

**T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
MÜZİK ANASANAT DALI**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**HENRİ TOMASI'NİN ALTO SAKSAFON
KONÇERTOSU'NUN ANALİZİ**

**Aykut AYAR
2501151416**

**TEZ DANIŞMANI
Doç. Çağrı ÇOLAKOĞLU**

İSTANBUL - 2019



T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

YÜKSEK LİSANS
TEZ ONAYI



ÖĞRENCİNİN;

Adı ve Soyadı : AYKUT AYAR Numarası : 2501151416
Anabilim Dalı / Anasanat Dalı / Programı : MÜZİK ANASANAT DALI/YÜKSEK LİSANS Danışmanı : DR. ÖĞR. ÜYESİ ÇAĞRI ÇOLAKOĞLU
Tez Savunma Tarihi : 23.12.2019 Saati : 10.30
Tez Başlığı : HENRI TOMASI'NİN ALTO SAKSAFON KONÇERTOSU'NUN ANALİZİ

TEZ SAVUNMA SINAVI, İÜ Lisansüstü Eğitim-Öğretim Yönetmeliği'nin 36. Maddesi uyarınca yapılmış, sorulan sorulara alınan cevaplar sonunda adayın tezinin KABULÜNE OYBİRLİĞİ / OYÇOKLUĞUYLA karar verilmiştir.

JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-DOÇ. BEGÜM AZIMZADE		Kabul
2-DR. ÖĞR. ÜYESİ ÇAĞRI ÇOLAKOĞLU		Kabul
3-DR. ÖĞR. ÜYESİ DILARA GÖZDE ARAZ		Kabul

YEDEK JÜRİ ÜYESİ	İMZA	KANAATİ (KABUL / RED / DÜZELTME)
1-DOÇ. JÜLİDE GÜNDÜZ		
2-DR. ÖĞR. ÜYESİ EBRU BULUR		

ÖZ

HENRİ TOMASİ'NİN ALTO SAKSAFON KONÇERTOSU'NUN ANALİZİ

AYKUT AYAR

Bu tezin amacı, saksafon literatüründe önemli bir yeri olan Henri Tomasi'nin alto saksafon için bestelediği konçerto türündeki eserinin analizini yaparak, ülkemizde klasik müzik alanında ön plana çıkamamış bu enstrümanın, modern müzikteki rolüne değinmek ve icracılara ışık tutması açısından saksafon repertuarı hakkında Türkçe kaynak sıkıntısına da bir nevi çözüm sağlamaktır. Ayrıca literatür taraması sonucunda elde edilen bilgiler vesilesiyle Tomasi'nin eserlerini yorumlamak isteyen müzisyenlere, bestecinin sanat görüşü aktarılmaya çalışılmıştır. Saksafon repertuarının önde gelen yapıtlarından birinin detaylı incelenmeye çalışıldığı bu tez, bu alandaki ilk çalışma olması açısından da önem kazanmıştır.

Bu çalışmada Henri Tomasi'nin Alto Saksafon Konçertosu'nun piyano uyarlaması olan AL 20 705 numaralı "Alphonse Leduc & Cie Editions Musicales, 175, Rue St.-HonorG, PARIS" notasından faydalanılmıştır. Birinci bölümde Henri Tomasi'nin hayatı, ikinci bölümde bestecinin müzikal anlayışı anlatılmıştır. Son bölümde ise bestecinin yarışma parçası olarak bestelediği Alto Saksafon Konçertosu'nun analizi yapılmıştır. Bu çalışma sonucunda, iki bölümlü yapısıyla klasik konçerto yaklaşımına uzak kalan eserin, çağın armonik ve melodik diliyle paralellik gösterdiği tespit edilmiştir. Modern teknik ve armonik hareketliliğin oldukça ritmik bir sunumla işlenmesine karşın, kullanılan melodik yapılarla lirik ve dokunaklı bir temada tercih kılınması önemli bir detay olarak saptanmıştır. Ayrıca bu temanın her periyot sonunda sunulması da bestecinin saplantılı bir karakter ortaya koyduğunu göstermiştir.

Anahtar Kelimeler: Henri Tomasi, Saksafon, Konçerto, Kromatizm, Bitonalite

ABSTRACT

HENRİ TOMASI'NİN ALTO SAKSAFON KONÇERTOSU'NUN ANALİZİ

AYKUT AYAR

The aim of this thesis is to analyze the concerto of Henri Tomasi's saxophone, which has an important place in saxophone literature, to emphasize the role of this instrument, which could not stand out in the field of classical music in our country, in modern music and to provide a kind of solution to Turkish resource shortage about saxophone repertoire to shed light on performers. In addition, on the basis of the information obtained as a result of literature review, it was tried to convey the composer's view of art to the musicians who wanted to interpret the works of Tomasi. This thesis, in which one of the leading works of saxophone repertoire is tried to be examined in detail, has gained importance in terms of being the first work in this field. In this study, the AL 20 705 "Alphonse Leduc & Cie Editions Musicales, 175, Rue St.-HonorG, PARIS note of the piano adaptation of the Alto Saxophone Concerto by Henri Tomasi was used.

In the first part Henri Tomasi's life and in the second part the musical understanding of the composer is explained. In the last section, the Alto Saxophone Concerto which was composed by the composer as part of the competition was analyzed. As a result of this study, it is determined that the work, which is far from the classical concerto approach with its two-part structure, shows parallelism with the harmonic and melodic language of the era. Although modern technique and harmonic mobility are processed with a very rhythmic presentation, it is determined that the melodic structures used are preferred in a lyrical and touching theme. In addition, the presentation of this theme at the end of each period showed that the composer had an obsessive character.

Keywords: Henri Tomasi, Saxophone, Concerto, Chromatism, Bitonality

ÖNSÖZ

Bu tezi yazmaya başladığımda mesleğimle alakalı yaşadığım onca zorluğa rağmen sabır ve desteğini esirgemeyen canım aileme, fikirleriyle her zaman bana destek olan sevgili arkadaşım Tuğçe Ezgi Soyaltın'a, gösterdiği anlayış ve desteği için tez danışmanım Doç. Çağrı Çolakoğlu'ya, küçük yaşımda bu enstrümanla tanışmama vesile olan değerli saksaфон öğretmenim Hıdır Tepeli'ye ve tabii ki klasik saksaфonu öğretirken sevdiren bugünlere gelmemde payı büyük emektar saksaфon hocam Ufuk Kırbeygir'e teşekkürlerimi bir borç bilirim.

Aykut AYAR

İSTANBUL, 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZ.....	iii
ABSTRACT.....	iv
ÖNSÖZ.....	v
İÇİNDEKİLER.....	vi
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	viii
GİRİŞ.....	1

BİRİNCİ BÖLÜM

HENRİ TOMASI'NİN HAYATI

1.1. Tomasi Ailesi.....	7
1.2. Henri Tomasi'nin Gençlik Yılları.....	8
1.3. Henri Tomasi'nin Paris'teki Çalışmaları.....	10
1.4. Henri Tomasi'nin Buhran Yılları.....	14
1.5. Henri Tomasi'nin Olgunluk Yılları ve Başkalaşımı.....	17

İKİNCİ BÖLÜM

HENRİ TOMASI'NİN MÜZİKAL ANLAYIŞI

2.1. Henri Tomasi'nin Etkilendiği Müzisyenler.....	26
2.2. Henri Tomasi'nin Müzikal Dili.....	29
2.3. Henri Tomasi'nin Kendi Görüşleri.....	42

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

ESER ANALİZİ

3.1. Esere Genel Bir Bakış.....	45
3.2. Birinci Bölümün Yapısal Analizi.....	47
3.2. İkinci Bölümün Yapısal Analizi.....	76
3.3. Birinci Bölümün Armoni Analizi.....	113
3.5. İkinci Bölümün Armoni Analizi.....	126
SONUÇ.....	142
KAYNAKÇA.....	144

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1. Birinci Bölüm, Ölçü 1 – 3, İlk Motif.....	47
Şekil 2. Birinci Bölüm, Ölçü 4 – 6.....	47
Şekil 3. Birinci Bölüm, Ölçü 7 – 11.....	48
Şekil 4. Birinci Bölüm, Ölçü 11 – 12, İkinci Motif.....	48
Şekil 5. Birinci Bölüm, Ölçü 13 – 16.....	49
Şekil 6. Birinci Bölüm, Ölçü 17 – 25.....	50
Şekil 7. Birinci Bölüm, Ölçü 26 – 28, Geçiş (Transition) / Ölçü 29, Kadans / Ölçü 30 – 31, Kromatik Geçiş.....	51
Şekil 8. Birinci Bölüm, Ölçü 32 – 37, Çıkış.....	52
Şekil 9. Birinci Bölüm, Ölçü 36 – 37.....	52
Şekil 10. Birinci Bölüm, Ölçü 38 – 40, Tema.....	53
Şekil 11. Birinci Bölüm, Ölçü 44 – 47, Saksafon Teması.....	54
Şekil 12. Birinci Bölüm, Ölçü 48 – 50, Değişen Tema.....	54
Şekil 13. Birinci Bölüm, Ölçü 51 – 54.....	55
Şekil 14. Birinci Bölüm, Ölçü 55 – 57, Tekrarlamalar.....	55
Şekil 15. Birinci Bölüm, Ölçü 58 – 61, Geçiş.....	56
Şekil 16. Birinci Bölüm, Ölçü 62 – 67.....	56
Şekil 17. Birinci Bölüm, Ölçü 70 – 73.....	57
Şekil 18. Birinci Bölüm, Ölçü 74 – 77.....	58

Şekil 19. Birinci Bölüm, Ölçü 84 – 86.....	58
Şekil 20. Birinci Bölüm, Ölçü 87 – 88, Arpej ve Tekrar.....	59
Şekil 21. Birinci Bölüm, Ölçü 94 – 95, Kromatik Hareket ve Temaya Dönüş.....	59
Şekil 22. Birinci Bölüm, Ölçü 97 – 99.....	60
Şekil 23. Birinci Bölüm, Ölçü 98 – 102.....	60
Şekil 24. Birinci Bölüm, Ölçü 107 – 109, Bitonalite.....	61
Şekil 25. Birinci Bölüm, Ölçü 111 – 113, Kromatizm.....	61
Şekil 26. Birinci Bölüm, Ölçü 118 – 121, İlk Cümle.....	62
Şekil 27. Birinci Bölüm, Ölçü 122 – 125, İkinci Cümle.....	62
Şekil 28. Birinci Bölüm, Ölçü 70 / Ölçü 127 – 130.....	63
Şekil 29. Birinci Bölüm, Ölçü 131 – 132.....	63
Şekil 30. Birinci Bölüm, Ölçü 133 – 140, Kromatizm ve Dalgalanma.....	64
Şekil 31. Birinci Bölüm, Ölçü 154 – 157.....	65
Şekil 32. Birinci Bölüm, Ölçü 158 – 163, Kadans.....	66
Şekil 33. Birinci Bölüm, Ölçü 164 – 166.....	67
Şekil 34. Birinci Bölüm, Ölçü 164 – 166.....	67
Şekil 35. Birinci Bölüm, Ölçü 167 – 168.....	68
Şekil 36. Birinci Bölüm, Ölçü 177 – 181.....	68
Şekil 37. Birinci Bölüm, Ölçü 182 – 189, Geçiş.....	69
Şekil 38. Birinci Bölüm, Ölçü 190 – 191 Geçiş Sonu / Ölçü 192, Caz.....	69
Şekil 39. Birinci Bölüm, Ölçü 196 – 198.....	70

Şekil 40. Birinci Bölüm, Ölçü 199 – 202.....	70
Şekil 41. Birinci Bölüm, Ölçü 203 – 206.....	71
Şekil 42. Birinci Bölüm, Ölçü 207 – 209.....	71
Şekil 43. Birinci Bölüm, Ölçü 211 – 215.....	72
Şekil 44. Birinci Bölüm, Ölçü 216 – 221.....	72
Şekil 45. Birinci Bölüm, Ölçü 222 – 226.....	73
Şekil 46. Birinci Bölüm, Ölçü 227 – 235.....	73
Şekil 47. Birinci Bölüm, Ölçü 236 – 239.....	74
Şekil 48. Birinci Bölüm, Ölçü 240 – 246.....	75
Şekil 49. İkinci Bölüm, Ölçü 1 – 5.....	76
Şekil 50. İkinci Bölüm, Ölçü 1 – 7, Motifler.....	76
Şekil 51. İkinci Bölüm, Ölçü 8 – 11, İlk Parça.....	77
Şekil 52. İkinci Bölüm, Ölçü 12 – 15, İkinci Parça.....	77
Şekil 53. İkinci Bölüm, Ölçü 16 – 20.....	78
Şekil 54. İkinci Bölüm, Ölçü 21 – 28.....	79
Şekil 55. İkinci Bölüm, Ölçü 28 – 31.....	80
Şekil 56. İkinci Bölüm, Ölçü 32 – 37.....	80
Şekil 57. İkinci Bölüm, Ölçü 16 / Ölçü 38.....	81
Şekil 58. İkinci Bölüm, Ölçü 39 – 43.....	82
Şekil 59. İkinci Bölüm, Ölçü 44 – 48.....	82
Şekil 60. İkinci Bölüm, Ölçü 49 – 51, İlk Cümle.....	83

Şekil 61. İkinci Bölüm, Ölçü 52 – 56, Karşıt İkinci Cümle.....	83
Şekil 62. İkinci Bölüm, Ölçü 56 – 63, Geçiş İlk Kısım.....	84
Şekil 63. İkinci Bölüm, Ölçü 64 – 70, Geçiş İkinci Kısım.....	85
Şekil 64. İkinci Bölüm, Ölçü 71, Karşıt Tema.....	86
Şekil 65. İkinci Bölüm, Ölçü 72 – 75.....	86
Şekil 66. İkinci Bölüm, Ölçü 77 – 80.....	87
Şekil 67. İkinci Bölüm, Ölçü 81 – 84.....	87
Şekil 68. İkinci Bölüm, Ölçü 85 – 89.....	88
Şekil 69. İkinci Bölüm, Ölçü 90 – 95.....	89
Şekil 70. İkinci Bölüm, Ölçü 96 – 99.....	89
Şekil 71. İkinci Bölüm, Ölçü 100 – 103.....	90
Şekil 72. İkinci Bölüm, Ölçü 103 – 105.....	90
Şekil 73. İkinci Bölüm, Ölçü 106 – 110.....	91
Şekil 74. İkinci Bölüm, Ölçü 110 – 112.....	91
Şekil 75. İkinci Bölüm, Ölçü 113 – 115.....	92
Şekil 76. İkinci Bölüm, Ölçü 116 – 118.....	92
Şekil 77. İkinci Bölüm, Ölçü 119 – 125.....	93
Şekil 78. İkinci Bölüm, Ölçü 125 – 133.....	94
Şekil 79. İkinci Bölüm, Ölçü 134 – 139.....	95
Şekil 80. İkinci Bölüm, Ölçü 140 – 141.....	95
Şekil 81. İkinci Bölüm, Ölçü 151 – 153.....	96

Şekil 82. İkinci Bölüm, Ölçü 154 – 157.....	97
Şekil 83. İkinci Bölüm, Ölçü 158 – 162.....	97
Şekil 84. İkinci Bölüm, Ölçü 163 – 166.....	98
Şekil 85. İkinci Bölüm, Ölçü 171 – 178.....	99
Şekil 86. İkinci Bölüm, Ölçü 179 – 183.....	100
Şekil 87. İkinci Bölüm, Ölçü 184 – 191.....	101
Şekil 88. İkinci Bölüm, Ölçü 192 – 195.....	102
Şekil 89. İkinci Bölüm, Ölçü 196 – 202.....	103
Şekil 90. İkinci Bölüm, Ölçü 204 – 208.....	103
Şekil 91. İkinci Bölüm, Ölçü 209 – 211.....	104
Şekil 92. İkinci Bölüm, Ölçü 212 – 216.....	105
Şekil 93. İkinci Bölüm, Ölçü 217 – 224.....	106
Şekil 94. İkinci Bölüm, Ölçü 225 – 228.....	107
Şekil 95. İkinci Bölüm, Ölçü 229 – 230.....	107
Şekil 96. İkinci Bölüm, Ölçü 231 – 233.....	108
Şekil 97. İkinci Bölüm, Ölçü 234 – 236.....	108
Şekil 98. İkinci Bölüm, Ölçü 237 – 239.....	109
Şekil 99. İkinci Bölüm, Ölçü 240 – 245.....	110
Şekil 100. İkinci Bölüm, Ölçü 246 – 254.....	111
Şekil 101. İkinci Bölüm, Ölçü 255 – 263.....	112
Şekil 102. Birinci Bölüm, Ölçü 4.....	113

Şekil 103. Birinci Bölüm, Ölçü 21.....	113
Şekil 104. Birinci Bölüm, Ölçü 33.....	113
Şekil 105. Birinci Bölüm, Ölçü 38.....	114
Şekil 106. Birinci Bölüm, Ölçü 39 – 40.....	114
Şekil 107. Birinci Bölüm, Ölçü 44 – 48.....	115
Şekil 108. Birinci Bölüm, Ölçü 53 – 54, Kromatizm.....	115
Şekil 109. Birinci Bölüm, Ölçü 54 – 55.....	116
Şekil 110. Birinci Bölüm, Ölçü 58 – 59.....	116
Şekil 111. Birinci Bölüm, Ölçü 60 – 62.....	117
Şekil 112. Birinci Bölüm, Ölçü 62 – 64.....	117
Şekil 113. Birinci Bölüm, Ölçü 74 – 77.....	118
Şekil 114. Birinci Bölüm, Ölçü 164 – 177.....	119
Şekil 115. Birinci Bölüm, Ölçü 177.....	120
Şekil 116. Birinci Bölüm, Ölçü 177 – 181.....	120
Şekil 117. Birinci Bölüm, Ölçü 186 – 190.....	121
Şekil 118. Birinci Bölüm, Ölçü 192 – 194.....	121
Şekil 119. Birinci Bölüm, Ölçü 195 – 202.....	122
Şekil 120. Birinci Bölüm, Ölçü 207 – 209.....	123
Şekil 121. Birinci Bölüm, Ölçü 211 – 215.....	123
Şekil 122. Birinci Bölüm, Ölçü 225 – 230.....	124
Şekil 123. Birinci Bölüm, Ölçü 236 – 239.....	124

Şekil 124. Birinci Bölüm, Ölçü 240 – 245.....	125
Şekil 125. İkinci Bölüm, Ölçü 1 – 7.....	126
Şekil 126. İkinci Bölüm, Ölçü 8 – 11.....	126
Şekil 127. İkinci Bölüm, Ölçü 12 – 15.....	127
Şekil 128. İkinci Bölüm, Ölçü 16 – 20.....	127
Şekil 129. İkinci Bölüm, Ölçü 32 –38.....	128
Şekil 130. İkinci Bölüm, Ölçü 38.....	128
Şekil 131. İkinci Bölüm, Ölçü 39 – 43.....	129
Şekil 132. İkinci Bölüm, Ölçü 44 – 46.....	129
Şekil 133. İkinci Bölüm, Ölçü 49 – 58.....	130
Şekil 134. İkinci Bölüm, Ölçü 59 – 62.....	131
Şekil 135. İkinci Bölüm, Ölçü 64 – 65.....	131
Şekil 136. İkinci Bölüm, Ölçü 66 – 67.....	132
Şekil 137. İkinci Bölüm, Ölçü 71.....	133
Şekil 138. İkinci Bölüm, Ölçü 77 – 79.....	133
Şekil 139. İkinci Bölüm, Ölçü 84 – 85.....	134
Şekil 140. İkinci Bölüm, Ölçü 86 – 89.....	134
Şekil 141. İkinci Bölüm, Ölçü 90 – 93.....	135
Şekil 142. İkinci Bölüm, Ölçü 96 – 100.....	135
Şekil 143. İkinci Bölüm, Ölçü 119 – 122.....	136
Şekil 144. İkinci Bölüm, Ölçü 127 – 128.....	137

Şekil 145. İkinci Bölüm, Ölçü 133 – 136.....	137
Şekil 146. İkinci Bölüm, Ölçü 137 – 141.....	138
Şekil 147. İkinci Bölüm, Ölçü 149 – 153.....	138
Şekil 148. İkinci Bölüm, Ölçü 158 – 159.....	139
Şekil 149. İkinci Bölüm, Ölçü 162 – 163.....	139
Şekil 150. İkinci Bölüm, Ölçü 170 – 171.....	140
Şekil 151. İkinci Bölüm, Ölçü 179 – 180.....	140

GİRİŞ

Konçerto, genellikle sonat formunda, bir ya da daha çok solo çalgı ve orkestra için kapsamlı şekilde yazılmış 3 bölümlü bir türdür. Kelime anlamının mücadele etmek olan “concertare” den geldiği öne sürülmektedir. Bu tür, solistin virtüözitesinin ve yorumunun, orkestranın rengiyle bütünleşmesidir. “Concerto” grubunda yer alan solo çalgı ile orkestranın geniş kısmını oluşturan grubun savaşının sergilendiği konçerto türünün ilk örnekleri, 17’nci yüzyıl sonunda Arcangelo Corelli tarafından “Concerto da chiesa” (Kilise konçertosu) ve “Concerto da camera” (Oda konçertosu) tarzları geliştirilerek yazılmıştır.¹

Klasik konçerto 3 bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm genellikle sonat allegrosu formundadır. İkinci bölüm Lied formunda daha ağır bir yapıda, lirik ve şiirsel bir karakterdedir. Son bölüm ise tema ve çeşitlendirmeler biçiminde ya da rondo formundadır. Antonio Vivaldi’nin ağır bir orta bölümü çevreleyen iki hızlı bölüm şemalı konçerto anlayışı, Wolfgang Amadeus Mozart, Joseph Haydn ve Ludwig Van Beethoven gibi önemli besteciler tarafından da kabul görmüş ve standart bölüm şeması bozulmadan klasik konçerto alanında önemli eserler bestelenmiştir.

