 1 through 9. The second system contains measures 10 through 15. The dynamics are marked as follows: *mf* (measures 1, 5), *p* (measures 3, 7), *cresc. poco rit.* (measure 9), *cresc.* (measure 11), *f* (measure 13), *poco rit.* (measure 15), and *a tempo mf* (measure 15). The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4, 5). There are also some markings like '0' and '4' above notes, possibly indicating breath marks or fingerings.

15 *p*

17 *cresc.*

19 *mp*

21 *p*

23 *mp*

25 *f*

27 *dim. al fine*

29

31

Morbidezza (Andante) $\text{♩} = 69$

Musical score for *Morbidezza* (Andante), tempo $\text{♩} = 69$. The score is in 4/4 time and consists of three systems of staves. The first system (staves 1 and 2) begins with a piano (*p*) dynamic. The second system (staves 3 and 4) includes a circled fingering 'III IV' above the first staff and a *pp* dynamic. The third system (staves 5 and 6) includes a circled fingering '16' above the second staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

Vitamente (Allegro) $\text{♩} = 120$

Musical score for *Vitamente* (Allegro), tempo $\text{♩} = 120$. The score is in 4/4 time and consists of five systems of staves. The first system (staves 1 and 2) begins with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system (staves 3 and 4) includes a circled fingering 'III IV' above the first staff, a *p cresc.* dynamic, and a *f* dynamic. The third system (staves 5 and 6) includes a circled fingering 'III IV' above the first staff and a *mf* dynamic. The fourth system (staves 7 and 8) includes a circled fingering 'III IV' above the first staff and a *p cresc.* dynamic. The fifth system (staves 9 and 10) includes a circled fingering 'III IV' above the first staff and a *mf* dynamic. The key signature is three sharps (F#, C#, G#).

11 *f* *p cresc.*

13 *p*

15 *mf* *f*

17 *p cresc.*

19 *f*

21 *p*

Andante

23 *cresc.* *rit.* *f*

3 *p* *pp*

9 *poco rit.* 55

Giochevole (Allegretto) $\text{♩} = 100$

1 *p*

3 *mp*

5 *mf* *p*

7 *f espress.*

9 *p*

11 *p* *mp*

14 *mf*

16 *p* *espress.* *cresc.*

The musical score is for a piece titled "Giochevole (Allegretto)" with a tempo of 100 beats per minute. It is written in 4/4 time and features a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The score consists of eight staves of music, numbered 1 through 16. The dynamics range from *p* (piano) to *f* (forte). The piece includes various musical notations such as slurs, ties, and triplets. The tempo is marked as Allegretto.

18

20 *mp*

22 *p* III IV

24 *poco rit.* *a tempo* *mp*

26 *mf*

28

30 *rit.*

32 *a tempo* *mf*

34 *dim. e poco ritard.* *Andante* *mf espress.* *rit.* (36)

Strepitoso (Moderato) $\text{♩} = 72$

4

Alla Caccia (Allegro) $\text{♩} = 144$

7

20 *p*

23 *mp* *cresc.*

26 *f* *dim.*

29 *dim.*

31 *Moderato* *f* *sf*

3 *mf* *f*

6 *sf* *f* *mp* *cresc.* *Allegro agitato*

2

5 *f* *dim.* *mp* (53)

Fugato (Allegro giusto) $\text{♩} = 100$

sotto voce

restes

poco cresc.