20. yüzyılda konçerto genel olarak solo icracı için orkestra eşlikli bir eser olmaya devam etmiştir. Son derece gelişmiş orkestra yazılarına rağmen, büyük ve küçük ses grupları arasındaki zıtlık, artık yapısal bir ilke olarak mevcut değildir. Çünkü modern konçertoda, 19. yüzyıl konçertosundaki gibi müziğe çoğu zaman egemen olan solisttir. Üç bölümlü hızlı – ağır – hızlı şemalı yapı, düzenli olarak kullanılmaya devam edilse bile, Alban Berg Keman Konçertosu (iki bölüm olarak çalınan dört bölüm) ya da Arnold Schönberg Piyano Konçertosu Op.42 (bir bölüm olarak çalınan dört bölüm) gibi eserlerde başka bölüm şemaları da görülmektedir.²

¹ İrkin Aktüze: “Müziği Anlamak” Ansiklopedik Müzik Sözlüğü, 2003, s. 323

² Mesruh Savaş: **Batı Müziğinde Form ve Analiz**, İstanbul, Müzik Eğitimleri Yayınları, Ocak 2018, s. 251

Saksafonun mucidi Adolphe Sax, 6 Kasım 1814 de Charles-Joseph Sax'ın 11 çocuğundan biri olarak Dinant'ta dünyaya geldi. Baba Charles-Joseph Sax, kornonun (o zaman bilinen adı "cor omnitonique") dizaynına büyük yenilikler getirmiş bir enstrüman tasarımcısıydı. Adolph da babasının izinde giderek, küçük yaşlarında kendi müzik aletlerini yapmaya başladı. 15 yaşında icat ettiği iki flüt ve klarnetiyle yarışmalara katıldı. Brüksel'deki Royal School of Singing'de (Brüksel Konservatuvarı) flüt ve klarnet eğitimi aldı.³

Babası aileyi geçindirmek için geleneksel enstrümanların yapımına devam ederken, Sax okulu bırakarak, babası Charles Joseph Sax'ın müzik aletleri üretimi yapan atölyesinde çalışmaya başladı. 1838 yılında yeni enstrüman tasarımları yaptığı sıralarda, bas klarnette değişiklik yaparak icat ettiği "*ophicleide*" isimli üflelemeli enstrümanı ile ün kazandı. Böylece bu enstrümanın patentini aldı. Bu, onun ilk önemli icadı olarak bilinmektedir.⁴

Sax, 1841 yılında Paris'e yerleşerek, 1844 yılında sergileyeceği yeni enstrümanlar üzerine çalışmaya başladı. Bunlar valfli borulardı. Enstrümanın kendisini icat etmemiş olsa da yaptığı örnekler rakiplerinkine göre çok başarılıydı. Yaklaşık olarak 7 farklı ölçüde yapılan ve Sakshorn (sax boruları) olarak tanınan bu enstrümanlar, kornetin icat edilmesine giden yolu da açmış oldu.⁵ Sakshorn enstrümanlarının dünya çapında yaygınlaşması müthiş bir hızla gerçekleşti. Özellikle İngiltere'de sakshornu derhal benimseyen bando takımları oldu. Bugün sakshornlar konser gruplarında ve orkestralarda yaygın biçimde kullanılmaktadır.

1840 civarlarında Sax, kontrbas klarnetin başarısız bir tasarımına girişti. İşte bu sıralarda isminin sonsuza kadar anılacağı enstrümanı (saksafonu) geliştirmeye başladı. 1841 yılında saksafonu icat etti. 1846 yılında patentini aldı. İsmi üreticisinin adından gelmektedir. "Sax'ın sesi", Sax ve Yunanca'da "ses" anlamına gelen

³ Stephen Cottrell: **The Saxophone**, Yale University Press, New Haven and London, 1962, s. 11

⁴ A.e., s. 43

⁵ A.e., s. 45

“*phone*” kelimelerinin yan yana gelmesi ile oluşmuştur. Saksafon hem orkestralarda hem de konser gruplarında çalınmak üzere tasarlandı. Besteci Hector Berlioz, 1843 yılında bu yeni enstrümanı onaylayan bir makale yazdı.⁶

Patenti kendisinde olduğu için 1846 – 1866 yılları arasında yirmi yıl boyunca, saksafon sadece Sax’ın fabrikasınca üretildi. Sax, bunun ardından Paris Konservatuvarı’nda saksafon eğitimi vermeye başladı. Ancak rakip enstrüman tasarımcıları, Sax’ın patentinin yasallığına defalarca saldırarak, Sax’a ve şirketine karşı uzun soluklu kampanyalara girişti. Tüm bu çabalar sonucunda Sax, 1856 ve 1873 yıllarında iki kere iflasa sürüklendi. 1866’de, patent süresinin bitiminden sonra diğer müzik aleti üreticileri de saksafon üretmeye başlamıştı.⁷

Saksafon, Paris’te Adolphe Sax tarafından 1840’lı yıllarda icat edilmiştir. Günümüz kullanımında çok çeşitli saksafonlar vardır. Bunların standart bir orkestra repertuarında kullanımları biraz sınırlıdır, ancak orkestra ve caz orkestrası literatüründe çok kapsamlı ve çok sayıda olduklarından enstrüman ailesi olarak tartışmak daha doğru olmaktadır. Tüm saksafon ailesi oldukça homojendir. 19’ncu ve 20’nci yüzyılda pek çok besteci, onları özellikle solo pasajlarda, büyük avantaj sağlamak için kullansalar bile bir nedenden ötürü asla senfoni orkestrasına tam olarak kabul edilememişlerdir. Bu sebeplerden biri, tüm saksafonların sesinin oldukça belirgin olmasıdır. Senfoni orkestrasına kabul edilememelerinin bir diğer sebebi, başka enstrümanlarla iyi uyum sağlamadıkları için, ne zaman kullanılsalar baskın olma eğiliminde olmaları gerçeğidir. Başka bir sebep ise, enstrümanın icra tarzının ve ilk günlerde ürettiği sesin kabul edilemeyecek derecede ilkel olması olabilir. İncelenen çalışmalarda, bu durumun 1920’lerden bu yana şiddetli şekilde değiştiği ve saksafon ailesindeki her enstrümanın ses genişliklerinin mükemmel

⁶ Stephen Cottrell: **The Saxophone**, Yale University Press, New Haven and London, 1962, s. 45

⁷ A.e., s. 67

kontrolü ile günümüzün büyük virtüözlerinin, bestecileri ikna etmeye devam ettiği görülmektedir.⁸

Saksafon, metal gövdesiyle ayırt edilen bir çalgıdır. İlerleyen yıllarda pek çok çeşide ayrılmıştır. Bilinen ve en çok kullanılan dört türü; soprano, alto, tenor ve bariton saksafondur. Ayrıca sopranino, bas ve kontrbas saksafon diye çeşitleri de vardır. Saksafonlar konik-bükümlü yani konik boruludur. Tek kamışlı, tahta nefesliler ailesinden (woodwinds) bir enstrümandır. Ana gövde yani kalak, üst kısımda bulunan boyun, deveboynu ya da es adı verilen çıkartılıp takılabilen bölüm ile ağızlık olmak üzere toplam üç ana parçadan oluşur. Borunun geniş olan alt ucu yukarıya doğru kıvrılır. Üst kısmına ise klarnet ağızlığına benzeyen bir ağızlık (dil ya da bek) takılıdır. Ayrıca ses deliklerini açıp kapatmaya yarayan bir anahtar mekanizması vardır. Model ve teknolojisine göre değişecek şekilde, üzerinde 20 ila 23 arası delik vardır. İcra edildiğinde, yardımcı perdeleri hariç 33 farklı nota elde edilebilmektedir. Saksafon klarnete benzemektedir. Klarnetteki gibi, içi yuvarlak ya da dört köşe oyulmuş, tek kamışlı ağızlık kullanmaktadır. Kamış bilezik yardımıyla ağızlığa tutturulur. Tuş sistemi yani klavyesi ise aynı olmasa da flütle benzerlik gösterir. Saksafon, metalden yapılan bir enstrüman olmasına rağmen, yapısı ve kökeni gereği, bakır üflemeli değil, tahta üflemeli çalgılar arasında sayılır. Saksafonlar çoğunlukla bir alaşım olan pirinçten yapıp, üzerlerine saydam vernik, altın ya da gümüş ile kaplama yapılmaktadır. Vernik ya da öteki kaplamalar pirincin paslanmasını önlediği gibi, ses niteliğinin artmasını ve çalgının görüntüsünün ilgi çekici olmasını sağlar. Değişik dönemlerde, saksafon yapımında plastik ve tahta gibi değişik materyaller de denenmiştir. 1930 öncesinde saksafonların verniklenmeden ya da kaplama yapılmadan satışa sunulması yaygındı. 1960'lara dek ise, bazı saksafonlar ucuz olmaları bakımından gümüşle değil, nikelle kaplanırdı.

Saksafon ağızlıkları kauçuk, plastik, bakalit ya da metal gibi değişik gereçlerden yapılır. Ender olarak, tahta ve cam olanları da mevcuttur. Bazıları, metal

⁸ Samuel Adler: **The Study Of Orchestration**, 2. bs., W. W. Norton and Company, New York, s. 206

ağızlıkların yaygın olan bakalit ağızlıklara göre daha “canlı” ses çıkardığı kanısındadır. Bir başka görüş ise ses tonundaki değişikliklerin, ağızlıkta kullanılan gereçten ziyade ağızlık biçimi ve iç yapısından geldiği şeklindedir. İçleri içbükey olarak oyulmuş ağızlıklar, Adolphe Sax’ın özgün tasarımına daha yakın olup, daha yumuşak tonlarda ses çıkardıkları için Klasik Batı Müziği saksafon icracıları tarafından tercih edilmektedir.

Saksafonlardan her birinin ses genişliği 2 oktav ve bir dörtlüyü kapsar. Normal ses alanı ilk zamanlar, “kalın do” sesinin altındaki “si” notasından, “ince do” sesinin üstündeki üçüncü oktav “fa” notasının (fa’’) arasındaydı. Bir süre sonra alttan “sib” sesini de içine alacak biçimde yarım ses daha pesleştirildi. Saksafon ailesinde çok kullanılan enstrümanların ses alanları şimdilerde daha da büyütülmüştür. Böylece saksafonlar, “ince fa” notasının yarım ses üstüne çıkabilmekte (fa#’), bariton saksafon ise “kalın sib” notasının yarım ses altına (la) inebilmektedir. Ailenin her üyesi için ses alanı ayrı düzenlenmiştir. Sib tonundaki soprano saksafon yazılıandan büyük 2’li pes; Mib tonundaki alto saksafon büyük 6’lı pes, Sib tonundaki tenor saksafon ise büyük 9’lu pes duyulmaktadır. Mib tonundaki bariton saksafon alto saksafonun bir oktav altından duyulmaktadır. Sib tonundaki bas saksafon ise tenor saksafonun bir oktav altından duyulmaktadır. Aralık özellikleri söz konusu olduğunda çoğu icracının, enstrüman ses genişliğinin her iki tarafında, özellikle de alt seslerde çok yumuşak çalmakta büyük güçlük çektiğini söylemek gerekir. Bu enstrümanın caz tonu ile klasik tonu arasında önemli farklar vardır. Senfonik veya klasik ton daha az vibrato içerme ve daha dinamik olarak kontrol edilme eğilimindeyken; caz tonu ya oldukça tatlı, duygusal ve vibrato dolu ya da çok gürültülüdür. Bu yüzyıl bestecilerinin çoğu, saksafonu caz veya popüler müzik önermek için kullanmıştır, ancak büyük saksafon icracıları tekniklerini geliştirdikçe, bu durum giderek azalmıştır.⁹

⁹ Samuel Adler: **The Study Of Orchestration**, 2. bs., W. W. Norton and Company, New York, s. 206

Senfonik besteciler, eserlerinde en fazla alto saksafonu (Mib) kullanmıştır. Fakat soprano, tenor ve bariton saksafon da eserlerde kullanılmıştır. Fa tonundaki sopranino saksafon nadiren kullanılmıştır, ama Ravel'in *Bolero* eserinde öne çıktığı için özellikle belirtilmelidir.¹⁰ Senfonik grupta, saksafon ailesi genellikle bu iki tamamlayıcı unsurların birinde temsil edilir:¹¹

- | | | | |
|----|-------------|----|--------------------|
| 1. | iki alto | 2. | bir soprano |
| | bir tenor | | bir ya da iki alto |
| | bir bariton | | bir tenor |
| | (bir bas) | | bir bariton |
| | | | bir bas |

Adolphe Sax, saksafonu çok kısa bir süre içinde Fransız ordusuna resmen kabul ettirdi. Hızlı bir şekilde diğer ülkelere de yayılarak onlar tarafından da benimsendi. I. Dünya Savaşı sırasında ABD'de popüler bir solo enstrüman oldu. Sonra dans müziği topluluklarınca benimsendi. Swing ve diğer caz formlarının gelişmesinde başrolü oynayan solo çalgılardan biri oldu. Büyük caz topluluklarında kullanılması, daha parlak ve etkileyici bir ses elde etmek amacıyla ağızlığın biçiminde ufak değişiklikler yapılmasına yol açtı. Borusunun yani kalak kısmının da çapı, ilk modellere göre daha geniş bir hale getirildi.

Saksafon hem tahta hem de bakır nefesli enstrümanlarla kaynaşabilen, çok uyumlu bir enstrümandır. Saksafon bu yapıyla caz müziğinin en önemli enstrümanları arasında yer almıştır. 20'nci yüzyılda ise ABD'li Sigurd Kascher ile Paris Saksafon Dörtlüsü'nün kurucusu Marcel Mule gibi virtüözlerin katkılarıyla saksafon bir konser enstrümanı konumuna gelmiştir. Claude Debussy, Alexander Glazunov, Jacques Ibert ve Henri Tomasi alto saksafon için solo yapıtlar besteleyen ilk müzisyenlerdendir.

¹⁰ Samuel Adler: **The Study Of Orchestration**, 2. bs., W. W. Norton and Company, New York, s. 206

¹¹ A.e.

BİRİNCİ BÖLÜM

HENRİ TOMASI'NİN YAŞAMI

1.1. Tomasi Ailesi

Henri'nin oğlu Claude Tomasi, 1876'da Korsika adasının Penta di Casinca bölgesinde doğan büyükbabası Xavier'in, ailesinin çiftçilikle uğraştığı büyük Akdeniz adasından göç ettiğini ifade etmiştir. Şu anda Budist bir rahip olan, eski Fransızca öğretmeni Claude, son yıllarda, besteci hakkında başka yerde bulunmayan pek çok gerçeği özel yazışmalarla ortaya çıkarmıştır.¹²

Korsika, Akdeniz kıyısında, Fransa sahilinin hemen yakınında bulunan eşsiz bir adadır. Yunan, Roma, Arap, Malta, Levanten (Doğu Akdeniz) ve Kıbrıs kültürlerinden etkilenen mirası nedeniyle belki de Fransızlardan daha Akdenizlidir. Bu adanın insanları, oldukça otantik olduğu bilinen bir halkiyat (halk bilimi, folklor) ile ifade edilen, eşsiz ve zengin bir geleneğe sahiptir.¹³ Ada, İtalya'ya Fransa'dan daha yakın olduğu için, Tomasi adı İtalyan kökenli olabilir; hatta özel yazışmalarda Claude Tomasi, "Tomasi ismi, büyük olasılıkla İtalyan kökenli bir isimdir" diye kabul etmiştir. Xavier, halk şarkıları koleksiyonu için *Cyros* ve *Corsica*'yı kullanmış; oğlu Henri Tomasi ise, birçok beste ve partiyon ismini *Cyros* ve *Corse*'a ithaf etmiştir.¹⁴

Ergenlik zamanında Xavier, flüt eğitimi aldığı Marsilya'ya gelerek, 1897 yılında Müzik Konservatuarı'nda birincilik ödülü kazandı. Para kazanmak için postacı olarak çalışırken, 1916'ya kadar Marsilya yakınlarındaki bir semt olan Mazargues'de, her pazar günü amatör müzisyenlerin olduğu bir grubu yönetmiştir.

¹² Daniel Walter Shipman: **The Henri Tomasi Trompet Concerto: A Musical Score Analysis**, Houston University, Houston, 2003, s.1

¹³ Rick D. Rowell: **The Concerto for Trumpet by Henri Tomasi: An Analysis**, The University of Arizona, 1982, s. 15

¹⁴ Daniel Walter Shipman, **a.g.e.**, s.2

Kapsamlı bir Korsikalı halk şarkıları koleksiyonu arayışı iki önemli ve başarılı antolojiyi düzenlemesine neden olmuştur: *Corsica* (Ed. Mattei, Nice, 1912) ve *Les Chansons de Cyrnos* ("Cyrnos Şarkıları" Ed. Detaille, Marseilles, 1933). Xavier'in oğluna ithaf ettiği *Les Chansons de Cyrnos*¹⁵ isimli bu eser, Henri'nin ilerde halk şarkılarıyla yakın ilişkide olacağının kanıtıydı.¹⁶ Xavier, ailelerinin izni olmadan ilk kuzeni olan Joséphine Vincensini ile 1900'de Marsilya'da tanışıp evlenmiştir.

1.2. Henri Tomasi'nin Gençlik Yılları

Henri Fredièn Tomasi (1901-1971), Korsika kökenli, Fransız besteci ve orkestra şefidir.¹⁷ Korsika'nın La Casinca (Penta-di-Casinca) bölgesinden olan babası Xavier Tomasi ve annesi Josephine Vincensini'nin ilk oğlu Henri Tomasi, 17 Ağustos'ta Provence¹⁸ bölgesinde Marsilya'nın işçi sınıfı bir mahallesi olan "La Belle de Mai" diye adlandırılan Rue Bleu'da (şimdiki adı Rue Clovis Hugues) doğdu.¹⁹

Liman kenti Marsilya'da, malları boşaltmak ve yüklemek için oraya gelen gemiler tarafından büyülenmiş olmalı ki, Henri'nin erken yaştaki tek arzusu, amcaları gibi bir denizci olmaktı. Amatör bir flütçü, grup lideri ve Korsika halk şarkıları koleksiyoncusu olan babası Xavier Tomasi, oğlunun potansiyelini anlayarak,

¹⁵ Cyrnos", "Corse" ya da bilinen ismiyle Korsika, Roma'nın 50 mil batısı ve Fransa'nın 100 mil güneydoğusunda bulunan Akdeniz adasıdır. Cyrnos, Yunanlılar tarafından antik çağlarda oraya yerleştikten sonra verilen isimdir. Birçok ülke bu bölgeyi fethetmesine rağmen, Fransa 1768'de bölgeyi Cenova'dan alarak sadece birkaç yıl süreyle kalmaya devam etmiştir.

¹⁶ Rick D. Rowell, **a.g.e.**, s. 15

¹⁷ Stanley Sadie: "Tomasi, Henri", **The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, C:XXIV, 2. Bs., s. 561

¹⁸ Provence, Fransa'da bir bölge ismidir. Provence kelimesi, bölgeye Romalıların verdiği "provincia nostra" (bizim bölge) isminden kaynaklanmaktadır.

¹⁹ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

oğlunun müzik eğitimi dışında herhangi bir alternatifine yönelmesini istememiştir. Xavier'nın bir baba olarak rolü, Henri'nin kaderinde çok önemli olmuştur.²⁰

Beş yaşındayken Henri ve ailesi, babasının bir posta işçisi olarak çalıştığı Mazargues'e taşındı. Bu arada Xavier Tomasi, Henri'nin müzik teorisi dersleri alması için planlama yaptı. Xavier, oğlu Henri'yi, müzik okuması için devlet okulundaki derslerine ek olarak Marsilya Konservatuvarı'na katılmaya zorladı. Henri yedi yaşına geldiğinde, Conservatoire du Musique de Marseilles'e (Marsilya Konservatuvarı) girmişti. On iki yaşında ise genç Henri, devlet okulu yerine yalnızca konservatuvarda okumaktaydı. On yaşında kazandığı müzik teorisi için birincilik ödülüne, on üç yaşında kazandığı piyano için birincilik ödülünü de ekledi. Babasının baskısı altında olan Henri, dahi çocuk olarak tanıtıldığı üst sınıf aileler için çalmaya başladı; "eğitilmiş bir hayvan gibi gösteri yapmaktan aşıldığını" hissetti.²¹

Ailecek, Marsilya'da Notre-Dame du Mont kilisesinin yanındaki Rue de la Loubière'e taşındılar. Genç Tomasi, ne zaman yapabilirse konservatuvardaki derslerini ekerek yüzmeye gider ya da denizci olma hayalini bir kenara iten babasının sertliğine cevaben, anarşist bir çizgi roman olan "Les Pieds Nickelés" ı gizlice okurdu. Her yaz, geleneksel Korsikalı şarkıları büyükannesinden öğrenmek için Korsika'ya giderdi.

Armonide birincilik ödülünü, arkadaşı olan Zino Francescatti (ünlü kemancı) ile paylaştı. Birinci Dünya Savaşı, Paris Konservatuvarı'na girişini geciktirirken, Marsilya'da piyanist olarak para kazanmaya başladı. Kendisinde hiç körelmeyecek bir adalet duygusu bırakan yokluk yüzünden, akla gelebilecek en farklı ortamlarda çaldı²²: Hôtel Noailles veya uçurumlu yol üzerindeki La Réserve restoranı gibi şık ve

²⁰ Daniel Walter Shipman, **a.g.e.**, s. 1

²¹ Hannah Elizabeth Watkins Ink: **The Frenh Three: A Comparison (Performed) of Recital Music by Darius Milhaud, Henri Tomasi and Eugene Bozza**, Maryland University, College Park, 2005, s.15

²² Alphonse Leduc, "Henri Tomasi Biyografisi", (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/biography-from-the-editions-alphonse-leduc/?lang=en>, 27 Ekim 2019

iyi bilinen kuruluşlar; "Chez Aline" ve "Chez Adèle" genelevleri, "Le Femina" ve "Le Saint Ferréol" gibi ilk sinema salonları. Sessiz filmlerde, klavyede yaptığı doğaçlamalar, ilerideki bestecilik kariyerine bariz bir hediyedir. Erken dönem Charlie Chaplin filmleri ve "The Mysteries of New York" (New York Gizemleri) sinemaya olan ilgisini uyandırdı.²³

Çocukluğu ya da bestecilikteki erken gelişim dönemi hakkında çok az bilgi mevcuttur. Bununla birlikte, kendi sanatını, besteci, piyanist, aranjör ve orkestra şefi olmak zorunda olduğu kafe orkestrasında öğrendiğini iddia etmiştir.²⁴

Akdeniz kökeni Tomasi'nin hem insanlığında hem de işinde ayırt edici özelliği olmuştur. Tutkulu ve vahşi "Işık Adası" Korsika, Afrika ve Uzak Doğu'ya açılan kapısıyla rüyalar limanı Marsilya; antik pagan güzelliğini akla getiren Provence bölgesi, onun üzerine silinmez izler bırakacaktı.²⁵

1.3. Henri Tomasi'nin Paris'teki Çalışmaları

Yirminci yüzyılın üretken ve yenilikçi bir bestecisi aynı zamanda da usta bir orkestra şefi olan Tomasi, 1921 yılında dünyanın en ünlü müzik okullarından biri olan Conservatoire de Paris'e (Paris Konservatuvarı) girdi. Burada Charles Silver ile armoni, Georges Caussade ile kontrpuan²⁶, Paul Vidal ile bestecilik, Vincent d'Indy ve Philippe Gaubert ile orkestra şefliği üzerine çalıştı.²⁷

²³ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

²⁴ Rick D. Rowell, **a.g.e.**, s. 16

²⁵ Alphonse Leduc, "Henri Tomasi Biyografisi", (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/biography-from-the-editions-alphonse-leduc/?lang=en>, 27 Ekim 2019

²⁶ Kontrpuan, Latince'de "noktaya karşı nokta" anlamına gelen "punctus contra punctum" dan gelmektedir. Eşzamanlı olarak tınlayan müzikal çizgilerin kombinasyon tekniğidir. Bu teknikte, ritmik ve melodik olarak birbirinden belirli ölçüde bağımsız olan partiler, tıpkı armonide olduğu gibi belirli ilkeler çerçevesinde bir araya gelirler.

²⁷ **A.e.**

Avukat Maître Lévy-Oulman'ın himayesinde olup Marsilya belediyesinden burs almasına rağmen, “işini görmeye” mecburdu. Bu yüzden geçimini sağlamak amacıyla, kafelerde, sinemalarda ve Palace Hotel Lutetia'da piyano çaldı.²⁸ Arkadaşı Maurice Franck, Tomasi'yi çok çalışkan biri olarak nitelendirmiştir: “Haftada bir fügle gelirdi, yorulmak bilmezdi – işine düşün ve istekliydin.”²⁹

Parlak bir öğrenci olan Tomasi, orkestra şefi ve besteci olarak kariyeri boyunca, birçok prestijli ödül kazanmıştır. 1925 yılında ilk eseri *Variations Sur Un Theme Corse* (Korsika Temasından Çeşitlemeler) tahta nefesli beşlisi ile *Halphen Ödülü*'nü kazandı. 1927 yılı Henri Tomasi'nin mümkün olan en büyük onur ödülünü aldığı yıldır; bestelediği *Coriolan* kantatıyla, *Second Grand Prix de Rome*³⁰ *Ödülü*'nü, oybirliğiyle de *Orkestra Şefliği Birincilik Ödülü*'nü kazanmıştır.

Puccini'nin *La Boheme* eserini keşfetmeye gelen 18 yaşındaki güzel sanatlar öğrencisi Odetta Camp ile *Opéra Comique*³¹'de tanıştı. Bu süre zarfında Tomasi, yetenekli bir besteci ve şef olarak ün kazandı. Bir sonraki yıl, orkestra şefi olarak kariyerine, Paris gazetesi Le Journal'ın küçük radyo orkestrası “Concerts du Journal” de orkestra şefi olarak başladı.³² Bu başarı, daha sonra çeşitli orkestralara müzik direktörü olarak atanmasına yol açtı: İlk Fransız radyo istasyonu orkestralarından biri olan *Radio Colonial* (1931-35); *Radyo-Paris* (1934-39); *Monte*

²⁸ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

²⁹ Hannah Elizabeth Watkins Ink, **a.g.e.**, 16

³⁰ *Grand Prix de Rome*, 1663 yılında sanat öğrencileri için yapılan yarışmalar sonucunda, Fransa Kralı XIV Louis tarafından sağlanan burstur. 1968 yılında, ödülün verildiği yarışma durdurulmuş; fakat bu yıldan itibaren bu ödül, akademi tarafından uygun görülen genç sanatçılara verilmeye devam etmiştir.

³¹ *Opéra-Comique*, şimdiki ismi ile *Théâtre national de l'Opéra-Comique*, Paris fuarlarının popüler tiyatrolarından bazıları tarafından 1714 yılında kurulan bir Paris opera şirketidir. Misyonu operaların daha geniş kitlelere ulaşmasını sağlamak için tarihle yeniden bağlantı kurarak benzersiz bir repertuvar oluşturmaktır.

³² Rick D. Rowell, **a.g.e.**, s. 16

Carlo (1946-51); İsviçre (Interlaken'de *Concertgebouw*, 1946-47); Almanya (Baden-Baden, 1947); Hollanda (1947-49); ve Fransa'da *Vichy* (1946-55); 1935'ten 1957'ye Paris ve diğer Fransız şehirler (*Lyon, Montpellier, Bordeaux, Toulouse, Nice, Marsilya* [savaş sırasındaki]) de dahil olmak üzere Paris'te bulunan Fransa'nın en ünlü Ulusal Orkestrası'nda şeflik yapmıştır.³³

30 Ekim'de, ilk olarak Zino Francescatti tarafından icra edilen, keman ve piyano için *Paghiella* eserini Paris'te yazdı. Daha önce tanıştığı başarılı sanatçı Odette Camp ile evlenerek, Pigalle yakınlarında, 24 Rue Victor Massé'ye yerleştiler.³⁴

Besteci ve orkestra şefi olarak eş zamanlı kariyerine başlayan Tomasi, Avrupa Müzik Cemiyeti tarafından ayrıcalıklı bir şef olarak görülüyordu. Büyük Fransız ve Avrupalı orkestraları yönetti. Korsika'da balayındayken, eşine ithaf ettiği orkestra ve piyano (veya iki piyano) için senfonik şiiri olan *Cyrnos*'u besteledi. Florent Schmitt'e göre; "*Cyrnos*, bugünlerde gençler arasında çok nadir bulunan orijinal fikirler, ilham ve de lirizm çizgisi içeriyor."³⁵ Keman ve piyano için bir başka eseri olan *Hebrew Song*, Léon Zighera tarafından çalındı.

Paris'teki Sömürge Sergisi sırasında, 1931 yılında Julien Maigret tarafından French Indochina³⁶ (Fransız Hindin) bölgesinde kurulan "Radio-Colonial" (Sömürge Radyosu) Orkestrası'nı yönetti; böylece ilk radyo şeflerinden biri ve

³³ Daniel Walter Shipman, **a.g.e.**, s. 3

³⁴ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

³⁵ **A.e.**

³⁶ Çinlindi ya da Hindin, Güneydoğu Asya'da kabaca Hindistan'ın doğusu ve Çin'in güneyinde kalan bölgedir. Bu kavram, daha çok tarihte Fransız sömürgesi olmuş Laos, Kamboçya ve Vietnam'ı tanımlamak için kullanılır.

“radyofonik³⁷ müziğin” öncüsü oldu.³⁸ Koro, Solo ve Orkestra için bir senfonik şiiri olan *Tam-Tam*'ın halk tarafından takdir edilmesiyle şöhretini korumuştur.³⁹

Hindiğin'de kalması, 1934 yılındaki *Chants Laotiens* ve *Deux danses cambodgiennes* gibi eserlerinde anlattığı konulara bakıldığında, kompozisyon tarzı üzerinde belirgin etkiler yaratmıştır. Egzotik etkiler ve Üçüncü Dünya için duyduğu endişe, kariyeri boyunca çalışmalarını etkilemeye devam etmiştir.⁴⁰

1932 yılında Tomasi; Henry Barraud, Marcel Delannoy, Claude Delvincourt, Pierre-Octave Ferroud, Jean Françaix, Jacques Ibert, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Jean Rivier, Tibor Harsanyi, Arthur Honegger, Filip Lazar, Igor Markevitch, Bohuslav Martinu, Marcel Mihalovici, Gustavo Pittagula, Serge Prokofieff ile birlikte “Triton Çağdaş Müzik Topluluğu⁴¹”nun kurucu üyesi oldu. Onursal Üyeleri, 20. yüzyılın en ünlü bestecilerini içermektedir: Maurice Ravel, Albert Roussel, Florent Schmitt, Igor Strawinski, Bela Bartok, Alfredo Casella, Georges Enesco, Manuel de Falla, Arnold Schoenberg, Richard Strauss, Karol Szymanowski. Korsikalı ilhamı ile bestelediği koreografili bir senfonik şiir olan *Vocero* eseri, şöhretini güçlendirmiştir.⁴²

Bestelemek ve yönetmek için eşit zaman harcadı. Orchestre Radio Symphonique de la Radiodiffusion Francaise'ın (Fransız Yayıncılığının Senfonik Radyo Orkestrası/Paris Radyosu) stüdyo yayınları için şeflik yaptı. *Lao Songs*,

³⁷ Radyofonik, elektronik araçlarla üretilen müziği belirtmek veya ilişkilendirmek için kullanılır. Radyo tiyatrosunu ve belgesel biçimini, ses soyutlamaları kullanılarak oluşturmaya yarayan bir tür ses sanatı uygulamasıdır.

³⁸ Hannah Elizabeth Watkins Ink, **a.g.e.**, 16

³⁹ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

⁴⁰ Rick D. Rowell, **a.g.e.**, s. 16

⁴¹ Triton Çağdaş Müzik Topluluğu, 1920'lerin başında çağdaş müziğin yaratıcılığını ve performansını tanıtmak için kurulmuş bir organizasyondur.

⁴² Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

bariton/kontralto ve orkestra/piyano için 1933 yılında yazdığı eseridir. *Four Geishas Songs* ise, soprano ve orkestra/piyano için 1935 yılında yazdığı eseridir. Fransız Mezzo-Soprano Alice Raveau'nun olağanüstü eşlik ettiği, bestecinin en unutulmaz kaydı olan Gluck'un *Orphée* eserinin kaydına, *Grand Prix du Disque* ödülü verilmiştir.⁴³

Tomasi ilk bale eserini 1937 yılında Fransa'nın güneydoğusundaki Provence'den esinlenerek yazmıştır. Opera metni René Daumesnil tarafından yazılan *Les Santons* eseri, 18 Kasım 1938 yılı Paris Operası'ndaki ilk gösteriminde büyük bir başarı elde etmiştir. Öyle ki 1946'da gelecek nesiller için filme kaydedilmiştir. İlk kez 1939 yılında Marcel Mule tarafından icra edilen, Alto Saksafon için *Ballade* (1938) adlı eserini besteledi. *Trio Pasquier*'e adanmış yaylı üçlüsünü besteledi. Sinemadaki ilk müzikal eseri, Ödüllü Fransız Sineması "Légions d'honneur" (Şeref Ordusu) adlı film içindir.⁴⁴

1.4. Henri Tomasi'nin Buhran Yılları

Varoluşsal bir krizin ortasında kaldığı bu dönemde, her şeyden uzaklaşmak istemiştir. Yalnız başına Dakar'a giden bir kargo gemisine binerek ülkesinden ayrıldı. Ancak İkinci Dünya Savaşı patlak verince Fas'a gelir gelmez Fransa'ya geri dönmek zorunda kaldı.

15 Ağustos 1939'da askere çağırılarak, Fransa-İtalya sınırına atandı.⁴⁵ Villefranche-sur-Mer Kalesi'nde Chasseurs Alpains⁴⁶'e katılarak, bando şefliği görevine başladı.⁴⁷ Görevinden alınıp Marsilya'ya sürgün edilerek, 1940 yılında

⁴³ Hannah Elizabeth Watkins Ink, **a.g.e.**, 16

⁴⁴ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

⁴⁵ Rick D. Rowell, **a.g.e.**, s. 16

⁴⁶ Chasseurs Alpains, Fransız ordusunun seçkin dağ piyadeleridir.

⁴⁷ Hannah Elizabeth Watkins Ink, **a.g.e.**, 16

Orchestre National (Ulusal Orkestra) şef çubuğunu bir kez daha aldı. Karısı Odette, ona katılmak için Paris'ten ayrıldı; fakat Tomasi artık ona aşık değildi. Ancak çift, 151 Corniche adlı uçurum yolunda oturmaktaydı. Yazar Roland Dorgelès; ressam Pierre Ambrogiani; müzisyenler Jean-Pierre Rampal, Etienne Baudo ve Joseph Alviset; fotoğrafçılar Albert Daille, Henri Manuel, Gaston Manuel ile diğer dostları gibi birçok arkadaş ve sanatçı misafirleri oluyordu.⁴⁸

Bir besteci olarak orkestra müziği önemlidir, ama hepsinden önemlisi tiyatrunun çekimine kapılmasıdır. Enstrümantal müzik alanında, nefesli enstrümanları için beste yapmayı tercih etti. Flüt, obua, klarnet, saksofon, fagot, trompet, korno ve trombon için konçertolar besteledi. Ayrıca keman ve viyola konçertoları da besteledi.⁴⁹

1941 yılında *Symphonie en ut* (Do) isimli eserini bestelemiştir. Bir çeşit mistik düşünce, ilk defa 4 Mayıs 1943 yılında gösterimi yapılan bu senfonisinde ifade bulmuştur. Koro melodisinin her dört hareketinin de varlığı tarafından aktarılan, dini bir takıntı ile nüfuz ettirilen bir eserdir.⁵⁰ 1943 yılında Charles Munch tarafından yönetilecek bu eseri hem düşünce biçiminde hem de bu yeni liberalliği yansıtan müzikal bestelerinde yepyeni bir dönemin habercisidir. Tomasi kendi senfonisinin temasını şu şekilde ifade etmiştir: “Tutku içgüdüğü ile mistik özelemler arasındaki savaş (insanlığın ızdırabı), kalıcı sevincin son ifadesidir.”⁵¹

Tomasi'nin ordudan serbest bırakılması üzerine, Sainte-Baume Manastırı'na katılmayı düşündüğü söyleniyordu. Manastıra katılmamış olmasına rağmen, bu kriz döneminin, müzikal tarzı üzerinde derin bir etkisi oldu.⁵² Hayatı Marsilya ve Sainte –

⁴⁸ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

⁴⁹ Hannah Elizabeth Watkins Ink, **a.g.e.**, 16

⁵⁰ Rick D. Rowell, **a.g.e.**, s. 17

⁵¹ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

⁵² Rick D. Rowell, **a.g.e.**, s. 16

Baume Dominik Manastırı arasında bölünmüş durumdadır. Orada genç bir kadınla birbirlerine aşık oldular. Bir ilişki kurma umudunda olmayan besteci, dini münzeviliğe⁵³ gittikçe daha fazla zaman harcayarak keşiş olmaya bile karar vermiştir. Fakat karısı, onu bu projenin geri döndüreceğine emindir... Dini münzeviliği sırasında tüm enerjisini şaheseri olacak, şair Oscar Vladislav de Lubicz Milosz'un ince mistik metnine dayanan, *Don Juan de Mañara* (ya da *Miguel Mañara*) isimli operasını yaratmaya adanmıştır.⁵⁴

1943'te evliliklerinin yaklaşık on beşinci yılında Henri, eşiyle neredeyse boşanma aşamasına gelmiştir. Claude Tomasi bir röportajda babasının hayatından şu şekilde bahsetmiştir.⁵⁵

*Evlendiklerinde gerçekten aşık olsalar bile (1928), on yıl sonra, bir sebepten dolayı, babamın tarafında sevgi konusunda bir azalma vardı. Odette'in otoritesi ve kıskançlığı babamı fazlasıyla gerdi. Annem çocuk sahibi olmak istememişti. Henri, 1940'taki varoluşsal krizinden ve henüz bir çocuğu olmamasından dolayı, 15 Ağustos 1943'te boşanma kararını yazdı. Ancak 1943 Haziran'ında, onu hala seven annem, son kez onu baştan çıkarmayı başarak, Eylül başında hamile olduğunu açıkladı! Babam tamamen neşeyle doluydu! Sanki müzik dehasına, duygusallığına ya da rasyonalizm ve bilime ilişkin entelektüel ihtiyacına uymayan yaşam boyu süren bir manastır projesinden kurtarılmış gibiydi. Babam için körü körüne inanmak imkansız bir konuydu. Bu olay annemle gerçek bir başlangıcın ve inancın simgesiydi.*⁵⁶

⁵³ Münzevi, topluluktan kaçan, yalnız kalmayı seven kimseye denir. Münzevilik ise münzevi olma durumu şeklinde açıklanabilir.

⁵⁴ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

⁵⁵ Daniel Walter Shipman, **a.g.e.**, s. 2

⁵⁶ Allen Adcock: **Scholarly Program Notes For Selected Saxophone Works**, Southern Illinois University, Carbondale, 2011, s. 9

1944 yılında bestecinin oğlunun doğumuyla birlikte, karısı Odetta Camp ile ilişkileri yeniden canlanmıştır. Claude'un adı, Henri ile Odette arasındaki ilişkinin bir parçasını temsil etmektedir. Yani bu isim, Henri'nin Claude Debussy'ye ve annesinin ressam Claude Monet'e olan sanatsal ilgisinin bir sonucudur. Claude, babasının anılarına ve kayıtlarına erişimi ile bestelerinin bazılarındaki maneviyatı anlama konusunda önemli detaylar sağlamıştır. Babasının tüm çalışmalarını inceleyerek, onun uzun bir biyografisini, “Michel Solis” takma adı altında Fransızca olarak yayınlamıştır.⁵⁷

Henri Tomasi, “Direniş hareketinin şehitlerine ve Fransa için ölen herkese” ithaf ettiği Requiem eserini oluşturmayı tamamlamıştır. II. Dünya Savaşı sonunda, toplama kamplarının ve Hiroşima'nın keşfi, müzisyenin Tanrı'ya ve dine olan tüm inancını reddetmesine neden olmuştur. 1946'dan itibaren dini eserlerini bir kenara bırakmıştır.⁵⁸ Requiem eseri bir kenara konarak, 1996 yılına kadar tekrar keşfedilmedi ve kaydedilmedi.⁵⁹

1.5. Henri Tomasi'nin Olgunluk Yılları ve Başkalaşımı

Kariyerini bestelemek ve orkestra yönetmek arasında dengede götüren Tomasi, dünyadaki birçok opera binasında çalışmıştır. Üretken bir besteci olarak orkestra müziği, özellikle de solo enstrümanlar ve orkestra için yazdığı konçertolar önemlidir. *L'Atlantide* ve *Miguel Mañara*, itibarını belirleyen iki operasıydı ancak, her şeyden önce tiyatroya ilgi duymuştu.⁶⁰

⁵⁷ Daniel Walter Shipman, **a.g.e.**, s. 2

⁵⁸ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

⁵⁹ Hannah Elizabeth Watkins Ink, **a.g.e.**, 17

⁶⁰ Stanley Sadie, **a.g.e.**, s. 561

Tomasi, Monte Carlo Operası'na Raoul Gainsbourg tarafından şef olarak atanmıştı; bu yıllar Fransa'nın Orchestre National, çeşitli radyo orkestraları, Concerts Pasdeloup ile Colonne ve Lamoureux da dahil olmak üzere pek çok orkestraya rehberlik eden, parlak ve yoğun yeni bir faaliyet döneminin müjdecisi olmuştur.⁶¹ Şeflik kariyerine, 1946'dan 1950 yılına kadar Monte Carlo Operası'nın orkestra şefi olarak devam etti. Operayı kış boyunca yönetirken, yaz boyunca da Vichy Operası'nın orkestrasını yönetmiştir.⁶²

1947 yılında Monte-Carlo'daki ilk performansı, en ünlü eserlerinden biri olacak *Fanfares Liturgiques* adlı eseridir. Annunciation (Duyuru), Gospel (Müjde), Apocalypse (Kıyamet) ve Friday Procession (Cuma Alayı) isimli dört bölümden oluşan bu eser, aynı zamanda Don Juan de Mañara adlı opera eserinin de bir parçasıdır.⁶³

Avrupa'nın geri kalanındaki etkinliğine, İsviçre'deki Concertgebouw Orkestrası ile birlikte, daha sonra birkaç yıl üst üste davet edileceği (Hollanda Festivali), Debussy-Ravel programını yürüten mükemmel bir performansla başladı.⁶⁴ Ayrıca, 1949'da yayınlanan bir makale, onun Amsterdam'daki Concertgebouw⁶⁵'un şefi olduğunu da göstermiştir.⁶⁶

⁶¹ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

⁶² Rick D. Rowell, **a.g.e.**, s. 17

⁶³ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

⁶⁴ **A.e.**

⁶⁵ Concertgebouw, Hollanda'da bir konser salonudur.

⁶⁶ Rick D. Rowell, **a.g.e.**, s. 17

Tüm Avrupa'da misafir şef olarak çok aranan Tomasi, 1948 yılında en popüler bestesi olacak, Trompet Konçertosu'nu yazmıştır.⁶⁷ Bu eser, daha sonra en iyi müzisyenler tarafından çalınarak kaydedilecektir: Ludovic Vaillant, Maurice André, Pierre Thibaud, Wynton Marsalis, Eric Aubier, Sergei Nakariakov, Wolfgang Bauer, Philip Smith, Alison Balsom, David Guerrier, Alexandre Baty...⁶⁸

Saksafon Konçertosu, 1949 yılında Paris Konservatuarı yarışma parçası olarak bestelendi ve sonraki yıl galasını veren ünlü Fransız saksafoncu Marcel Mule'ye ithaf edildi.⁶⁹ Tomasi bu eserin, saksafonda Marcel Mule'un eşliğiyle 2 Mart 1950'de Paris'teki ilk gösteriminde, kendisi de Ulusal Orkestra'yı yönetmişti.⁷⁰

1951 yılında bestelediği Pierre Benoit'in romanından uyarlanan eseri *Divertimento Corsica*, "Güzellik Adası" diye tanımladığı ve Korsika'dan esinlendiği bir eserdir. *L'Atlantide* eseri ise aynı yıl Francis Didelot tarafından yazılan opera metni ile, olağanüstü kaderi olan koreografili bir operasıdır. Bu eser Fransa'da (Paris'teki Palais-Garnier'de) yirmi, Almanya ve Belçika'da seksen defa gösterime girmiştir. Ethery Pagava, Ludmilla Tcherina ve Claude Bessy, Antinea'nın acımasız karakterini canlandıran ünlü balerinlerdi.⁷¹

1952 yılı şubat ayında, bacağının kırılmasına neden olan ciddi bir otomobil kazası, kariyerini birkaç ay boyunca kesintiye uğratmıştır. Savaş karşıtı bir bale olan

⁶⁷ Hannah Elizabeth Watkins Ink, **a.g.e.**, 17

⁶⁸ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

⁶⁹ Paul Grobey: **The University of Texas Symphony Orchestra Recital Program**, The University of Texas Austin Butler School of Music, s. 5

⁷⁰ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

⁷¹ **A.e.**

Noces de Cendres (Küller Düğünü) eserini yazdı ve S.A.C.E.M.⁷² tarafından Grand Prix de la Musique Française ile ödüllendirildi.⁷³

1953 yılında bestelediği üçüncü operası olan lirik drama *Sampiero Corso*, Raphaël Cuttoli'nin opera metniyle ilk kez Mayıs 1956'da Régine Crespin'in başrol oynadığı Bordeaux'da oynandı. 16. yüzyılda Korsika'nın Cenevizliler tarafından baskı altına alınmasına değinen *Sampiero Corso* eserinde, bestecinin kökeni yansıtılmaktadır.⁷⁴ Eser aynı yıl Hollanda Festivali'nde de sahnelendi. Sağ kulağında sağırılık başlangıç belirtileri vardır. Artık işitme duyusu kulakta kesin olarak kaybolana kadar kötüye gidecek bir illetle mücadele etmek zorundadır.⁷⁵ Korsika'da bir Konservatuar kurulana kadar, "Légion d'Honneur"⁷⁶ (Onur Nişanı) alma davetini reddetti.⁷⁷

Philippe Soupault'un yazdığı metinden esinlenen Tomasi, *Triomphe de Jeanne* isimli oratoryoyu 1955 yılında bestelemiştir. Joan of Arc'ın beş yüzüncü yılını anmak için, 1956'da Rita Gorr ve Ernest Blanc'ın da bulunduğu Rouen'de gösterime girmiştir. 12 Nisan 1956 tarihi, şair Oscar Vladislav de Lubicz Milosz'un metninden yola çıkarak bestelediği *Don Juan de Mañara* operasının uzun zamandır beklenen dünya galasının habercisiydi. Aynı yıl *Klarnet Konçertosu* ve *Trombon Konçertosu*'nu da bestelemiştir. Bu operası, *L'Atlantide* operası ve *Le Testament di*

⁷² Société des auteurs, compositeurs and musique de musique (SACEM), sanatçıların haklarının ödemelerini toplayan ve hakları orijinal şarkı sözü yazarlarına, bestecilere ve müzik yayıncılarına dağıtan Fransız bir meslek birliğidir.

⁷³ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

⁷⁴ Stanley Sadie, **a.g.e.**, s. 561

⁷⁵ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

⁷⁶ Onur Lejyonu, resmi adı Ulusal Onur Lejyonu Nişanı, Napolyon Bonapart tarafından 19 Mayıs 1802'de, genel olarak herhangi bir kişinin hürriyet ve eşitliği sağlamaya yemin etmesi şartıyla, doğum veya dine bakmaksızın verilen genel bir askeri ve sivil liyakat düzenidir.