mf *restes* *poco rit.* *a tempo* *p*

mp

46 

51 

56 

60 

64 

68 

73 

78 

82 

86 

92 

Frescamente (Moderato) $\text{♩} = 63$

1 *f*

3 *poco rit.* *f a tempo*

6

9 *mp* *f*

12 *dim.* *f*

14 *p* *restes* *cresc.*

16 *III* *restes* *p*

18 *poco rit.* *f a tempo* *restes*

21 *mf*

23 *f*

25 *p* *f*

28 *p* *p* *mp*

31 *mf* *f* *p*

34 *p* *p* *poco rit.*

38 *f a tempo* *restes* *f* *f*

41 *poco rit.* *f a tempo*

44 *p* *p*

47 *mp* *mf* *f*

50 *dim.*

53 *poco rit.* 55

Aria Parlante (Andante) $\text{♩} = 50$

1 *p espressivo* *mp*

6 *p* *mp*

13 *mf* *sensibile*

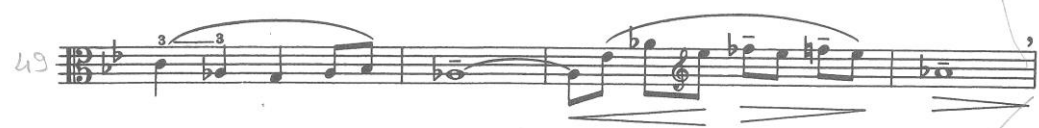
18 *dim.* *ritardando*

23 *a tempo* *p espress.* *mp*

27 *p* *mp*

32 *mf* *sensibile*

39 *dim.* *ritardando*

49 

53 

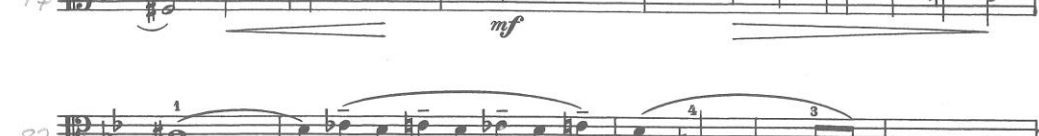
58 

63 

68 

72 

77 

82 

86 

Marziale (Tempo di marcia) $\text{♩} = 112$

1 f nut

4

7 $dim.$ mp mp

10 mf

13 f

16 mp $cresc.$

19 f

22

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Marziale (Tempo di marcia)' with a tempo of 112 beats per minute. The score is written for a single melodic line in 2/4 time, featuring a key signature of one flat (B-flat). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The score is divided into measures, with measure numbers 1, 4, 7, 10, 13, 16, 19, and 22 indicated on the left. The dynamics range from f (forte) to mp (mezzo-piano). The score includes a variety of musical ornaments and techniques, including triplets, slurs, and accents. The piece is marked with a '15.' at the top, indicating its position in a collection.

25

28 *mf* 1. 2. *mf* *p* Trio (molto legato) *espress.*

31

34 *pp e stinto* $\frac{2}{4}$ $\frac{4}{3}$ $\frac{2}{4}$

37 *mp*

40 *mf* *cresc.*

43 Coda *f* *D.C. al Coda*

46 *dim. al fine* $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{3}$

49 *poco rit.* 52

Precipitoso (Vivace) $\text{♩} = 160$

1 *p* *spiccato*

3

5 *mp*

7

9 *mf*

10 *p*

12 *mp* *cresc.*

14

16

18

20

Detailed description: This is a musical score for a piece titled 'Precipitoso (Vivace)' with a tempo of 160 beats per minute. The score is written for a single melodic line, likely for a violin or flute, in a key of three flats (B-flat major or D-flat minor) and 4/4 time. The piece consists of 20 measures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, accidentals, and dynamic markings. The dynamics start at *p* (piano) in measure 1, marked *spiccato*. They progress to *mp* (mezzo-piano) at measure 5, *mf* (mezzo-forte) at measure 9, and *p* (piano) at measure 10. A crescendo is indicated from measure 12 to 14. The score includes numerous fingerings (e.g., 1, 2, 3, 4) and articulations (e.g., accents, staccato). The piece concludes with a repeat sign at the end of measure 20.

17 *sf* *2.*

19 *sf* *dim.*

21

23 *p*

25

27 *mp*

29 *mf*

31 *f* *sf*

33

35 *sf* *p* *sf*

37 *p* *mf* *p* *pizz.* 40

ÖZGEÇMİŞ

Barış Kerem Bahar 1984’ de İzmir’ de doğdu. Müzik öğrenimine 1994 yılında İzmir Devlet Opera ve Balesi’ nde başladı , birçok eserde korist ve solist olarak görev yaptı.