⁷⁷ **A.e.**

Pere Gaucher komik operası ile opera bestecisi olarak ün kazandı.⁷⁸ 1957'de Tomasi, son yıllarının tamamını kötü şekilde etkileyen sağ kulağındaki ilerleyen sağırılık da dahil olmak üzere fiziksel sorunları nedeniyle orkestra şefliği yapmayı bıraktı.⁷⁹

1958 yılında Paris Opera'sında gerçekleştirilen *L'Atlantide* eserinin büyük popülaritesi, Tomasi'yi "yenilikçi müziğin" günah keçisi, özellikle de zaman zaman mezhepçi yapmıştır. Aynı dönemde, önceki düşünce tarzı ve dili kullanma konusundaki endişelerinin, kendisini yeni bir ilham ve yaratıcılık aşamasına götürmesidir.⁸⁰

Tomasi'nin 1959 yılında bestelediği operası *Le Silence de la Mer* (Denizin Sessizliği), Fransız Direnişinin sembolü olan Vercors'un bir metnine dayalı tek perdelik lirik bir drama, 20. yüzyıl ruhunun ve tarihinin kesinlikle çağdaş bir bakış açısıyla, güçlü amaçlarla somutlaştırılacağı bir dönemin başlangıcına işaret ediyordu. ORTF⁸¹'de Georges Prêtre tarafından kaydedilen bu oda operası, ilk olarak 1966'da Almanya'da Doğu Berlin Operası'nda oynandı.⁸²

1960'da Paris şehri tarafından Grand Prix Musical ödülünü aldı. "Edebi ve müzikal eğlence" olan *Ulysse ou le beau Périple* (Ulysses ya da Güzel Yolculuk) isimli eseri, 1961 yılında Jean Giono'nun bir metninden yola çıkarak bestelemiştir. 1962 yılında Dévy Erlih'e ithaf ettiği *Keman Konçertosu* (Ulysses'e Yolculuk), ilk kez yine onun tarafından sahnelendi.⁸³ Konusu, sıradan denizciler arasında dönen

⁷⁸ Hannah Elizabeth Watkins Ink, **a.g.e.**, 17

⁷⁹ **A.e.**

⁸⁰ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

⁸¹ Office de Radiodiffusion Télévision Française (ORTF), 1964-1974 yılları arasında Fransa'da halka açık radyo ve televizyon sağlamakla görev alan ulusal ajanstı.

⁸² **A.e.**

⁸³ **A.e.**

Ulysse eserinde, Ulysses romanını açıklığa kavuşturmuştur.⁸⁴ Bu eser, *Le Monde*⁸⁵ eleştirmeni Jacques Lonchamp tarafından “muhteşem, epik bir dışavurumculuk” olarak tanımlanmıştır.⁸⁶ Trompet ve org (veya orkestra) için iki parça besteledi: *Semaine Sainte à Cuzco* ve *Variations grégoriennes sur un Salve Regina*. Tanınmış aktör Michel Galabru'nun başrol oynadığı, A. Daudet'in anlatımına dayanan lirik bir masal olan *The Goat of Monsieur Séguin* isimli eseri kaydedildi. Koro ve solistlerle benzer iki lirik masalı: *M. le sous-Préfet aux champs* ve *La mort du petit Dauphin*.⁸⁷

Serge Baudo tarafından yönetilen Orchester des Concerts Classiques ve Jean-Pierre Rampal'in eşlik ettiği *Flüt konçertosu* (bahar), Marsilya'da Ocak 1966 tarihinde açılış performansı sunulan eseridir.⁸⁸ Erasmus tarafından yazılmış bir esere dayanan, Tomasi'nin *Éloge de la Folie* “Deliliğe Övgü” (nükleer dönem) isimli eseri ise, “hiciv, lirizm ve koreografi etkileşimi” olarak tanımlanmaktadır. Tomasi'nin savaş sonrası eserleri, insanlığa duyduğu hayal kırıklığını yansıtmaktadır. Opera ve bale arasında bir karışım olarak tanımladığı *L'loge de la folie*, Nazizm ve Napalm'a göndermeler içermektedir.⁸⁹ Tiyatro için son yarattığı bu opus, Tomasi'nin 1966'da yazacağı vasiyeti yansıtmaktadır. “E finita la commedia! Sonunda bu aptal gezegende barış!”⁹⁰

Retour à Tipasa (Tipasa'ya Dön), Albert Camus'un metnine dayanan, “konuşan ses, erkek korusu ve orkestra için Tomasi'nin bestelediği laik bir kantattır.

⁸⁴ Stanley Sadie, **a.g.e.**, s. 561

⁸⁵ *Le Monde*, Fransa'nın önemli gazetelerinden birisidir.

⁸⁶ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

⁸⁷ **A.e.**

⁸⁸ Hannah Elizabeth Watkins Ink, **a.g.e.**, 17

⁸⁹ Stanley Sadie, **a.g.e.**, s. 561

⁹⁰ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

Açılış performansı, 25 Nisan 1985'te Marsilya'daki Abbaye de Saint-Victor'da ölümüne kadar gerçekleşmedi. Eser, dünya ile olan birlikteliği ve erkekler arasındaki dayanışmayı kutlamak için absürtlüğün ötesine geçmiştir. “Adaletsizlikten kaçan günü sevin ve bu fethedilen ışıkla savaşa geri dönün!”⁹¹

Eser ismi ya da müzikal tarzı fark etmeksizin bestelediği eserlerin çoğu, uzak olan Avrupa dışındaki ülkeleri yansıtmaktadır. Claude, aslında babasının turne dahilinde gezdiği ülkelerin aksine kitaplar ve filmlerden ilham aldığını belirtmiştir. Peru, Brezilya ve Vietnam hakkında besteler yazsa da bu ülkelere asla yolculuk yapmamış; ona büyük ölçüde ilham veren bir ülke olmasına rağmen asla İspanya'yı da ziyaret etmemiştir. Avrupa dışında, yalnızca Kuzey Afrika, Cezayir, Tunus ve Fas'a seyahatte bulunmuştur. Arp için bestelediği *Highlands Ballad*'ı, 1966'da İskoçya gezisi sonucunda ortaya koymuştur.⁹² *Highlands Ballad* adlı bu arp konçertosu, 1985 yılında Marielle Nordmann ve Chambre des Solistes de Marseille (Marsilya Solistleri Oda Orkestrası) ile Reynald Giovaninetti şefliğinde kaydedilmiştir.⁹³

Tomasi'nin politik ve sosyal adaletsizliğe karşı öfkesi, 1967 yılında özellikle Aimé Césaire'in bir metnine dayanan ve Hector Berlioz'a adanmış olan *Symphonie du Tiers-Monde* (Üçüncü Dünya Senfonisi) adlı yapıtında da görüldüğü üzere bestelerinin özüne işlemiştir.⁹⁴ Sonraki yıl bestelediği *Chant-pour le Vietnam* (Ho Chi Minh'e adanmış) isimli eseri ise, Jean-Paul Sartre'ın Roger Pic'in bir fotoğraf sergisine eşlik etmesi için yazılmış bir metinden esinlendiği senfonik şiiridir. Tomasi,

⁹¹ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

⁹² Daniel Walter Shipman, **a.g.e.**, s. 4

⁹³ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

⁹⁴ **A.e.**

Eugène Ionesco'nun tiyatro için yazdığı The Chairs veya The King oyunlarının müzikal uyarlamalarını yazma yetkisini alamamıştır.⁹⁵

Eserleri arasında birçok virtüözite gerektiren konçertosu vardır: Trompet (1948), saksafon (1949), viyola (1950), klarnet (1956), trombon (1956), keman (1962), flüt (1956), arp (1966) ve gitar ("şair Federico Garcia Lorca'nın suikastine adanmış olan", 1966).⁹⁶ "à la Mémoire du Poète" (Öldürülen Şair'in Anısına) bestelediği *Gitar Konçertosu*, 1968 yılında F.G. Lorca ve Alexandre Lagoya tarafından seslendirildi. *Çello Konçertosu* ise André Navarra'ya adanmış, ilk gösterimi bir sonraki yıl yine kendisi tarafından yapılmıştır.⁹⁷

Henri, oğlu Claude ile "Kasetli Otobiyografi" adlı bir dizi röportaj yaptı.⁹⁸ 1 Kasım 1969 yılında akciğerleri ödem toplayan Tomasi, on aylık iyileşme sürecinin ardından 1970'de son kez Marsilya'nın eski limanını görebilecekti. O dönemde mizahla yazdığı satırlar şu şekildedir: "Son yıkımdan önce Akdeniz'i, denizi görmeliyim. Vive mare nostrum! (Yaşasın bizim deniz!)"⁹⁹

1970 yılında "Paris'te sürgüne geri döndüm" şeklinde açıklama yapan besteci, *Kontrbas Konçertosu*'nun son düzeltmelerini yapıyordu.¹⁰⁰ Orkestra eserlerinin birçoğu dans için uyarlanmıştır. Ölümünden hemen önce Hamlet'i tekrar okuyarak, dramatik bir opera versiyonu üzerinde çalışıyordu.¹⁰¹ Fakat yalnızca bakır nefesler için kısa bir pasaj yazabildi, "To be or not to be" (olmak ya da olmamak)...

⁹⁵ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

⁹⁶ Alphonse Leduc, "Henri Tomasi Biyografi", (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/biography-from-the-editions-alphonse-leduc/?lang=en>, 27 Ekim 2019

⁹⁷ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

⁹⁸ A.e.

⁹⁹ A.e.

¹⁰⁰ A.e.

¹⁰¹ Stanley Sadie, a.g.e., s. 561

Zamanı tükenmişti, *18 Chants populaires de l'Île de Corse* eserinin on ikinci bölümünün sadece koro partiyonunu bitirdi.

13 Ocak 1971 sabahı Paris Montmartre'deki dairesinde aniden ve huzur içinde öldü. Son isteği Avignon'da Akdeniz'in gökyüzü altına gömülmektir. Normal ya da dini bir tören yapılmadan çiçek ve çelenksiz, yalnızca aile üyelerinin ve Jean Molinetti'in katıldığı bir uğurlama yapılmıştır. Doğumunun yüzüncü yılını kutlamak için külleri, Korsika'daki Penta di Casinca'da, atalarının köyüne taşındı.¹⁰² Anıtının üzerinde Albert Camus'un cümleleri yazılıdır: "Tipasa'ya geri dön: Kışın ortasında, en sonunda içimde yenilmez bir yaz bulunduğunu öğreniyordum. O ışık, o titreşen ışık!"¹⁰³ 2001 yılında Jacques Sapiaga tarafından, bestecinin bir saatlik bir belgesel filmi yapılmıştır.¹⁰⁴

¹⁰² Hannah Elizabeth Watkins Ink, **a.g.e.**, 18

¹⁰³ Henri Tomasi (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>, 15 Kasım 2019

¹⁰⁴ Hannah Elizabeth Watkins Ink, **a.g.e.**, 17

İKİNCİ BÖLÜM

HENRİ TOMASI'NİN MÜZİKAL ANLAYIŞI

2.1. Henri Tomasi'nin Etkilendiği Müzisyenler

Tomasi, bilgili ve tutkulu bir şef. Tomasi'nin biyografisinde söz alan Albin Michel¹⁰⁵, bestecinin “özellikle gelişimine katkısı olan Fransız partiyonlarının titiz, ilham verici, tutkulu bir şekilde yönetildiği için” değerli olduğunu belirtti. Michel'in yorumları, Tomasi'nin akranlarının, özellikle de Fransız ustalar tarafından yapılan eserleri yorumlamasının, Édouard Victor Antoine Lalo, Camille Saint-Saëns, Gabriel Fauré, Vincent d'Indy, Paul Dukas; en çok da Claude Debussy ve Maurice Ravel'in beğenisini kazandığını doğrular niteliktedir. Tomasi, diğer usta bestecilerin (Hector Berlioz, Ludwig van Beethoven ve Richard Wagner) eserlerine de aynı derecede hakimdi. Michel ayrıca, Tomasi'nin besteleri, sahnede duruşu ve şefliğiyle, heyecanlı, yoğun ve tutkulu bir kişiyi resmettiğine değinmektedir.¹⁰⁶

Tomasi'nin tarzı Fransız öncülerinden etkilendi: Claude Debussy, Paul Dukas ve Maurice Ravel. Tomasi'nin çalışmalarında öncü olan Jane Eschrich, besteciyi görsel temayı sık sık canlandıran “Modern İzlenimci¹⁰⁷” olarak tanımlamıştır.¹⁰⁸ Kompozisyon tarzı muhtemelen şeflik deneyiminden ve 1952'de *Noces de Cendres* balesi ve 1951'de *L'Atlantide* operası gibi sıklıkla sahnelenen

¹⁰⁵ Albin Michel, Claude Tomasi'nin takma adıdır.

¹⁰⁶ Daniel Walter Shipman, **a.g.e.**, s. 4

¹⁰⁷ İzlenimci ya da “Empresyonist”, müziğin ruh hali ve atmosferine odaklanan, 19. yüzyıl Fransa'da ortaya çıkan akımın bestecilerine verilen isimdir. Doğadaki unsurların kişinin içinde oluşturduğu izlenimleri, duygusal izleri yansıtmayı hedefleyerek, doğayı olduğu gibi anlatmak yerine onların kendilerinde bıraktığı etkileri anlatırlar.

¹⁰⁸ **A.e.**, s. 5

yapımlarına maruz kalmasından etkilenmiştir. Eklektik¹⁰⁹ ilgi alanları, farklı kùltürlere (Chants Laotiens, 1933; Joan of Arc hakkında bir oratoryo olan Triomphe de Jeanne) ve Vietnam (*Le Chant pour le Vietnam*, 1968; *Requiem pour la Paix*, 1945) gibi uluslararası çatışmalardan insani kaygılara kadar olan konulara uzandı.¹¹⁰

Tomasi yaşadığı dönemde bestecilik tarzı açısından, Fransa'daki birçok bağımsız bestecilerin içerisinde sayılı olanlardan birisidir. Bazı yazarlar tarafından “kır çiçeği” ve “sınıflandırılmaz” bir besteci olarak adlandırılan Tomasi, kendi müziğini hiçbir sisteme dayandırmadığını söylemiştir. Armoni, kontrpuan ve orkestrasyon kullanımında, kompozisyon sanatının önceden vardığı sonuçlardan herhangi birini kabul etmeyi reddederek, yaratıcı müzik sürecini kontrol etmek için kendi müzikal hassasiyetini sağlamıştır. Bağımsızlığı da kısmen, çalışmalarının büyük bir bölümünde ortaya çıkan Korsikalı mirasının bir sonucudur.¹¹¹

Lirizmin¹¹², sağlam, özgür ve dinamik bir müzik sözlüğüyle Tomasi'nin ses idealinin bir temeli olduğu tanımlandı. Bestecinin lirik melodi üzerine verdiği önem hem müzik hem de yazıyla belgelenmiştir. Tomasi, “Melodi, müziğin temel yapı taşıdır” demiştir. Jose Bruyr, Tomasi hakkında şöyle söylemiştir: “Her şeyden önce bir melodisttir.” Bu anlamda, Tomasi geleneksel bir besteci sayılabilir; hal böyle olunca da müziğinin klişeleşmeden geleneksel olabileceğini göstermek için endişeli görünmüştür.¹¹³

Lirizminin ilk etkisi, annesinin onu *La Boheme* operasına götürdüğü gösteriden kaynaklandı. Ana karakter Mimi'nin kederi için ağlayan besteci, aslında *La Boheme*'in müzik kaderinden sorumlu olduğunu hissetti. Bu olay ona lirik tiyatro

¹⁰⁹ Eklektik, seçici anlamına gelir. Farklı felsefi ya da sanat akımlarından alınan unsurların, oluşturulan yeni bir sistem içerisinde tekrardan kullanılmasıdır.

¹¹⁰ Daniel Walter Shipman, **a.g.e.**, s. 5

¹¹¹ Rick D. Rowell, **a.g.e.**, s. 17

¹¹² Lirizm, bir sanatta duygu (şiir ya da müzik gibi) ya da duyguyu ifade eden yoğun bir kişisel nitelikler. Yani, ilham verici bir sanat eserindeki derin duygu yoğunluğunu ifade eder.

¹¹³ **A.e.**, s. 18

için büyük bir tutku verdi. Daha sonra Georges Bizet'nin *Carmen*'ini duydu; *Boris Godunov* aracılığıyla Modest Mussorgsky'yi, *Pelléas et Mélisande* aracılığıyla Claude Debussy'yi öğrendi. Maurice Ravel ve Richard Strauss'tan da etkilendi. Fakat Richard Wagner asla onu etkilemedi. Onun armonik ilham kaynağı Debussy ve Ravel'den geldi.¹¹⁴

Les Six Topluluğu¹¹⁵ gibi bestecilerin, Erik Satie'nin etkisi altındaki Debussy ve Ravel'in duygusallığına isyan ettikleri bir çağda, Tomasi'nin müziği kasıtlı olarak duygusal ve hedonistiktir.¹¹⁶ Duygu, nüans ve tını özgürlüğü uyandırmak için tasarlanan armoni ve orkestrasyon kullanması, geniş bir yelpazedeki duyguların ifadesine izin vermesini sağlamıştır. Müziği, sıklıkla, iyi mizah ve zarafetin nitelikleriyle birlikte, izlenimci renklere ve egzotik görüntülere sahip olarak tanımlanmıştır. Tomasi'nin stiline unsurları olan lirizm, duygusallık, izlenimcilik ve egzotizm; bestecinin baştan çıkarıcı ve popüler müzik üretme niyetiyle tutarlıdır. Bu bağlamda besteci, kendisinin üzerinde önemli bir etkisi olduğu söylenen Maurice Ravel ile birlikte sınıflandırılabilir.¹¹⁷

¹¹⁴ Hannah Elizabeth Watkins Ink, **a.g.e.**, 18

¹¹⁵ Les Six ya da Fransız Altılıları, Darius Milhaud, Francis Poulenc, Georges Auric, Louis Durey, Germaine Tailleferre ve Arthur Honegger gibi isimlerden oluşan bir topluluktur. Müzikleri genellikle Richard Wagner'in müzik tarzına ve izlenimci Claude Debussy ve Maurice Ravel müziğine karşı bir tepki olarak görülmektedir.

¹¹⁶ Hazcılık (Hedonizm), Sokrates'in öğrencisi Aristippos'un öğretisi olan, hazzın mutlak anlamda iyi olduğunu, insan eylemlerinin nihai anlamda haz sağlayacak bir biçimde planlanması gerektiğini ve sürekli haz verene yönelmenin en uygun davranış biçimi olduğunu savunan felsefi görüştür.

¹¹⁷ Rick D. Rowell, **a.g.e.**, s. 18

2.2. Henri Tomasi'nin Müzikal Dili

Tomasi'nin geniş bir yelpazedeki mekanlarda orkestra şefi olarak yaşadığı tecrübe, kendisini farklı türler bestelemeye teşvik etti. Paris Konservatuvarı'nda öğrenci jürileri ve yarışmaları için radyo, baleler, operalar, korolar ve diğer vokal eserler, senfonik şiirler, oda ve solo eserler, etütler ve diğer solo enstrümantal eserler için müzik yazdı. Ünlü Fransız müzik eleştirmeni Emile Vuillermoz, onu “bağımsız ve çok yönlü” bir besteci olarak nitelendirmiştir. Claude, babasının yenilikçiliği ve yaratıcılığını aslında şu sözlerle anlatmıştır: “Dans, ses ve enstrümantal gibi her türden formları çeşitli biçimlerde kullanarak, trajik ya da komik olan her şeyi ifade edebilirdi.”¹¹⁸

Tomasi'nin çalışmaları iki tarihi dönemde değerlendirilmiştir. *Saksafon Konçertosu* (1949) ve *Trompet Konçertosu* (1948) gibi daha önceki dönemlerden kalma besteleri, maceracı bir yetenek ve uyumluluk duygusuyla karakterize edilmektedir. 1950'lerin başından itibaren eserleri yeni bir yön almıştır. Eleştirmenler, ikinci dönemin birincisinin üzerine inşası veya genişlemesi olduğunu söylemiştir. Michel'in biyografide söylediğine göre:

... hayatının son on yılında, beste tarzında kayda değer bir dönüşüm yaşandı. Bunu bir parçalama, katmanlaştırma (soyma) ve keskinleştirme (bileme) işlemine tabi tuttu. Debussy, Ravel, Fauré ve hatta Puccini sanatı ile doğal yakınlıklarını korurken, ilhamının çoğunu Korsikalı, Provensal¹¹⁹, egzotik, Gregoryen¹²⁰ kaynaklar ile caz ve on iki ton¹²¹ tekniğinden ödünç aldı.¹²²

¹¹⁸ Daniel Walter Shipman, **a.g.e.**, s. 5

¹¹⁹ Provensal, Fransa'nın güneyindeki Provence bölgesinin kırsal yaşantı tarzını ifade eder.

¹²⁰ Gregoryen ilahi, Roma Katolik Kilisesi'nin tek sesli, kutsal olmayan resmi ibadet müziğidir.

¹²¹ On iki ton, yirminci yüzyıl besteleme tekniklerinden biridir. Bu teknikte müzik, kromatik dizideki on iki sesin hepsinin, merkezi bir ton veya tonik olmadan serbest kullanımına dayanıyordu.

¹²² **A.e.**

İkinci dönemi ise; bozulma (çarpıtma), sertlik ve neredeyse belirsiz bir yoğunluğa rağmen, daha fazla bireysellik duygusu ile yenilikçi olarak tanımlanmıştır. Claude Tomasi, babasının tarzının, en büyük operalarından biri olan *L'Atlantide* (1951-52) ile *Trompet Konçertosu*'ndan kısa bir süre sonra değişmeye başladığını vurgulamıştır. 1959 yılında *Le Silence de la Mer* operasıyla daha net bir şekilde görülen agresif ve kaygılı bu yeni stil, 1950'lerin sonlarında son üç trompet bestesine de taşınmıştır. *3 Trompet Süiti*, *Semaine Saint a Cuzco* ve *Variations grégoriennes sur un Salve Regina* gibi her üç eseri de on altı yıl önce yazılmış olan *Trompet Konçertosu* ile çarpıcı bir tezatlık sergilemektedir.

Eserlerinde kariyeri boyunca iki tarihi dönemle sınırlı olmayan, üç tutarlı unsur bulunmaktadır. Bu unsurlar şunlardır:

1. Mükemmel Orkestrasyon, İzlenimcilik ve Atmosferik Stil¹²³
2. Mistisizm¹²⁴
3. Büyük Duygusal Yoğunluk¹²⁵

Tomasi eklektik (seçici) bir besteci idi. Eserlerinin çoğunu bestelerken bu öğelerin iki veya daha fazlasını harmanlıyordu. Michel, Tomasi'nin orkestra rengini şöyle anlatmıştır:

¹²³ Atmosferik müzik ya da Ambient (Ortam) müzik, geleneksel müzikal yapı veya ritim üzerine ton ve atmosferi vurgulayan bir müzik türüdür. Öncülerinden Brian Eno'ya göre, Ortam müziği, özellikle birini zorlamadan birçok dinleyici dikkat düzeyi barındırabilmeli; ilginç olduğu kadar göz ardı edici olmalıdır. Ortam müziğinin "atmosferik", "görsel" veya "göze batmayan" bir kalite uyandırdığı söylenir. Bir enstrümantal müzik türünün, net bir kompozisyonu, ritmi ya da melodik yapısı olmayabilir. Ancak bazı eserler sürekli veya tekrarlanan notalar kullanabildiğinden, ortam müziği, yeni çağ (new-age) müziği ve monoton ses (drone) müziğinin unsurlarını içerebilmektedir.

¹²⁴ Mistisizm, Yunanca 'gözlerini kapamak' anlamındaki "myein" teriminden türemiştir. Akıl veya mantık yolu ile erişilemeyen doğaüstü durumları sezgilerle arama ve bulma şeklinde bir tanımlı yapılabilir. Mistisizmin kaynağı din değildir, yalnızca dinin metafizik tarafına eğilir.

¹²⁵ Daniel Walter Shipman, **a.g.e.**, s. 6

... *Cygnos* (1929) senfonik şiiri, sırasıyla *Trompet* (1948) ve *Saksafon* (1949) *Konçertoları*, bir *bale* olan *Jabadao* (1959) *eseri* ve her şeyden önce *L'Atlantide* (1951) *opera-balesi*, *Pierre Benoît*'in romanından sonra *duyusal*, *dinamik* ve *gerçekten gösterişli partiyonlardı...*¹²⁶

Michel, Tomasi'nin müziğindeki İzlenimci niteliklerini de açıklamıştır:

... *akılcıca yayılmış, empoze olmuş ruh hallerinin ve ince atmosferik ses imgelerinin yer aldığı eserler... Bu kategoride çeşitli şarkılar, Chants Laotiens* (1933), *Chants de Geishas* (1935) ve *Chants corses a cappella* (1970); daha sonra *Provensal ilhamlar vb...* *Arp Konçertosu Highland Ballad*'ı ve son olarak, *Albert Camus* (oyun / roman yazarı)'un metniyle, bir anlatıcı, erkek korosu ve orkestra için yazılan *Retour à Tipasa* (1966) – *şaşırtıcı şekilde ihtiyatlı bir ilahi...*¹²⁷

Trompet Konçertosu, Ravel ve Debussy'nin geleneklerini takip eden parlak, zengin bir orkestrasyon, Neo-Romantik¹²⁸ ve İzlenimci orkestra tınıları ile melodik ifadelerinden kaynaklanan ruh halini içermektedir.¹²⁹

Mistisizm, Tomasi'nin eserlerinde yaygın olan ikinci unsurdur. Claude'a göre babası Katolik olarak yetiştirildiğinden, 1940'ların başlarında Tanrı'yı tanımak ve kabul etmek için güçlü bir istek duydu. O yıllar, karısını neredeyse bir manastıra

¹²⁶ Daniel Walter Shipman, **a.g.e.**, s. 6

¹²⁷ **A.e.**, s. 7

¹²⁸ Neo-romantizm terimi, felsefe, edebiyat, müzik, resim ve mimaride çeşitli hareketlerin yanı sıra Romantik döneminden sonra gelen ve bunları içeren toplumsal hareketleri kapsamak için kullanılır.

¹²⁹ **A.e.**

girmek için terk ettiği bir dönemdi. Fakat bu dini çabayı fazla sürdürmedi. Auschwitz ve Hiroşima'nın acımasızlıklarını öğrendikten sonra tanrıya olan inancını yitirmeye başladı. Tüm bu deneyimlerin bir sonucu olarak, geri kalan hayatını ateist olarak sürdürdü. Claude, ateizmine rağmen babasının “belirli notalar arasında kozmik bir ilişki vardı” şeklindeki ifadelerinden yola çıkarak “inanan bir panteistik¹³⁰ [düzen]” olduğunu belirtmiştir. Katolik inancından tamamen uzaklaşarak, manevi amaç için yeni bir yön benimsemesi, mistik armonik seslerle müzik bestelemesine olanak sağladı. Mistisizm izleri, sonraki çalışmalarının çoğunda daha belirgindir: Büyük bakır üflemeli grubu ve perküsyon için yazdığı eseri *Fanfares Liturgiques* (1947) ve Don Juan hakkındaki operası *Miguel Mañara*'da (1944) mistisizme dönmüştür.¹³¹ Fransız şehitlerine ve savaşta ölenlere adanmış eseri *Requiem Pour La Paix* (1945); şehit Joan of Arc hakkındaki oratoryosu olan *Triomphe de Jeanne* (1955); hem trompet hem de org için yazılmış *Semaine sainte à Cuzco* ve *Variations grégoriennes* (1964) eserleri oldukça önemlidir. *Semaine sainte à Cuzco* ve *Variations grégoriennes* eserleri, dini (Gregoryen) ilahiye benzer materyallerin kullanılmasıyla yaratılan bir mistisizm anlayışına sahiptir. Trompet Konçertosu, mistisizm konusunda açık bir örnek olmasa bile, ikinci bölümü ruhani bir kaliteye sahiptir. Claude Tomasi'ye göre, babasının “Ünlü Trompet Konçertosu, yaşamının ve kariyerinin çok mutlu ve parlak bir dönemine karşılık gelir”; bu açıdan Henri'nin ruhsal deneyimlerinin doğrudan bir sonucu olduğunu göstermiştir.¹³²

Tomasi'nin eserlerinin üçüncü unsuru, büyük duygusal yoğunluğun ve neredeyse görsel tutkunun birleşimidir. Albin Michel bu kategoriyi şu ifadelerle açıklamıştır:

¹³⁰ Panteizm ya da tüm tanrıcılık, her şeyi kapsayan içsel bir Tanrı'nın, Evren'in ya da doğanın Tanrı ile aynı olduğu görüşüdür.

¹³¹ Daniel Walter Shipman, **a.g.e.**, s. 7

¹³² **A.e.**, s. 8

...ızdırabın ve cesaretin doğası: insanın çektiği acı ... ağlama ve intikam çağrısı... savaşın doğal ihbarı ... kontrolsüz türbülanslı çılgınca bir dünya. ... tutku ve keskin bir kederle yanmak vahşi bir ifade tarzını ortaya koyuyor...¹³³

Bu yoğunluğa sahip eserleri arasında *La Silence de la mer* (1959), *Le Chant pour le Vietnam* (1968) ve *Keman Konçertosu* (1966) yer almaktadır.¹³⁴

Birçok eserinde, bu unsurlardan iki veya daha fazlasını sunmuştur. Örneğin, trompet eserleri *Semaine sainte à Cuzco* ve *Variations grégoriennes*, mistisizm unsurları ile büyük duygusal yoğunluk içermektedir.¹³⁵

Yapıtları büyük ölçüde tonal ve geleneksel formlara uymasına rağmen, bireyselliklerini ve farklılıklarını ilan eden sağlam bir temel üzerinde durulmuştur. Fransız müzik eleştirmeni Gabriel Vialle, Tomasi'nin kendi sözlerini şu şekilde hatırlatmıştır:

Herhangi biri, onun bestecilik inancı hakkında aşağıdaki beyanlarda bulunabilir: "En modern ifade biçimlerini kullanmaktan korkmazken bile bir melodistim." "Sistem ve mezhepçiliğe dayanamıyorum". "Geniş kitleler için yazıyorum." ... "Kalpten gelmeyen müzik, müzik değildir!" (İngilizceden tercüme edilmiştir.)¹³⁶

¹³³ Daniel Walter Shipman, **a.g.e.**, s. 8

¹³⁴ **A.e.**

¹³⁵ **A.e.**

¹³⁶ **A.e.**

Böylece, Tomasi kişisel bestecilik felsefesinin beş prensibini doğrulamıştır:

1. 20'nci yüzyıl teknikleri kullanımı
2. Melodi sevgisi
3. Dış tepkiler ya da sistemler korkusu
4. Sıradan konserlere itiraz etme arzusu
5. Dinleyicinin kalbine ulaşmak için yürekten müzik yazma arzusu¹³⁷

Tomasi'nin melodik yapısı ve geliştirme yaklaşımını netleştirmek çok önemlidir. Yarattığı tematik materyalin büyüme prensibi kaçınılmaz olarak hücresele düzeydedir ve ayrıntılıdır. Bir temanın daha büyük bölümlerini çeşitli perde seviyelerinde ve çeşitli mutasyonlarla yeniden dizmek yerine, esas olarak melodik malzeme kullanımı ile katmanların, hücrelerin ve/veya motiflerin sunumundan kaynaklanmıştır.¹³⁸

Tomasi, oryantal kaynaklar (doğuya özgü pentatonik¹³⁹ diziler) da dahil, Neo-Empresyonist efektler (tam ton¹⁴⁰ diziler, modal¹⁴¹ gamlar ve artmış akorlar), dörtlü armoniler¹⁴², rastgele caz tınıları (*Trompet Konçertosu*, *Saksafon Konçertosu* ve

¹³⁷ Daniel Walter Shipman, **a.g.e.**, s. 9

¹³⁸ **A.e.**

¹³⁹ Pentatonik dizi ilk kez Çin'de, bir ses üzerine tam beşliler çıkılarak elde edilen on iki kromatik sesten ilk beşinin sıralanmasıyla oluşmuştur. Yapılan araştırmalar bu dizinin Çin'e komşu ülkelerin yanı sıra diğer ülkelerin de müziğini etkilediğini ve bu ülkelerin halk müziğinde temel dizi işlevini üstlendiğini ortaya koymaktadır.

¹⁴⁰ Tam ton, altı sesten oluşan, her notanın komşularından bir tam aralık ile ayrıldığı dizidir.

¹⁴¹ Modalite, Batı müziğinde yedi "kilise modu" tarafından isimlenen, tonik notanın yedi doğal sesten oluşan bir düzenlemeye göre kaydırılmasına dayanan daha eski bir organize dizi sistemidir. Dolayısıyla, modalite büyük ölçüde melodik tabanlı bir sistem olarak görülebilirken, tonalite akorların yaratılması ve kullanılması üzerine kuruludur: üçlüler ve yedili akorlar.

¹⁴² Dörtlü armoni, Batı müziğinde üçlü aralıklara dayanan yapının, 20'nci yüzyılda üçlülerden ziyade mükemmel bir dördüncü aralık tercihiyle ortaya çıkan armonidir.

Trombon Konçertosu) hatta izole edilmiş son derece güçlü kromatik kesitler ile atonaliteye (ahensizliğe) işaret etmektedir. (*Variations grégoriennes sur un Salva Regina*, 12. Bölümden bir ölçü önce başlayan) Ayrıca, iki temel aralık için bir benzerlik olduğunu göstermiştir: Triton ve minör ikili ile bunların çevrimi (artmış beşli ve majör yedili). Bitonalite¹⁴³(çift tonluluk) ve politonalite¹⁴⁴(çok tonluluk) kullanımı da çalışmalarında yaygındır, ama bölümden bölüme yüzeysel olarak ya da birinin kullanımından diğerine çabucak geçebilmektedir. Genelde ton merkezini üç bölüme ayırma riskini göze almamıştır. Geçişler, öngörülemeyen derecede tahmini zor, neredeyse rastgele olmaktadır. Trompet Konçertosu'nda da bu açıkça görülmektedir, bu yüzden genel bestecilik stiliyle ilgili eleştirmenlerden olumsuz yorumlar almıştır.¹⁴⁵

Ek olarak, eklektizm ve yapıtlarında katı geleneksel yapı bulunmaması, uyumu etkilediği için eleştirilmiştir. Genellikle Tomasi'nin müziği, farklı bir fikir veya teknikten diğerine akan bestelerden oluşmaktadır. Fakat tematik ve armonik öğelerin yakından ilişkili olduğu ve daha geleneksel yapılara girdiği eserleri de vardır.¹⁴⁶

Tomasi'nin orkestra şefi olarak bilgisi, Debussy ve Ravel gibi parlak orkestra şeflerinin doğrudan etkilerinden gelen zengin miras ile birlikte, çalışmalarındaki ses birliği ve kalitesine katkıda bulunmuştur. Tekrarlayan motifsel yapıları kullanması, ses birliğine yardımcı olmuştur. Claude Tomasi, babasının orkestrasyona ilişkin uyumunun, ustalığı ve stiline bu diğer yönlerinden, özellikle küçük tema seçimlerinde pek iyi geçinemediği kompozisyon sürecine göre "daha rahat" olduğunu belirtti. Claude Tomasi'nin sözünü ettiği bu "son derece rahatlık",

¹⁴³ Bitonalite ya da iki tonluluk, aynı anda iki farklı anahtarın (gam) kullanılmasıdır. Kompozisyonda kullanılan nota ve akorlarla ilişkili olma şartı yoktur. İlk olarak 20'nci yüzyıl müziğinde kullanıldı; Stravinsky, Bartok ve Ives (Whittall) tarafından popülerleştirildi.

¹⁴⁴ Politonalite, müzikte, iki veya daha fazla farklı anahtarın (ton) eşzamanlı sunumudur. (Kompozisyonda kullanılan nota ve akorlarla ilişkili olmak zorundadır.) Sadece iki anahtar kullanılırsa, bazen bitonalite terimi de kullanılabilir.

¹⁴⁵ Daniel Walter Shipman, **a.g.e.**, s. 9

¹⁴⁶ **A.e.**, s. 10

babasının, bir beste içinde çok çeşitli kompozisyon öğeleri dizisi ve resmi tasarıma rahat bir yaklaşım kullanması yönündeki tutkusuyla ilgiliydi. “Bazıları eklektizmini, hatta halk ve oryantal etkilerini bile kınadı.”¹⁴⁷

Le Chant pour le Vietnam’ın 1968’de yayınlanan baskısında, eleştirmen David Lawton şöyle yazmıştı:

...Eser beklendiği gibi, ustaca ve etkilidir. Bu nedenle, müziğin kalitesindeki eksiklikler nedeniyle parçanın potansiyel etkisine sahip olmaması çok üzücü. Çalışma, üç büyük bölüme ayrılır: ...Bu ayrımlara rağmen, parça, statik ostinato¹⁴⁸ dokuların aşırı kullanımından kaynaklanan monoton bir kaliteye sahiptir: neredeyse tüm çalışma, arka arkaya kısa melodik fikirlerle ostinato desenlerinin art arda gelmesinden oluşur. Bir bölümle diğeri arasındaki bağlantılar o kadar kısadır ki, müzikte çok az ilerleme hissi vardır. Kuşkusuz, bu statik yapı programsal bir işleve sahiptir. [Jean-Paul] Sartre’ın “ciel [Les cieux] sans cesse menaçant” (cennetler durmadan tehdit eder) görüntüsünü ilüstre eden bu yapı, oysa ki tamamen müzikal bir teknik olarak yorucu hale gelmektedir. Eserdeki açıklayıcı bölümlerin çoğu [pasajlar] müzikal bütünlüğü ciddi şekilde tehlikeye atan naif bir görünüme sahiptir. Örneğin, başlangıçta, kontrbasların “uzaktaki bir motorun uğultusu gibi” ve bas davulunun “uzak bir patlama gibi” ses çıkarması gerekiyordu...”¹⁴⁹

Lawton’un da belirttiği gibi, çalışmanın oldukça gevşek şekli, eserin bütününe aslında daha fazla motive edici yinelenmeye ve armonik sürekliliğe dayanması gerektiği anlamına geliyordu. Tomasi’nin motifsel sekvens¹⁵⁰ ve melodik jestleri

¹⁴⁷ Daniel Walter Shipman, **a.g.e.**, s. 10

¹⁴⁸ Ostinato, ısrarla, inatçı bir şekilde sık yapılan tekrarlamalardır.

¹⁴⁹ **A.e.**

¹⁵⁰ Sekvens, motifin melodik ve ritmik kuruluşunun, olduğu gibi bir veya birkaç kez başka ses üzerinden tekrarına denir. Sekvensler genellikle aşağı (inici), yukarı (çıkıcı) yanaşık seslerden oluştuğu gibi, uzak, atlamalı ve farklı perdeler üzerinden de yapılabilir.

rastgele kullanmasının yanı sıra, öngörülemeyen çeşitli armoniklerin yerleşimi de biçimsel tasarımda kusurlar yarattı. Bu kusurlar yapısal bütünlüğü tehdit ettiği için, aslında eserin gücü de düşmüştür.¹⁵¹

Belirsiz olmasına ve gevşek yapılar konusundaki tercihlerine rağmen, Tomasi bazı durumlarda tematik dönüşümün birleştirici ögesini kullanmıştır. Barok'tan günümüze kadarki besteciler gibi, temaları yeni bestelerde yeniden kullandı ya da ödünç aldı. Bestecinin ilk amacını gerçekleştirmemiş olması, müzikal düşünceleri yeniden yayınlamanın uygun bir yöntemiydi.¹⁵²

Bestecinin eserlerindeki bu tekniğin birkaç örneği gösterilmiştir:

- Birinci Flüt Konçertosu, (1945) ilk bölümdeki açılış motifi, ikinci bölümde ve *Suite pour 3 trompettes* (1964) eserinde kullanılmış (*ilk bölüm-Havanaise*)
- Triptyque, (1958) ilk bölüm gelişme kısmı, *Variations grégoriennes* (1964) eseri 12 numaralı işaretli kısımda (rehearsal mark) kullanılmıştır.
- Suite pour 3 trompettes, (1964) ikinci bölüm girişi, *Être ou ne pas être (To Be or Not to Be)* (1963) ve *Semaine saint à Cuzco* (1964) eserleri 12 numaralı kısımdan 3 ölçü sonra kullanılmıştır.
- Trompet Konçertosu, (1948) ilk bölüm motifi, üçüncü bölümde kullanılmıştır. (motifsel değişim)
- Trompet Konçertosu, ikinci bölüm, ilk bölümden motifsel dönüşüm ipuçları (Fakat armonik benzerlikler barındırmaktadır.)
- Fanfares liturgiques, (1952) *Miguel Mañara* (1944) operasından türetilen eseridir.
- Cello Konçertosu, (1968) 1 numaralı kısım sonrası beşinci ölçüdeki “librement” bölümünde yaklaşık beş ölçü ve 1. bölüm, birinci kısmı, *Variations grégoriennes*

¹⁵¹ Daniel Walter Shipman, **a.g.e.**, s. 11

¹⁵² **A.e.**

eserindeki ilahiye son derece benzediğinden dolayı bu iki bölüm, trompet çalışması olan *Variations grégoriennes* eserinde kullanılan ana tematik malzemeden oluşmuştur.¹⁵³

Claude Tomasi, babasının materyalleri tekrar kullanmasına ilave referanslar eklemiştir:

Concerto-Quadrille, sadece koreograf Joseph Lazzini'nin Marsilya'daki Opera Binası'nda hayal ettiği ve sahne aldığı bale için bir başlıktı. Eser, Trompet Konçerto'sundan başkası değildi. Bestecinin farklı eserlerdeki temalarının dikkat çekici "yeniden kullanımı" veya alıntıları hakkındaki düşünceleriniz doğrudur. Sebep, öz-intihal (kendi-eser hırsızlığı) değil, öznenin duygularını, düşüncelerini ve ilgisini genişletmenin, derinleştirmenin ve olgunlaştırmanın çok özel bir yoludur. Güçlü önemli örnekler olarak, genç besteciye yazdığı başlıca eserlerden üç tanesi Cynos (1929), Tam-Tam (1931) ve Vocero (1932) idi. 1951'de lirik ve koreografik draması L'Atlantide'i yazdığında, 1949'da yazılmış olan Tam-tam'ı (yeni bir orkestrasyonla) ve Saksafon Konçertosu'nun bir kısmını neredeyse tamamen yeniden kullandı. Aynı süreç, 1953'te Cynos ve Vocero'yu entegre ettiği ilk Korsikalı operası olan lirik draması Sampiero corso ile gerçekleşti. 1938'de, bir konçerto olmaktan çok uzak olmayan, Ballade pour Saxophone Alto et Orchestre eserini besteledi. Cynos bile, senfonik şiir başlıklı olmasına rağmen, bir piyano konçertosu olarak kabul edilebilir. (Onun tek ve özel piyano konçertosu!) Quartet for contrabass, Leduc'un (AL 23308) listelediği, Pierre Hellouin tarafından dört korno için Petite Suite (1964) eseri, gerçek bir düzenlemedir (1968); ancak Leduc'un dört basçı için yapılan düzenlemeden bahsetmediği doğrudur!¹⁵⁴

¹⁵³ Daniel Walter Shipman, **a.g.e.**, s. 12

¹⁵⁴ **A.e.**

Tomasi öncelikle “insan ve onun tutkulu tarzı” ile ilgilendi. Tomasi'nin müziği temelde liriktir. Diyatonik¹⁵⁵ ve kromatik¹⁵⁶ melodik çizgiler baskın olarak üçlü ve polikordal¹⁵⁷ armonilerle desteklenmiştir. Dinleyen herkes tarafından Fransız çağdaşlarının etkilerini duyabildiği bu müzik, oldukça renklidir. Korsika, Provence, Kamboçya, Laos, Sahara ve Tahiti'nin egzotik sesleri ve renkleri kullanılmıştır. Ayrıca orta çağ dini şarkılarından esinlenerek “Gregorian” ilahilerinden de müzik yazdı. Oryantal reçitatif¹⁵⁸ ve on iki ton tekniklerini içeren her zaman kişisel ve özgün birçok stil kullanmıştır.¹⁵⁹ Lizminin ilk etkisi, annesinin onu *La Boheme* operasına götürdüğü gösteriden kaynaklandı. Ana karakter Mimi'nin kederi için ağlayan besteci, aslında *La Boheme*'in müzik kaderinden sorumlu olduğunu hissetti. Bu olay ona lirik tiyatro için büyük bir tutku verdi. Daha sonra Georges Bizet'nin *Carmen*'ini duydu; *Boris Godunov* aracılığıyla Modest Mussorgsky'yi, *Pelléas et Mélisande* aracılığıyla Claude Debussy'yi öğrendi. Maurice Ravel ve Richard Strauss'tan da etkilendi. Fakat Richard Wagner asla onu etkilemedi.¹⁶⁰ Onun armonik ilham kaynağı Debussy ve Ravel'den geldi. Şeflik konusundaki tecrübesinin, kendisini daha fazla beceriyle yönetmeye teşvik ettiğini hissetti. On iki tonlu müziğin, gerektiğinde veya istendiğinde ara sıra kullanılabileceğini düşünüyordu.

¹⁵⁵ Diyatonik, müzikte özellikle majör ve minör dizilerde bir gam veya modun yerleşik düzenini değiştirmeden, bir oktav oluşturacak şekilde yedi "doğal" perdenin (dizi derecesindeki nota) aşamalı olarak düzenlenmesidir. Majör ve doğal minörler ile modların hepsi diyatoniktir.

¹⁵⁶ Kromatik, (Yunanca “chroma” yani renk anlamına gelen) müzikte kompozisyonun dayandığı moda veya diyatonik diziye ait olmayan, yabancı notaların kullanılmasıdır. Bir başka deyişle, kromatizm yarım aralıklarla ilerleyen müziktir.

¹⁵⁷ Polikordal yani çok akorlu, birden fazla akorun üst üste gelecek şekilde aynı anda kök sesleri ile duyurulmasına denir.

¹⁵⁸ Reçitatif, opera ve bazı sözlü yapıtlarda konuşurcasına söylenen bölümlere verilen isimdir. Yani konuşmaya yakın bir serbestlikte söylenen müzikten bahsedilmektedir.