1997 yılında Bilkent Üniversitesi Müzik Bölümü’ nü tam bursla kazandı, aynı yıl İzmir Dokuz Eylül Üniversitesi Devlet Konservatuvarı sınavlarını birinci olarak kazanarak viyola bölümüne girdi. 2002 Nisan ayında “5. Uluslararası Edirne Klasik Müzik Yarışması” nda ikili dalında ikincilik ödülü aldı, aynı yıl ilk resitalini verdi.

Öğrenciliği sırasında orkestralar eşliğinde solist olarak seslendirdiği A.VIVALDI- İki Viyola Konçertosu, W.A. MOZART- Senfoni Konçertant’ın J.N.HUMMEL-Fantasie, G.P. TELEMANN Viyola Konçertosu gibi eserlerin yanı sıra 2015 yılında İtalya’da Luca Marenzio Ensemble eşliğinde J.S.Bach Sol Majör Viyola Konçertosu’nun ilk seslendirilişini gerçekleştirdi.

D.E.Ü. ‘de İZ. D.S.O. sanatçısı Zeliha Özel ve Prof. Çetin Aydar ile viyola-oda müziği çalışmalarını sürdürdü. İzmir Devlet Senfoni Orkestrası, Dokuz Eylül Üniversitesi Senfoni Orkestrası, Çukurova Devlet Senfoni Orkestrası’ nda viyola grubu üyesi olarak görev yaptı. Halen Borusan İstanbul Filarmoni Orkestrası’nda yer almaktadır.

Üyesi olduğu “Efes Quartet” , “9 Eylül Trio” , “Ephesus Ensemble” , "Galataduo", “Merdiyen Quartet” ile konserler verdi. İstanbul Filarmoni Derneği, İzmirsanat, İstanbul Teknik Üniversitesi, İzmir Fransız Kültür Merkezi, AASSM vb yurtiçi-yurtdışı kurumlarda resitaller verdi.

Ruşen Güneş, Apple Hill Chamber Players, Michael Kelley, Prof. Lukas David, Ellen Jewitt, Bruno Giuranna gibi önemli sanatçıların aktif olarak viyola ve oda müziği workshop/masterclass larına katıldı, Prof.Jerrold Rubinstein ile Mozart keman-viyola eserleri üzerine çalıştı.

2007 yılında D.E.Ü. Devlet Konservatuvarı'ndan en yüksek not ortalamasıyla ile mezun oldu. 2009'da Mersin Üniversitesi Devlet Konservatuvarı viyola sanat dalında kadrolu öğretim görevlisi olarak görev yapmaya başladı. 2012 yılında İstanbul Üniversitesi Devlet Konservatuvarı viyola sanat dalı master programını pekiyi derece ile tamamladı.(AA)

2013 yılında İtalya G.Puccini Konservatuvarı tarafından davet edildi, viyola ve oda müziği dallarında öğrencilerle masterclasslar yaptı, konserler verdi. 2014-2015 döneminde İtalya Brescia “Luca Marenzio” Konservatuvarında Luca Morassutti ile oda müziği,pedagoji ve barok arşe tekniği üzerine, aynı zamanda İtalyan klavsen sanatçısı Giovanna Fabiano ile barok dönem stili üzerine çalıştı. “IANUA Ensemble” , “Morassutti Ensemble Barocco” barok grupların yanı sıra İtalyan org/klavsen sanatçısı Gabriele Levi ile oluşturdukları ikili “DuoPontis” ile Avrupa’daki önemli festivallerden davetler almakta konserler vermekte, bunun yanı sıra solist ve oda müzikçisi olarak sanatsal etkinliklerini sürdürmektedir, DESO’da viyola grup şefi olarak görev yapmaktadır. AKOB, Andante gibi Türkiye’de yayınlanmakta olan önemli kültür-sanat dergilerinde yazıları yayımlanmaktadır.