¹⁵⁹ Hannah Elizabeth Watkins Ink, **a.g.e.**, 18

¹⁶⁰ **A.e.**

Çalışmalarını, kelimeleri gerçekten kullanılmamış olsa bile sıklıkla bir tür metin üzerine kurguladı.¹⁶¹

Nicolas Slonimsky, Tomasi'nin bestelerinin tarzına ve konu karakterine değinmiştir:

Müziği, izlenimci renklerle işaretlenmiştir. Korsika, Kamboçya, Laos, Sahra, Tahiti vb. sahnelerini, hoş enstrümantal renklerle betimlediği egzotik konulara özellikle ilgi duyuyordu. Ayrıca, Gregoryen İlahileri ve orta çağ dini şarkılarından esinlenerek müzik yazdı. Son döneminde, müziğinde siyasi olayların etkisiyle motive oldu; bu sayede “Üçüncü Dünya” ve “Vietnam” a saygı duyduğunu gösteren eserler yazdı.¹⁶²

New Grove Ansiklopedisi'nde Arthur Hoérée de Tomasi'nin müziği hakkında yorumlar yapmıştır:

Onun müziği yoğun bir şekilde duygu içerir; bazen uyumsuz ve çok renklidir. Özgün sesini korurken Fransız çağdaşlarının (genellikle Ravel) etkilerini azaltmıştır. Mükemmel bir kondüktördür ve çok sayıda konçerto yazmıştır.¹⁶³

¹⁶¹ Hannah Elizabeth Watkins Ink, **a.g.e.**, 18

¹⁶² Stephen Craig Garrett: **A Comprehensive Performance Project in Trumpet Repertoire a Discussion of the Twentieth-Century Concerto for Trumpet and Orchestra; An Investigative Study of Concertos by Alexander Arutunian, Henri Tomasi, Charles Chaynes, and Andre Jolivet; and a Bibliography of Concertos for Trumpet and Orchestra Written and Published From 1904 to 1983**, University of Southern Mississippi, Hattiesburg, 1984, s. 180

¹⁶³ **A.e.**

Ritmik olarak, Tomasi'nin müzik tarzı genellikle yerlisi olduğu Korsika adasında bulunan oryantal ve Arap etkisini yansıtır. Bu çerçeveden Tomasi, tekrarlayan ritimlerin büyüleyici gücü hakkında bilgi edinmiştir. Bir çeşit büyüleyici monotonluk üretmek için müziğinde, sık sık ısrarlı ritmik tekrarlar kullanır.¹⁶⁴

Emile Vuillermoz'a göre “çok yönlü müzisyen” olan Henri Tomasi, Akdeniz kültürüne özgü, samimi bir müzikal dil geliştirdi: duyuşsal, çok renkli, ışık ve gölge yapısıyla (bestecinin izlenimci bir dille anlattığı iki karşıt öğeyi bir arada kullanma özelliği) melodik sıcaklıkta canlı, bedeni ve ruhu sırayla yücelten. Müzikolog Frédérick Ducros'un yazdığı gibi: “Tomasi, kendi döneminin müziğini diğer sistemlerden bağımsız kalarak kullandı. “Decadent¹⁶⁵” hareketindekiler tarafından reddedilen bu anahtar değerden esinlendiği ilham, elden ele geçerek sürekli yenilenmiştir. Bu özelliği, onu orkestra çeşitliliği bakımından Ravel'den sonra bu bilimin virtüözlerinden biri yapar.”¹⁶⁶

Tomasi'nin sese, dansa, tiyatroya ve edebiyat alanındaki büyük yapıtlara olan aşkı; yaşamının çok farklı dönemlerinde, bazıları yirminci yüzyılın güçlü kayıtlarından olan baş yapıtları bestelemek için ona ilham vermiştir:

Don Juan de Mañara (veya *Miguel Mañara*, Oscar Vladislas de Lubicz-Milosz (1944) tarafından yazılmış *Mystère*'den alınan ve Tomasi'nin *Fanfares liturgiques* eserinde de kullandığı, oğlu Claude'a adanmış bir operadır), *Requiem pour la Paix* (1945), *L'Atlantide* (Pierre Benoît'den, 1951), *Triomphe de Jeanne* (Philippe Soupault'dan, 1955), *Le Silence de la Mer* (Vercors'dan, 1959), *La Chèvre de Monsieur Seguin* (A. Daudet'den, 1962), *L'Éloge de la Folie* (Erasmus'tan, 1965),

¹⁶⁴ Rick D. Rowell, **a.g.e.**, s. 18

¹⁶⁵ Decadent, çökmüş olan besteci anlamındadır. Nazilerin, Yahudilere ya da modern eğilimli bestelere karşı kullandığı sert bir kınamadır.

¹⁶⁶ Alphonse Leduc, “Henri Tomasi Biografı”, (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/biography-from-the-editions-alphonse-leduc/?lang=en>, 27 Ekim 2019

Retour à Tipasa (Albert Camus'tan, 1966), *the Symphonie du Tiers-Monde en hommage à Berlioz* (Aimé Césaire'den, 1967).¹⁶⁷

Müziği, ilerici, Neo-Romantik bir geleneğe dayanan bir armonik renk yayılımı ve motif temellidir. Motifsel ve armonik yaklaşımları, ustaca kullandığı zengin orkestrasyonları, geleneksel formlara gevşek yaklaşımları, eşsiz ve orijinal kompozisyon stiline katkıda bulunmuştur.¹⁶⁸

2.3. Henri Tomasi'nin Kendi Görüşleri

Tomasi'nin müzik dilinin evrimi hakkında, oğlu Claude ile 21 Temmuz 1969 yılında yaptığı söyleşiden bir kesit aktarılmıştır:

Kendi yaptığın işi analiz etmek zordur. Ben klişeleri veya sınıflandırmaları önemsemem. Her şey çok zor oldu ve eserlerimin her biri diğerlerinden farklıdır.

Doğal olarak, bazı sanatçıların işim üzerinde belirleyici bir etkisi oldu: ben gençken Puccini ve Bizet vardı, sonra Boris Godounov sayesinde Moussorgski, ardından Pelléas et Mélisande eseri ile Debussy, ama yine de ağırlıklı olarak Ravel'di. Sonra Richard Strauss'tan bir şeyler ama asla Wagner değil. Miras denilen şey çok karmaşık ve belirsizliklerle doludur. Sonuç olarak; Ravel ve Debussy'den aldıklarım daha çok armonik olarak ilham kaynağı... Müzikal bilgim hiçbir sisteme dayanmıyor. Duyarlılık kendisini ve zihni kontrol ediyor. Yeni ifade biçimlerini icat etmenin ne yararı var? Her şey söylendi ve her şey yapıldı.

¹⁶⁷ Alphonse Leduc, "Henri Tomasi Biyografisi", (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/biography-from-the-editions-alphonse-leduc/?lang=en>, 27 Ekim 2019

¹⁶⁸ Daniel Walter Shipman, **a.g.e.**, s. 13

Bir söylentiye göre serializm¹⁶⁹ veya on-iki ton müziğine alerjim varmış, saçmalık! Ben bu modları Silence de la Mer ve Symphonie du Tiers-Monde'de bile kullandım. Ama onları sadece ara sıra ihtiyaç duyduğumda, beni çağırdığını hissettiğim durumlarda kullanıyorum. Anlatmaya çalıştığım şey sistemlere ve mezhepçiliğe dayanamadığımdı. Ayrıca sürekli olarak modülasyon¹⁷⁰ eksikliğinin bir parçayı zayıflattığını ve bunun sadece monoton, sıkıcı bir müzikle sonuçlanacağı fikrimin arkasındayım. Bana göre tıpkı tiyatrodaki kırmızı ve yeşilin beraber kullanılması gibi müzikte de renk gereklidir. Bunu kanıtlamanın en iyi örneği seri modunu alışlagelmiş tarzı dışında bırakan Alban Berg'in Wozzeck operasıdır. Dahası serializm, aslında tüm amaçları ve niyetleri barındırır. Bu amaçların, elektronik müzikle artık değiştirilmesi gerektiği yönündeki uygulanma durumu, beni bir kez daha rahatsız etti. Hayat, sistemleri daha az umursamalıydı; fakat onları sürekli geri alıyor, sistemlere ölüm! Ancak elektronikle beraber gelen gerçek bir tehlike var; insan faktörünün sonu, kalbin sonu, makinelerin sesinden başka hiçbir şeyle dolu olmayan bir dünya!

Tekrar ediyorum: her şey her kompozisyonla birlikte değişiyor. Ancak 1960'larda bilinçli olarak kendimi sorguladığım doğrudur, Le Silence de la Mer (1959)'da buna bir işarettir. Dili Don Juan Mañara'dan tamamen farklıdır, örneğin; lirizmi süslenmemiştir, düşündürücüdür. Miguel döneminde beni kendine çeken, bundan hoşlanan ve bu parçayı yazmak için gerekli olan armonik düşkünlükten arınmıştır. Her şey zaten Le Silence'ın içinde yorumlanmıştır. Karakterlerin duyguları artık orkestra ile ifade edilir, ses ile ifade edilmez. Viyolonsel Konçertosu da aynı keskinliğe sahiptir. Le Silence de la Mer nasıl sınıflandırılabilir? Belki de Ravel ve serializm arasında bir yerde... Gitar Konçertosu da başka bir hikayedir, dramatik olanlardan biri. Oldukça takıntılı, çünkü içinde Noces de Sang (Kan Düşünü) Lorca'nın draması için seçtiğim melodik temaları kullandım. Senfoni, Césaire'nin

¹⁶⁹ Serializm ya da diziselsicilik, aralık, ritim, dinamizm ve ton rengi gibi çeşitli müzikal unsurların sabit bir seriye göre sıraya konup kullanılabileceği bir kompozisyon yöntemidir. Diziselsicilik, öncelikle Arnold Schoenberg'in on iki ton tekniğiyle başlamış olsa bile bazı çağdaşları tarafından bir post-tonal düşünce biçimi olarak kurulmaya çalışılıyordu.

¹⁷⁰ Modülasyon, modüle olmayı yani bulunulan tondan başka bir tona geçişi ifade eder.

draması *Une Saison au Congo*'ya dayanıyor... Son olarak; bu belki de benim çalışmamda sabit olan tek şeydir, orada yazan kelimeleri kullanmasam bile her zaman bir metinden yola çıkarım. Kuşkusuz beni gerçekten ilgilendiren tek şey insan ve tutkulu tarafları olduğu için...

Son on yılda bir yılan gibi derimi değiştirdim! Kompozisyona ve müzik formlarının analizine yeterince derinden dalmak için yeterli zamanım olmadığından, orkestra yürütme faaliyetlerim nedeniyle 1930-1940 yılları arasında kaybettiğim on yılı yeniden yakalamak istedim. Konservatuvardaki çoğunluğun, burjuva ailelerinin yoldaş olduğu özgürlüğe ve kaynaklara sahip değildim. Her şeyi kendi başıma yapmak zorunda kaldım. Bana zaman kaybettirdiğinden dolayı pişman olduğum doğru olsa da bana başkalarında olmayan bir avantaj verdiğini itiraf etmeliyim. Şüphesiz ki, kimse orkestrasyonda beni yenemez. Eller aşağı!

Son lirik kompozisyonum (1965), *L'loge de la Folie* (Madness'ın Övgüsü), her seviyede yaşadığım evrimi yansıtıyor. Felsefi ve tarihsel olarak barbarlık ve saçmalık büyük bir hüküm sürüyor. Ben bir şeylere inanmaktan vazgeçtim, insanlık için daha fazla umudum yok! *L'Eloge*'nin finali *Wisdom*'ın çılgınlıklarıyla kötü dürtülerin ve deliliğin doruklarına itilen çılgın adamlar tarafından vahşice avlanan bir tür insan avının başlangıcıdır. Tam olarak beş dakika boyunca, işkenceye kadar giden ve kovma-ölüm cezasıyla biten zulmün oyun dansı var. Goya, SS, ırkçılık, napalm!...

Sahne ile ilgili konuşacak olursak, yönetmen sınırsız ve tamamen özgür hissetmelidir. Bu hem opera hem de baledir, daha doğrusu ikisi de değildir; bu tam bir dramadır ve aslına bakarsanız halkla sahne ve orkestra arasında bölünmüş bir parça bile olabilir! Gerçeklerin art arda gelmesi, içtenliğimin ve samimiyetimin sorgulanmasına sebep oldu. Buna vereceğim cevap şu: İleriye doğru hareket etmeyen geri gider, evrimleşmeyen ise yine ona dönüşür. *Atlantis*'in nekropolünde bulunan Kırmızı Mermer Oda'nın 55. mumyası olmamı beklemeyin!¹⁷¹

¹⁷¹ Claude Tomasi, "Bant Kayıt Cihazıyla Otobiyografi", (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/1969-tomasi-autobiography-musical-evolution/?lang=en#>, 17 Kasım 2019

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

HENRİ TOMASI'NİN ALTO SAKSAFON KONÇERTOSU

3.1. Esere Genel Bir Bakış

Henri Tomasi, 20. yüzyıl başlarında yaşamış ve bu yüzyılın etkilerini taşıyan tüm armonik ve ritmik hareketleri kullanmıştır. Karakteristik olarak iyi bir orkestra şefi olmasından ileri gelen, etkin orkestra kullanımı ile bilinmektedir. Eserlerinde Neo-İzlenimci bir etki olarak modal diziler, tam ton, pentatonik ve artmış-eksilmiş akor dizilerine rastlamak mümkündür. Dörtlü armonisi, caz etkisi, bitonalite ve çeşitli aralıklar üzerine kurduğu aralık armonilemeleriyle ifade gücü zengin, çeşitli bir besteci olarak tanınmaktadır.

Henri Tomasi'nin Alto Saksafon Konçertosu, iki ana bölümden oluşmaktadır. İlk bölüm **Andante et Allegro** ve ikinci bölüm **Final – Giration**¹⁷²dir.

Eserin birinci bölümü olan **Andante et Allegro**'da, A ile adlandırılan bölüm, 1. ölçü ile 37. ölçü arasındadır. B bölümü, 38. ölçüde başlayarak 163. ölçüde sona ermektedir. C bölümü 164. ölçü ile başlayarak, 239. ölçüde kodettaya bağlanmaktadır. Kodetta, 240. ölçüde başlar ve 246. ölçüde sona ermektedir.

Eserin ikinci bölümü olan **Final – Giration**'da ise, A ile adlandırılan bölüm 1. ölçü ile 153. ölçüler arasındadır. A' bölümü, 154. ölçüde başlayarak 211. ölçüye kadar devam etmektedir. Koda kısmı, 212. ölçüden başlayıp kırk üç ölçü devam ederek 254. ölçüde sona ermektedir. Kodetta kısmı ise 255. ölçüde başlar ve 263. ölçüde eser sonlanmaktadır.

¹⁷² Giration, Fransızca dönmek anlamına gelir.

Eser iki bölümlü olarak bestelenmesine karşın, bölümlerin içindeki yapılarda klasik konçerto formuyla benzerlikler de görülmektedir. Ancak tonalite kavramının yerini modaliteye bırakması ve Henri Tomasi'nin atmosferik stilinden kaynaklı rastgele kullandığı caz tınıları, eseri klasik formdan ayıran en önemli yapı taşları arasındadır. Bu yaklaşım, temaların arasındaki geçişlerle; caz, modal, armonik melodiler taşıyan yapılarla vb. kadans öğeleri ile, bestecinin müzikal diline yansyarak, eserin form yapısında iki bölümünün de içinde yer bulmuştur.

Gelişmiş iki bölmeli formda bestelenmiştir. Gelişmiş iki bölme, içerdği dizi ve karmaşık gelişme biçimi ile iki bölmeyi aşan bir yapıdır.¹⁷³ Bölümler, genel anlamda iki ana tema ve yardımcı temaların bir araya gelmesinden oluşmaktadır.

Konçerto olarak bestelenen bu eserin formu, bir çift melodi üzerine kurulan, iki bölümlü bir fantezidir¹⁷⁴. Kompozisyonu açan ilk bölüm, bulanık (karanlık, anlaşılması güç) ve önceden hissedilen bir dizi aralıklardır; diğeri ise, başlangıçta genişletilmiş tonalite belirsizliği ve sürdnlü korno sesi tarafından gizlenen basit ve görkemli bir Fransız anonim melodidir.¹⁷⁵

¹⁷³ Yury Nikolayevich Tyulin, **Muzykalnaya Forma**, 2. bs., Moskova, İzdatelstvo Muzyka 1974, s. 129

¹⁷⁴ Fantasia yani fantezi; bestecinin, bestesinin biçimi ve organizasyonu ile ilgili hayal gücüne dayanan enstrümantal bir kompozisyondur. Bir fantezi belirli bir kalıbı veya formu takip etmez ve genellikle oldukça büyük boyutlara sahiptir. Barok dönemde genellikle bir füğ için giriş kompozisyonu işlevi görmüştür. Besteci tarafından herhangi bir geleneksel forma bağlı kalmadan, serbest ve kısıtlanmamış bir formda yazılmış müziktir. Sabit formda olmayan, birçok kişinin bildiği veya tanıdığı melodilerden oluşan bir müzik olarak da tanımlanabilir.

¹⁷⁵ Paul Grobey: **The University of Texas Symphony Orchestra Recital Program**, The University of Texas Austin Butler School of Music, s. 5

3.2. Birinci Bölümün Yapısal Analizi

A bölümü 37 ölçüden oluşmaktadır. Bu bölüm piyanoda sağ ve sol elin arasında lirik rolü paylaşımları ile başlamaktadır. Bunun ilk örneği 1. ve 3. ölçüler arasındaki giriş kısmında görülmektedir. Giriş kısmı, açık beşli akorlar ile başlamaktadır. 2. ve 3. ölçüde La Majör akoru, ilişiksiz melodiye ses vererek bu yapıyı takip etmektedir. Melodi, aynı zamanda A bölümü için de ilk motifi oluşturmaktadır.

Şekil 1

The image shows a musical score for Saxophone and Piano. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of 50. The key signature is one sharp (F#). The Saxophone part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The Piano part starts with a piano (p) dynamic. A red box highlights the first motif in the Piano part, which consists of a sequence of notes in the right hand and a corresponding bass line in the left hand. The Saxophone part is mostly silent in this section.

Birinci Bölüm, Ölçü 1 – 3, İlk Motif

4. ölçü ile birlikte solo saksafon partisi, açık beşli akorların üzerine Do diyez minör tonalitesinde bir melodi ile esere giriş yapmıştır.

Şekil 2

The image shows a musical score for Saxophone and Piano, measures 4-6. The Saxophone part is in the upper staff, and the Piano part is in the lower staff. The Saxophone part starts with a melodic line in the right hand, marked with a piano (p) dynamic. The Piano part is marked 'enveloppé' and features a sequence of chords in the right hand and a corresponding bass line in the left hand. The key signature is one sharp (F#).

Birinci Bölüm, Ölçü 4 – 6

7. ve 11. ölçüler arasında Fa diyez – Do diyez ikilisine kurulan eşlik yapısı, saksafonun Do minör tonalitesini andıran melodik yapısı ile birlikte, A bölümü içerisinde daha sonra modüle olarak gelişecek ilk temayı sunmaktadır.

Şekil 3

2 3

mf molto espress.

mf

Birinci Bölüm, Ölçü 7 – 11

İlk cümlelerin son ölçüsünde ortaya çıkan ve iki ölçüden oluşan ikinci motif de aynı şekilde A bölümü içerisinde kendini yer yer belirten bir yapı taşıdır. Bu motif, polikordal yapısı ile dikkat çekmektedir. Tomasi, eserini bitonal ve politonalite dinamikleri üzerine kurarak; kendi döneminin modalite kavramını benimsediğini, Alto Saksafon Konçertosu ile ifade etmiştir.

Şekil 4

3

11

mf

Birinci Bölüm, Ölçü 11 – 12, İkinci Motif

Birinci bölüm boyunca eser, akorların yarım ve tam basamaklı hareketlerinden oluşmaktadır. Bütün eser boyunca bitonaliteyi görmek mümkündür. On üçüncü ölçüden itibaren Fa diyez – Do diyez dördü aralığının, Fa bekar – Do bekar dördlüsüne geçişi buna iyi bir örnektir. Tema, yine on üçüncü ölçü ile birlikte saksafon partisinde, kendi tonalitesini kaybetmeden ve art arda gelmeye devam etmiştir.

Şekil 5

The image shows a musical score for measures 13 to 16. The top staff is for the saxophone, and the bottom staff is for the piano. The key signature has one flat (B-flat). The saxophone part is marked 'sans traher' and 'poco espress.' and includes a '4' in a box. The piano part is marked 'p' and includes a '3' in a box. Red boxes highlight specific musical phrases in both staves.

Birinci Bölüm, Ölçü 13 – 16

Şekil 6

17 a piacere a Tempo

pp
très enveloppé

21 **6**

mf espress.

mf poco marcato e sost.

cédez

cédez

50

Tomasi, 26. ve 28. ölçüler arasındaki üç ölçülük bir geçiş kısmından sonra, kısa bir kadans yazmıştır. Tonalite, temanın bu zamana kadar kaldığı Do minör dizisinden, motifsel hareketlerindeki minimal değişimlerin sonucunda tam ton modülasyon ile kadans kısmında Re Majör dizisine ulaşmaktadır. Böylece temanın karakteristik özelliklerini taşıyan bu kadansın tonalitesi başkalaşmıştır. (Ölçü 29) Rubato ile biten kadanstan sonra gelen 30. ve 31. ölçüler, eserin karakteristik özelliklerinden biri olan kromatizm ile ifade edilmiş geçiş kısmının ardından, A bölümünün çıkış kısmına bağlanmaktadır.

Şekil 7

Figure 7 shows a musical score for measures 26-31. The score is in 4/4 time and features a transition from D minor to D major. Measure 26 is marked 'a piacere' and 'p'. Measure 27 is marked 'a Tempo' and 'mf'. Measure 28 is marked 'rit.' and 'mf'. Measure 29 is marked 'cadence' and 'mf'. Measure 30 is marked 'rubato' and 'p'. Measure 31 is marked 'poco a poco accel.' and 'p'. The piano part is marked 'suivre' and 'p poco marcato'. The score ends with a 'cédez' marking.

Birinci Bölüm, Ölçü 26 – 28, Geçiş (Transition) / Ölçü 29, Kadans / Ölçü 30 – 31, Kromatik Geçiş

Bu kısımda piyanoda görülen kromatik çıkıcı hareket ile birlikte, birinci motife tekrar bağlanılarak, peşi sıra üçüncü motifin de görüleceği çıkış kısmı getirilmektedir. Andante temposunda, altı ölçülük repitatif¹⁷⁶ bir yapı ile A bölümünden çıkış yapılmaktadır.

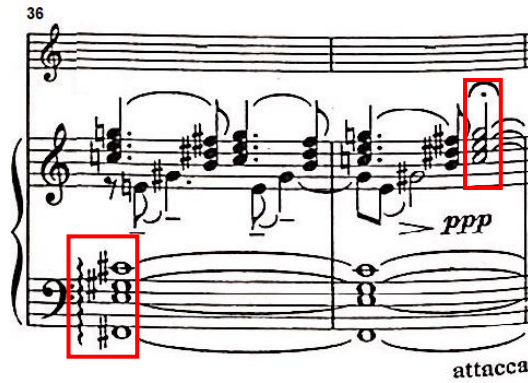
Şekil 8



Birinci Bölüm, Ölçü 32 – 37, Çıkış

Bu çıkışın son iki ölçüsü olan 36. ve 37. ölçüler, A bölümünün en önemli öğelerinden biri olan bitonaliteyi, özellikle Fa diyez – Do bekar üzerine kurduğu akor yapısı ile, A bölümünü tamamlamak için kullanmaktadır.

Şekil 9



Birinci Bölüm, Ölçü 36 – 37

¹⁷⁶ Repitatif, tekrarsal, tekrarlayıp duran anlamında kullanılır.

38. ölçü ile başlayan bölümün 3 ölçülük teması, yine A bölümü bitonal bir yapıda oluşturularak, kısa kromatik geçişlerle süslenmiştir. Bölümün yapısal yapısı da aynı zamanda saksafonun cümlelerine temel oluşturmuştur.

10 Allegro (♩ = 144) avec beaucoup de souplesse rythmique

Birinci Bölüm, Ölçü 38 – 40, Tema

Tomasi, temasını geliştirmek için çok beklemeyerek saksafon partisi ile girişimde bulunmuştur. Piyano tarafından iki kez çalınan temanın ardından, bu kez 44. ölçüde temanın genişletilmiş halini saksafondan duyurmuştur. Bu genişletme ise; birinci motifin üçlemelerini dörtlük notalara, çarpma notasını on altılık notaya, ikinci motifin ikinci ölçüsünde noktalı ikiliğin noktalı dörtlük notaya, sekizlik ve gruplandırılmış on altılık notalara dönüştürülmesi ile yapılmıştır.

Şekil 11

44 11

mf sempre marcato

mf marcato

laissez vibrer

rubato

suivre

Birinci Bölüm, Ölçü 44 – 47, Saksafon Teması

48. ölçü, ilk temanın motiflerinin yer değiştirmiş halidir.

Şekil 12

48 a Tempo

p

pp

8va

Birinci Bölüm, Ölçü 48 – 50, Değişen Tema

Tema, burada da aynı tonlar üzerinde işlenmeye devam etmiş ancak 44. ölçüdeki ilk cümlede, cümle sonu yukarıda kalırken, bu kez aşağıda bırakılmıştır. Yine aynı cümlede birinci motif iki kez tekrarlanırken, ikinci motif değiştirilmiştir. Bu motiflerdeki değişimlerde, birinci motifte genişletmeden daralmaya gidilmiş; ikinci motifte ise, temel motife sağdık kalınarak, saksafonun sunduğu ilk cümleye göre değişim gösterilmiştir.

Şekil 13



Birinci Bölüm, Ölçü 51 – 54

Bunun ardından, birbirini takip eden repitatif birinci motif yapısı görülmektedir. Bu yapıda ise motif genişletilmiş, geliştirilmiş aynı zamanda da farklı bir görünüme bürünmüştür.

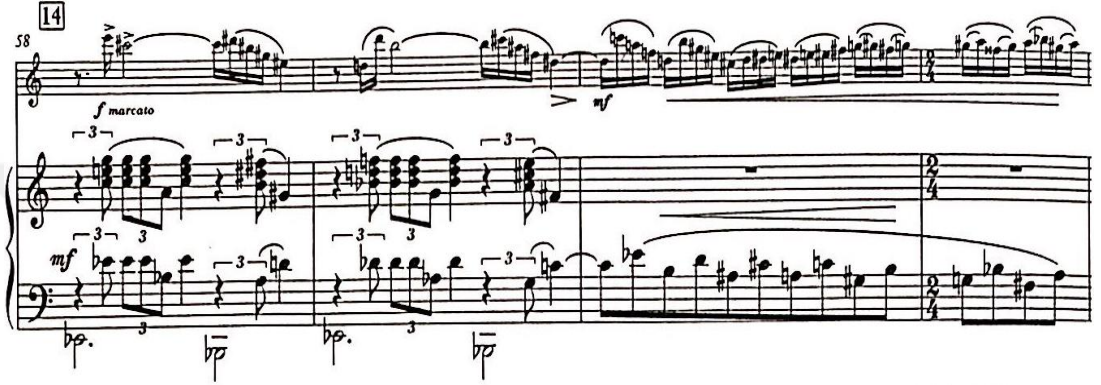
Şekil 14



Birinci Bölüm, Ölçü 55 – 57, Tekrarlamalar

Bu repitatif yapı bir geçişe bağlanıp, geçişin ilk iki ölçüsü boyunca devam etmektedir. Geçiş, dört ölçüden oluşarak, yine temanın genişletilmiş bir varyasyonuna dayanmaktadır.

Şekil 15



Birinci Bölüm, Ölçü 58 – 61, Geçiş

Bağlanılan tema yapısı, daha önce A bölümünün 17. ve 29. ölçülerinde karşılaşılan bir motif yapısı ile birleştirilerek, bu motif yapısı çeşitlendirilmiştir. Aynı zamanda temanın ilk motifi de yeniden kullanılmıştır.

Şekil 16



Birinci Bölüm, Ölçü 62 – 67

Bu tematik varyasyonun bitimiyle, B bölümünün genel yapısını oluşturan gelişme ve geçiş parçalarından oluşan geçiş kısmı tekrar gelmektedir. Geçiş, aynı zamanda kendi içinde de bir motif yapısının atışmasını sergilemektedir. Bu motif yapısı önce saksofon soloda, ardından da piyano partisinde rahatlıkla görülmektedir. Tomasi, kullandığı müzikal dilin bir temsili olarak, bir tematiği sıklıkla geliştirerek veya değiştirerek ardıl şekilde kullanmaktadır.

Şekil 17



Birinci Bölüm, Ölçü 70 – 73

Geçiş, daha önce A bölümünde görülen ikinci motife tekrar bağlanmıştır. Ancak bu sefer motif, genişletilerek dört ölçü olmuştur. Klasik konçerto yapısında, B bölümünün özelliği, verilen tema yapılarının ve motiflerin geliştirilip işlendiği bir bölüm olmasıdır. Buna dayanarak, B bölümünün klasik konçerto yapısından etkilendiği söylenilebilir.

74. ölçüden 95. ölçüye kadar olan kısım geçiş kısmı olarak kabul edilebilir. İkinci motifin görüldüğü 74. ölçüden hemen sonra, 75. ölçüde, saksafon solo bir karşıt motif ile giriş yapmaktadır.

Şekil 18



Birinci Bölüm, Ölçü 74 – 77

84. ve 86. ölçüler arasında B bölümünün karakteristik yapı taşı olan ikinci motif yapısı tekrar sunulurken, saksafon partisinde ortaya çıkan noktalı sekizlik – on altılık materyalinden oluşan bir başka motif de buna eklenmektedir.

Şekil 19



Birinci Bölüm, Ölçü 84 – 86

Bir ölçölük arpej çıkışının ardından saksafon solo, daha önce de karşılaşılan altı ölçölük bir repitatif yapıyı sergilemektedir. Tomasi'nin bu konçertosunda sıklıkla görülen yapılardan biri olan bu geçiş, tek ölçölük inici kromatik hareket ile tekrar temaya dönmüş, ancak tema genişletilmiştir.

Şekil 20

20

87

p

cresc. *poco*

Birinci Bölüm, Ölçü 87 – 88, Arpej ve Tekrar

Şekil 21

21

94

f

f *A*

Birinci Bölüm, Ölçü 94 – 95, Kromatik Hareket ve Temaya Dönüş

95. ölçüdeki temaya dönüşün sonrasında, yine iki ölçülük kısa bir giriş görülmektedir. 97. ölçüde piyano eşliği aynen devam ederken; saksafon solo ise, kreşendo ile tekrar temaya bağlanmaktadır. Tema, bu kez iki ana motifin birleşmesi ile güçlendirilmiştir.

Şekil 22



Birinci Bölüm, Ölçü 97 – 99

Piyano partisinde ise 99. ölçüde başlayıp, 102. ölçüde sona eren ve A bölümünden anımsanan ikinci motif yapısı yeniden görülmektedir. Böylece, Tomasi'nin çoklu motif yapısını kullanarak B bölümünde oluşturduğu bu cümle, ilk defa 4 motifi aynı anda sergilemektedir.

Şekil 23



Birinci Bölüm, Ölçü 98 – 102

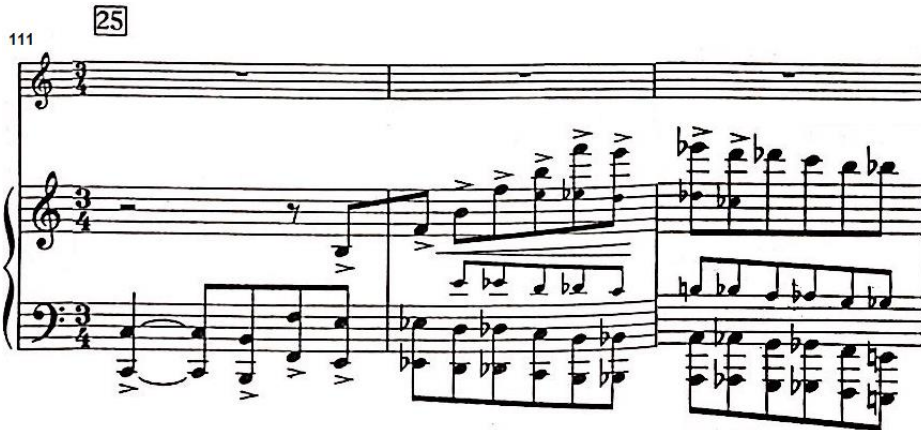
Bu kısımda tema iki kez art arda tekrarlanmaktadır. Piyano ve saksafonun adeta atışması şeklinde ilerleyen bu bölüm, devamını bir geçiş kısmına bırakmaktadır. Bu geçişte farklı olan ölçüler 107. ve 109. ölçülerdir. Ölçülerde kullanılan yapı, eserin bitonalite temelleri üzerine kurulduğunu tekrar vurgular niteliktedir. Bunun ardından iki ölçülük bir kromatik yapı ile yeniden temaya dönülmektedir.

Şekil 24



Birinci Bölüm, Ölçü 107 – 109, Bitonalite

Şekil 25



Birinci Bölüm, Ölçü 111 – 113, Kromatizm

Temaya döndüğünde artık aşına olunan iki ölçülük motifin ardından, B bölümünün bir süredir duyulmayan ikinci motif yapısı tekrar duyurularak, ardıllaşmaktadır. Bu ardıllaşma sırasında saksafon soloda, eser boyunca daha önce hiç sunulmamış iki cümle dikkat çekmektedir. Bu cümlelerin ilki çok tonal duyulurken, ikincisi tekrar eserin dokusuna dönüş yapmaktadır.

Şekil 26



Birinci Bölüm, Ölçü 118 – 121, İlk Cümle

Şekil 27



Birinci Bölüm, Ölçü 122 – 125, İkinci Cümle

125. ve 126. ölçüler arasındaki akor yığılmasının ardından, 127. ölçüde saksofon solo tekrar bir motifi sergilemektedir. Bu motif daha önce 70. ölçüde de karşılaşılan motifle hemen hemen aynıdır. İkişer ölçülük tekrarlardan oluşan bu kısım, bir kromatik inişle, daha önce saksofon soloda çalınan temanın birinci cümlesine bağlanmaktadır.

Şekil 28



Birinci Bölüm, Ölçü 70 / Ölçü 127 – 130

Şekil 29



Birinci Bölüm, Ölçü 131 – 132

Yüksek derecede kromatizm içeren bu bölüm, Tomasi'nin müzikal dilinin karakteristik özelliği olan dalga yapısını, 133. ve 146. ölçüler arasında bir kere daha gözler önüne sermektedir. Nihayetinde B bölümünün çıkışı olacak bu kısım, kadans kısmına doğru ilerlemektedir.

Şekil 30

The musical score for Figure 30 consists of four systems of music, each with a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. Measure numbers 133, 135, 137, and 139 are indicated at the start of each system. The piano part is marked with 'mf' (mezzo-forte) at measure 133, 'poco marcato' at measure 135, and 'f' (forte) at measure 137. The piano part includes a 'cresc.' (crescendo) marking at measure 137. The piano part features a wavy, chromatic melody with many triplets. The vocal part is marked with 'mf' (mezzo-forte) at measure 133, 'poco marcato' at measure 135, and 'f' (forte) at measure 137. The vocal part includes a 'cresc.' (crescendo) marking at measure 137. The vocal part features a wavy, chromatic melody with many triplets.

Birinci Bölüm, Ölçü 133 – 140, Kromatizm ve Dalgalanma

Çıkış ile birlikte, kadans kısmına geçişte sergilenen bas yürüyüşündeki 5/4'lük yapı, eşliğe devam etmektedir. Hatta bütün bir kadans kısmı, bu yapının üzerine icra edilmektedir. Yapılan bu sunum, dinleyicide zaman algısını kırarak, yoğun bir bölümün ardından dinlendirici bir zaman dilimi yaratmıştır.

Şekil 31



Birinci Bölüm, Ölçü 154 – 157

Kadans kısmında ise Tomasi, B bölümü içindeki tüm yapıları kullanarak adeta bölümün bir özetini çıkarmıştır. Birinci motif ve ikinci motif gibi yapılarla başlayan B bölümü, kadans kısmında da bu tavrını sürdürmüştür. Ritmik yapıları aynı şekilde kullanan besteci, kadansı normalinden erken sunmuştur. Bu durum Tchaikovsky'nin Re Majör Keman Konçertosu'nda da görülmektedir. B bölümünün bütün özelliklerini taşıyan bu kadans, güçlü bir yapıya sahiptir. Piyano eşliği de kadansın sonuna kadar saksafon soloyu takip etmektedir. Kadans kısmında kullanılan öğeler Şekil 36'da belirtilmiştir.

Şekil 32

*Cadenza (a piacere)**

158 *p*

159 *mp*

160 *pp*

161 *Vif (scherzando)* *p léger* *rubato* *rit.* *mp*

162 *mf* *f* *ff* *rubato* *accel. molto* *rall.* *Lent*

163 *f* *ff* *p* *pp*

* La cadence se déroule sur un roulement *misterioso* de cymbale et un *ostinato* de harpe.

Birinci Bölüm, Ölçü 158 – 163, Kadans

C bölümü, kadansın bitiminde 164. ölçüde başlayarak, birinci bölümün sonuna kadar gitmektedir. Tomasi, C bölümüne yeni bir tema ve cümle yapısı ile başlamıştır. Temel olarak bu bölüm, içerisinde birinci bölümün bütün temalarını ve kodetta kısmını da barındırmaktadır. Fakat eserin genişletilmiş iki bölmeli form yapısında olması ve 164. ölçüden itibaren daha önce sunulmayan bir yapıyla karşılaşılmasından dolayı A' bölümü yerine C olarak adlandırmak daha doğru olacaktır. Bu yapı ses kullanımı olarak Penderecki'nin *Yaylı Orkestrası Temaları*'ni veya A.A. Saygun'un piyano müziklerini anımsatmaktadır. Keskin bir yapısı olan ve stakatolardan oluşan bu motif, C bölümünün başladığını göstermektedir.

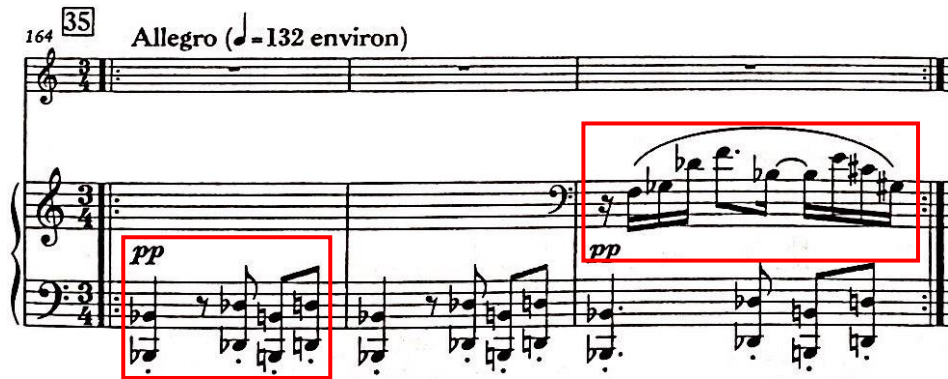
Şekil 33



Birinci Bölüm, Ölçü 164 – 166

C bölümünün ilk ölçüsü ile başlayarak üç ölçü süren röpriz, birinci cümleyi oluşturmaktadır. Cümlede dikkat çeken ilk unsur, tek ölçülük bir dilim içinde yarım ton modülasyonla gelen Si bemol – Re bemol ve Si bekar – Re bekar üçlüleridir. 166. ölçüde ise bu cümlelerin ve bölümün ritmik yapısını destekleyici bir başka motif ile karşılaşılmaktadır.

Şekil 34



Birinci Bölüm, Ölçü 164 – 166

167. ölçüde C bölümünün ilk motifinin tekrarı ile, 168. ölçüde yeni bir motif yapısı daha görülmektedir. Motifin dikkat çeken özelliği kontrpuan olmasıdır. Bu özelliği, forte nüansı ile birlikte motife keskin bir doku vermiştir.

Şekil 35



Birinci Bölüm, Ölçü 167 – 168

Tekrarlanan cümleler, ana cümlelerin taşınması ile birlikte yerini saksafon soloya bırakmaktadır. Bölümün ikinci motifi ile başlayan saksafon solo, modüle olan yapısı ile cümleyi bir geçiş kısmına bağlamaktadır.

Şekil 36



Birinci Bölüm, Ölçü 177 – 181

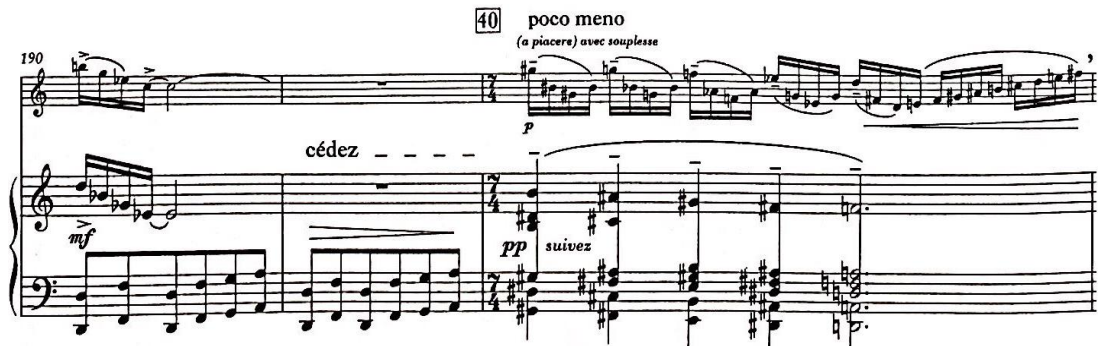
182. ölçü ile birlikte geçiş kısımları başlamaktadır. Bu geçiş kısımları modülasyonlar, sekvensler ve hızlı pasajlar üzerine işlenmiştir. İlk olarak 182. ölçüde başlayan geçiş kısmı, on ölçü boyunca sürmektedir. Ardından, yeniden bir geçiş kısmına bağlanmaktadır. Fakat bu geçiş kısmı birinci bölüm boyunca duyulandan farklı olarak caz tarzı taşımaktadır. Tomasi'nin egzotik stilinden kaynaklı rastgele duyurulan caz tınıları, bu pasajda özellikle açığa çıkmaktadır. Ravel ve Debussy gibi bestecilerden etkilenecek modalite ve caz yapılarını, trompet konçertosunda olduğu gibi alto saksofon konçertosuna da taşımıştır. Caz müziğini, klasik müziğe işleyen bestecilerden biri olan Gershwin'in bu konçertoda etkisi fazlaca görülmektedir.

Şekil 37



Birinci Bölüm, Ölçü 182 – 189, Geçiş

Şekil 38



Birinci Bölüm, Ölçü 190 – 191 Geçiş Sonu / Ölçü 192, Caz

Bu açık beşliler ve caz sekvenslerinden oluşan geçiş, kalıpsal olarak dört ölçü boyunca devam etmektedir. Geçiş, süreç halinde devam ederken saksofon solo ise yerini piyano eşliğine bırakmaktadır. Piyano eşliği, sert ve yoğun bir cümle ile giriş yaparken, bu cümleyi birinci bölümün tamamı içinde sıkça duyurduğu bir motif yapısına bağlamaktadır.

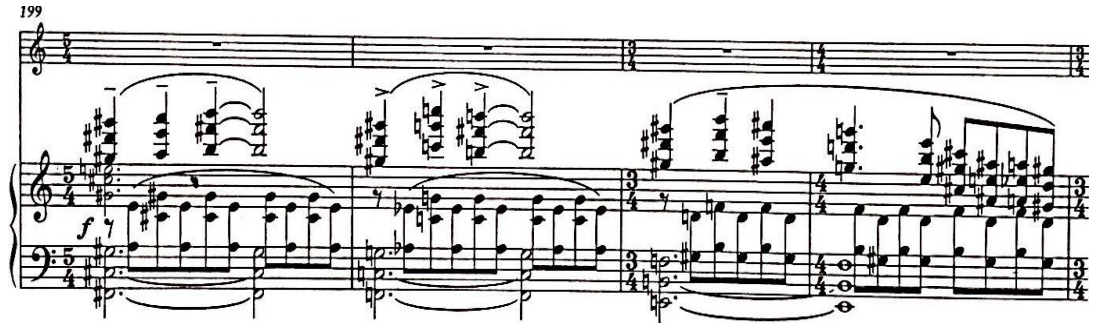
Şekil 39



Birinci Bölüm, Ölçü 196 – 198

Ardından gelen 199. ölçüde, daha önce aşına olunan motif yapısı, cümlelerin bir parçasına bürünmüş olarak sunulmaktadır. Bu motif yapısı kendini değiştirerek ardıl bir şekilde tekrar gelip, inici bir geçiş daha oluşturmaktadır.

Şekil 40



Birinci Bölüm, Ölçü 199 – 202

Bu geçişin sonuna eklenen iki ölçülük başka bir yapıda ise; melodi, piyanoda sol ele geçmektedir. Yapının devamında, C bölümünün bir diğer motif yapısı ile birleşerek geçiş bölümünün sonunu getirmektedir. Geçiş bölümünün en dikkat çeken özelliği, içerisinde birinci bölüme ait pek çok motifi bulundurmasıdır.

Şekil 41

203

ff

pp

cédez

Birinci Bölüm, Ölçü 203 – 206

207. ölçüde yapı değişerek tekrar gelmektedir. Bu yapı, C bölümünün giriş cümlesinden türetilmiştir. Bu ölçüden itibaren başlayan iki ölçülük bir girişten sonra, 209. Ölçüde, saksafon solo girmektedir. Bu aşamada dikkat çeken bir diğer özellik, saksafon solo ve piyano eşliğinin arasındaki ilişkidir.

Şekil 42

207

42 a Tempo $\text{♩} = 146$

p

mp léger

Birinci Bölüm, Ölçü 207 – 209

Burada bahsedilen ilişki, iki partinin de repitatif bir yapı kullanması ile başlamaktadır. Saksafon solo, C bölümü içinde daha önceden var olan bir motifi daraltmış halde sergilemektedir. Bir ölçü ile başlayan bu daralma, giderek sıklaşıp bir sekvense sürüklenmektedir.

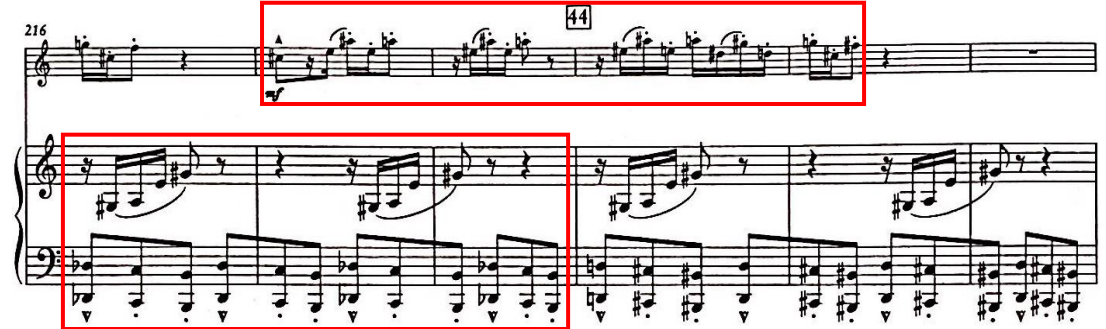
Şekil 43



Birinci Bölüm, Ölçü 211 – 215

Kendini tekrarlayan bu yapı, tekrara girme aşamasında piyano eşliğinde, üç ölçüde bir başa dönen bir sekvens yapısını da beraberinde getirmektedir. Bu cümleciklerin her biri, birbirine benzer ama armonik farklılıklar göstermektedir.

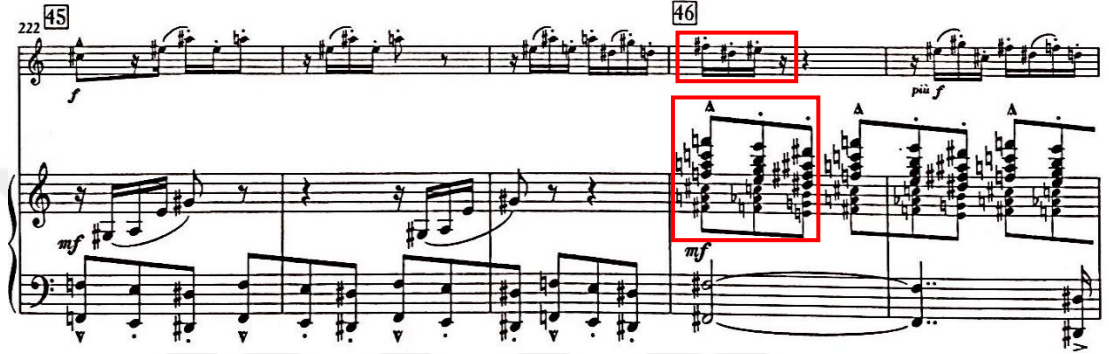
Şekil 44



Birinci Bölüm, Ölçü 216 – 221

Konçerto formlarında solo enstrümanlara bütün marifetlerini sergilemesi için partiyonlar yazılırken; Tomasi bu eserde, birbiriyle etkileşimi yüksek ve rollerin neredeyse eşit dağıtıldığı bir biçim kullanmıştır. Bu yapıda birbirlerini sürekli takip eden iki karakter görülmektedir. Karakterlerden biri bir sekvensi başlatırken, diğeri bitirerek başka bir sekvense geçmektedir.

Şekil 45



Birinci Bölüm, Ölçü 222 – 226

Piyano partisinde 225. ölçüde başlayan repitatif yapı ile birlikte saksafon solo, son tekrarını tamamlamaktadır. Ardından 229. ölçüde kromatik çıkıcı bir hareket ile devam ederek; 232. ölçüde, 211. ölçüden beri yaptığı çıkıcı sekvensin zıttı olan inici bir sekvense bağlanmaktadır.

Şekil 46



Birinci Bölüm, Ölçü 227 – 235

Devam eden inici sekvens giderek daraltılarak sıklaştırılmaktadır. 236. ölçüde C bölümünün içinde sıklıkla duyulan bir imge dikkat çekmektedir. İki ölçü boyunca bu imgenin devam etmesinden sonra, dört parçadan oluşan bir ölçülük kromatik grup ve 239. ölçüde yine bir ölçülük kromatik inici bir dizi ile C bölümünün sürati noktalanmıştır.

Şekil 47

The musical score for Figure 47, measures 236-239, is presented in a single system. The right hand (treble clef) begins with a series of eighth notes, followed by a rapid ascent of sixteenth notes. The left hand (bass clef) provides a steady accompaniment with chords and single notes. The score includes dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'cresc.' (crescendo), and performance instructions like 'de plus en plus vite' (increasingly faster) and 'en rafale' (in a burst). The piece concludes with a 'cort' (coda) marking.

Birinci Bölüm, Ölçü 236 – 239

Bu bitişin sonrasında, birinci bölüm Lento'ya bağlanarak ağırlaştırılmaktadır. Lento olan bu kısma kodetta da denilebilir. Koda ya da kodetta kısımları, ikinci bölüm olan ağır bölüme etkili bir giriş yapılabilmek adına genellikle hızlı ve akıcı olmaktadır. Ancak Tomasi, bu modern eserinde yavaş bir kodetta veya çıkış tercihi ile, ısrarla vurguladığı ana temayı tekrardan sunarak, ilk bölümü noktalamaktadır.

Şekil 48

240

49 Lent (♩=50)

50

mf espress. con malinconia

243

pp

pp

Birinci Bölüm, Ölçü 240 – 246

3.3. İkinci Bölümün Yapısal Analizi

Birinci bölümün sadece yarısı kadar süren ikinci bölüm, Allegro temposunda yürük bir şekilde başlamaktadır. Genel olarak temposu yüksek bir şekilde devam eden Final (Giration) bölümünde, hızlı bir yapı ve agresif bir müzikal dil kullanılmıştır.

1. ölçüde başlayan ve 7. ölçüde sona eren giriş, ikinci bölümün başladığını göstermektedir. Bu giriş kendi karakterine sahiptir.

Şekil 49



İkinci Bölüm, Ölçü 1 – 5

Yedi ölçülük giriş kısmı, ikinci bölümün içinde daha sonralarda da işlenecek olan iki motifi bünyesinde barındırmaktadır. Bu motifler aynı zamanda saksafon solo partisine de ipucu olmaktadır.

Şekil 50



İkinci Bölüm, Ölçü 1 – 7, Motifler

Bu girişin ardından sekizinci ölçüde, daha ritmik bir yapı sergileyen kısım başlamaktadır. Sekiz ölçü süren bu kısım, dört ölçölük iki parçadan oluşmaktadır. İlk parça ile ikinci parça arasındaki farkı ise piyano eşlikteki sağ el belirlemektedir.

Şekil 51

1 T giusto 144

8

motif poursuivi jusqu'à 6

pp

p

İkinci Bölüm, Ölçü 8 – 11, İlk Parça

Şekil 52

12

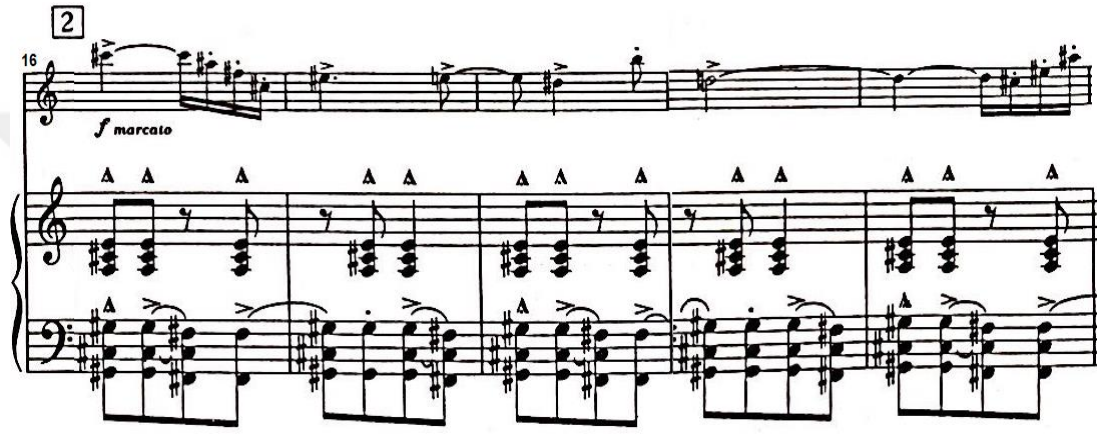
pp

p

İkinci Bölüm, Ölçü 12 – 15, İkinci Parça

16. ölçüde ise, saksafon soloda beş ölçüden oluşan ilk cümle görülmektedir. Bu cümle yapısı, ikinci bölümün karakterini belirleyip yansıtmaktadır. Tomasi, bu bölümde de klasik konçerto formundan farkını açıkça ortaya koymuştur. Her iki bölüm de kendi karakterine sahip olmasına rağmen, yine de bütünlük bozulmamıştır.

Şekil 53



İkinci Bölüm, Ölçü 16 – 20

İki kez tekrar eden cümlelerin ikinci tekrarında cümle genişletilmektedir. Gelen ikinci cümlelerin üçüncü ölçüsünde başlayan değişimde, üç adet ölçünün eklenmiş olduğu kolayca fark edilmektedir. Bu yapısal durum, Tomasi'nin bu konçertosu boyunca sık sık görülen geliştirme fikirlerinden biridir.

Şekil 54

The musical score for Figure 54 is presented in two systems. The first system covers measures 21 to 24, and the second system covers measures 25 to 28. The key signature is two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The piano accompaniment consists of a repeating pattern of eighth notes in the right hand and a more complex pattern in the left hand. The melody line features various ornaments and trills, with some measures marked with a '3' and others with a '4'.

İkinci Bölüm, Ölçü 21 – 28

Cümlelerin tekrarları boyunca aynı motifi sürdüren repitatif piyano eşlik partisi ise, cümlelerin bitiminden sonra bu hareketi üç ölçü daha sürdürmektedir. Besteci, form yapısı olarak bu bölümde uzun girişler kullanarak, bölümün temasını geniş bir biçimde yaymıştır. Bu özellik aynı zamanda Tomasi'nin bu eser için kullandığı en önemli yöntemlerden biridir.

Şekil 55



İkinci Bölüm, Ölçü 28 – 31

Hemen bitiminde, piyano eşlik partisindeki giriş cümlesi görülmektedir. Girişten sonraki kısım da birleşen bu cümle, şu ana kadar ikinci bölüm içinde duyulan materyalleri bir araya getirerek sunmuştur. Altı ölçüden oluşan cümle, aynı zamanda bölümün iki ayrı müzikal fikrinin birleşmesi ile, eklemeli bir form yapısı oluşturduğu düşüncesini akıllara getirmektedir.

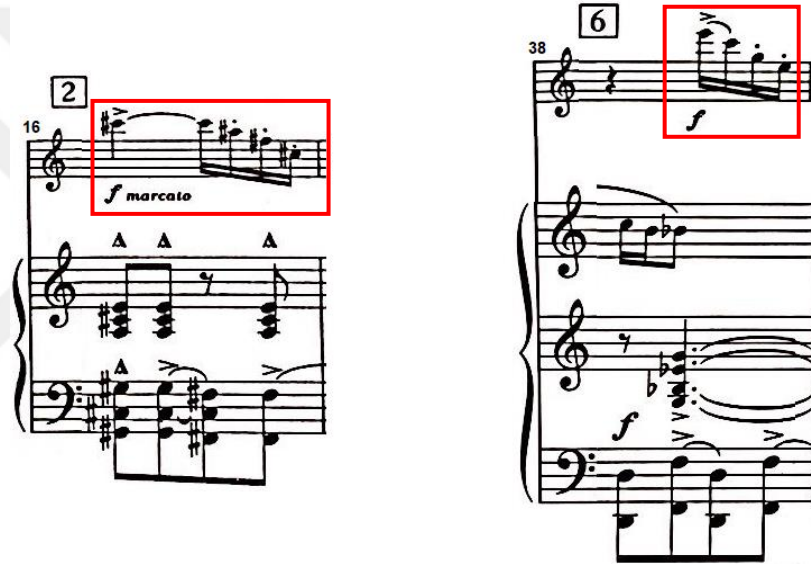
Şekil 56



İkinci Bölüm, Ölçü 32 – 37

İkinci bölüm A kısmının en önemli materyallerinden olan bir motif yapısı, 38. ölçüde daraltılmış olarak tekrar kendini göstermektedir. İlk olarak 16. ölçüde görülen bu motif, 8. ölçüden beri devam eden 2/4'lük yapının içinde bir dörtlük notanın, bir on altılık notaya bağlanması ve ardından gelen stakato notalardan oluşmaktadır. 38. ölçüde ise bu oluşum, birbirine bağlı iki on altılık ve stakatolu iki on altılık notadan oluşmuştur. Gelişen bu yapıya ikinci bölümün içinde sıklıkla karşılaşılmaktadır.

Şekil 57



İkinci Bölüm, Ölçü 16 / Ölçü 38

38. ölçüde başlayan bu gidişat, bir cümle yapısını oluşturmaktadır. Birinci cümledeki motifin geliştirilmesi ile oluşan bu cümle, A bölümünün ikinci cümlesidir. Bu ikinci cümle ile ilgili en çok dikkat çeken durum ise, Tomasi'nin bu cümledeki birinci motifi, ölçü içinde farklı zamanlarda sunmasıdır. Girişte 2/4'lük ölçünün zayıf zamanında gelen bu yapı, 40. ölçüde kuvvetli zamanda, 42. ölçüde ise aksak zamanda gelerek kendini tekrarlamaktadır. Böylece besteci, ritmik yapı kullanmasına karşın, zaman algısında bir kırılma yaratmayı başarmıştır.

Şekil 58



İkinci Bölüm, Ölçü 39 – 43

İkinci cümlelerin, saksofon soloda gelen iki adet çıkıcı diyatonik modal dizi ile sonlanmasını, iki ölçülük inici bir akorsal yapı takip etmektedir. Bu beş ölçülük kısım piyano eşlikte ise, beş ve altı sesli akorların üzerine kurulmuştur. 44. ölçüde başlayan bu kısım, aslında A bölümünün başından beri piyano partisinin sol elinde işlenen bağlar ve vurgular ile oluşturulan güçlü – zayıf zaman algısının, iki elde birleşmesinden meydana gelmektedir.

Şekil 59



İkinci Bölüm, Ölçü 44 – 48

49. ölçüde, piyano eşlik partisi, ikinci bölümün ikinci cümlesini sunmaktadır. Üç ölçülük bu cümle, 52. ölçüde saksofon solo partisinin karşıt cümle olarak girmesi ile adeta bir soru – cevap halini almaktadır. Fakat daha öncekinden farklı olarak modüle olmuştur. Tomasi'nin yarım ve tam ton modülasyonlarını istikrarlı bir şekilde kullanmasına örnek olan bu cümle, piyano eşliğin sol elinde de çıkıcı olarak kurulmuş arpejleri barındırmaktadır. Hemen ardından 52. ölçüde saksofon soloda gelen ikinci cümlenin eşliğinde ise, daha salt bir yapı kullanılmıştır.

Şekil 60



İkinci Bölüm, Ölçü 49 – 51, İlk Cümle

Şekil 61



İkinci Bölüm, Ölçü 52 – 56, Karşıt İkinci Cümle

Saksafon partisinde sergilenmiş, karışık ikinci cümleinin son ölçüsü olan 56. ölçüde, bir geçiş kısmı ile karşılaşılmaktadır. Bu geçiş kısmı, piyano eşlik partisi tarafından yürütülmektedir. Sağ elde görülen ilk cümle ve sol elde görülen arpej yapısı ile bütünleşen geçiş kısmı, on beş ölçüden oluşmaktadır.

İlk sekiz ölçüsü sadece piyano eşlik partisinden meydana gelmiştir.

Şekil 62

The image displays a musical score for a piano accompaniment. The score is written in 2/4 time and spans from measure 56 to measure 63. Measure 56 is marked with a box containing the number 10. Measure 59 is marked with a box containing the number 11. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' and 'mf'. The piano part is written in treble and bass staves, while the saxophone part is written in a single staff. The score is divided into two systems, with the first system covering measures 56 to 58 and the second system covering measures 59 to 63.

İkinci Bölüm, Ölçü 56 – 63, Geçiş, İlk Kısım

Kalan yedi ölçölük kısım ise, saksafon solo partisinin de bölümün ikinci cümlesi peşi sıra dahil olmasıyla oluşmuştur. Ancak bu yedi ölçölük kısımda saksafon solo, önce ikinci cümleyi, ardından ilk cümleyi duyurarak A bölümünü özetler nitelikte bir geçiş kısmı yaratmaktadır.

Şekil 63

The image displays a musical score for a saxophone solo, measures 64 through 70. The score is written in 2/4 time and features a key signature of one sharp (F#). The notation is presented in two systems. The first system begins at measure 64, marked with a box containing the number 12. It includes a saxophone staff and a piano accompaniment staff. The saxophone part starts with a melodic line, and the piano accompaniment provides a harmonic foundation. The second system begins at measure 68, marked with a box containing the number 13. It continues the saxophone solo and piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* (mezzo-forte) and *f* (forte). The overall structure suggests a transition section within a larger musical piece.

İkinci Bölüm, Ölçü 64 – 70, Geçiş, İkinci Kısım

Geçiş kısmının bitişi, aynı zamanda A olarak ifade edilebilecek bölümün de birinci kısmının bitimine işaret etmektedir. Ancak ikinci bölümün (Final-Giration) genel olarak harflerle nitelendirilmesi zordur. Bölüm, birleşik (kompozit) bir yapıya sahip olmakla birlikte tema ve cümleler sürekli olarak sunulmaktadır. 71. ölçüde yeni bir oluşuma geçilirken, ikinci bölümdeki bu oluşum, A bölümü içinde piyano partisi ile karşıt tema vererek başlamaktadır.

Şekil 64



İkinci Bölüm, Ölçü 71, Karşıt Tema

Bu karşıt tema ile birlikte başlayan A bölümünün ikinci kısmına, piyano eşlik partisindeki arpej yapıları ve saksafon partisindeki bağlı (legato) cümleler hakim olmaktadır. Dörtlüklerden oluşan üçlemeler ve genişletilen ritmik kalıplar kullanılmış, stakato yapısı yine ön plana çıkmıştır. Altı ölçülük giriş kısmının yapısı, iki ölçü karşıt tema, iki ölçü geçiş ve tekrar iki ölçü karşıt tema olacak şekilde düzenlenmiştir. Piyano eşliğin sol elinde sabit olan repitatif kısmın üzerine, melodiye yönlendiren sağ el, A bölümünün ikinci kısmının temasını karşıt tema olarak oluşturmuştur.

Şekil 65



İkinci Bölüm, Ölçü 72 – 75

Giriş kısmının bitiminde, saksafon solo uzun ve bağlı bir cümle ile müziğe tekrar dahil olmaktadır. 77. ölçüdeki bu cümle iki kısımdan oluşmaktadır. Dört ölçülük ilk kısım, 77. ölçüde başlar. 49. ölçüden beri aşına olunan sol eldeki arpej gidişatı, bu kısımda da varlığını aynı şekilde sürdürmektedir. 79. ölçüde ise, A periyodunun karşıt teması, kendini tekrar göstermektedir. Bu dört ölçülük ilk cümlenin son iki ölçüsü, karşıt temanın gelmesi ile kuvvetlendirilmektedir. Bir vuruş geç başlayan cümle, ikinci cümlenin ilk ölçüsüne de taşarak dört ölçüyü tamamlamaktadır.

Şekil 66



İkinci Bölüm, Ölçü 77 – 80

Birinci cümlenin biterek ikinci cümlenin başladığı 81. ölçüde, dörtlüklerden oluşan ve daha önce 73. ölçüde piyanoda görülen üçleme, tekrar sunulmaktadır. 84. ölçüye gelindiğinde, karşıt temanın bu sefer farklılaştığı görülmektedir. Bu farklılaşma aynı zamanda ikinci cümlede de bir daralmaya sebep olmuştur. Birinci cümle on altı vuruştan oluşurken, ikinci cümle on dört vuruştan meydana gelmektedir. Bunu yine 84. ölçüdeki tartım değişikliği sağlamıştır. İkinci cümlede başlayan kreşendo ve dekresendolar, Tomasi'nin müziğinin karakteristik özelliklerinden biri olan, daha önce de değinilen, dalgalanma efektini meydana getirmektedir. Bu dinamik yapısı, Tomasi tarafından çokça kullanılmaktadır.

Şekil 67



İkinci Bölüm, Ölçü 81 – 84

İkinci cümleinin biterek, bir geçiş kısmının başladığı 85. ölçüye gelindiğinde, kreşendo ve dekresendolarla paralel şekilde ilerleyen bir gidişata rastlanmaktadır. Geçiş kısmının ilk beş ölçüsünde, çıkıcı ve inici bir yapı dikkat çekerken, piyano eşlik partisi de arpej hareketlerine devam etmektedir. Üç adet tekrardan oluşan geçişin birinci kısmı, ikinci cümledeki dalgalanma etkisinin artçıları gibidir.

Şekil 68



Geçişin ikinci kısmı ise, birinci kısmın üçüncü tekrarı ile bağlantılı bir biçimde başlamaktadır. Bestecinin ikinci bölümde, genel hatlarıyla iç içe geçen yapılar kullandığı söylenebilir. Bu yapılara içlerinde bulundukları dönemler (periyot) arasında bile rastlanabilmektedir. Aynı zamanda iç içe geçen yapılar, caz müziğinde de sıkça karşılaşıldığı üzere, soloyu bir diğer icracıya bırakmak için uzatılan notalar geleneğinden gelmektedir.

90. ölçüde saksafonda, inici motif yerine gelen ve çıkıcı bir yapıya sahip olan geçiş kısmının ikinci bölümü, piyano eşlik partisinin sağ elinde farklı bir melodi sunması ile devam etmektedir. Dört ölçü süren bu yapı, saksafonda tekrar duyurulan fa diyez sesi ile yerini piyano eşliğe bırakmaktadır.

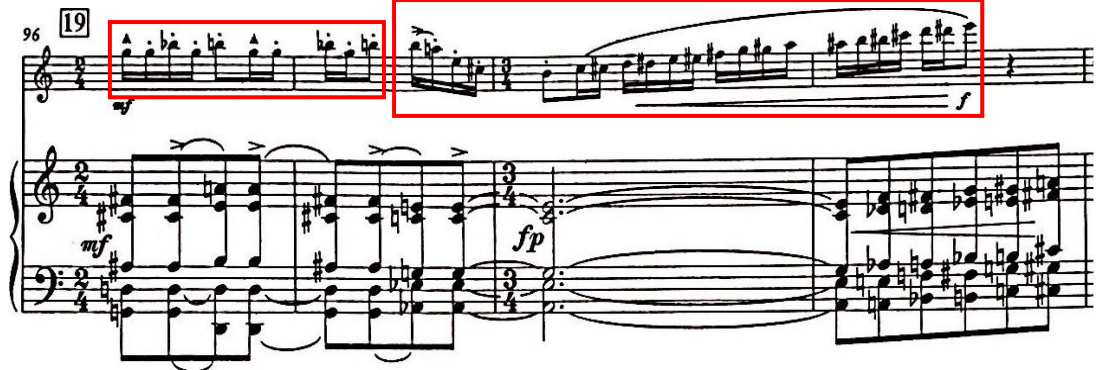
Şekil 69



İkinci Bölüm, Ölçü 90 – 95

94. ölçü ile birlikte A bölümünün karşıt teması yeniden görülmektedir. Bu tema artık karşıt tema olmaktan çıkmış ve ana temaya dönüşmüştür. İki ölçü süren temanın ardından, 96. ölçüde bu kez saksafon soloda tema duyulmaktadır. Ancak bu sefer tema genişletilmiştir. Bu oluşum, aynı zamanda iki farklı cümlelerin tek bir cümle içinde sunulmasını sağlamaktadır. İlk ölçü ve ikinci ölçünün yarısına kadar, artık periyodun ana motifine dönüşen yapı duyulmaktadır. İkinci ölçünün ikinci yarısı, 3. ve 4. ölçüler içinde ise, bölümün başından beri tanıtık olunan diğer motif sergilenmektedir.

Şekil 70



İkinci Bölüm, Ölçü 96 – 99

Bu cümle aynı zamanda bir soru cevap kısmının başlangıcıdır. 100. ve 101. ölçüler içerisinde piyanoda sergilenen yapı, cevap niteliği taşımaktadır. 102. ölçünün sonuna kadar tutulan akor, daha önce de anlatılan, soloya yer verme fikrinden gelmektedir. Yine aynı ölçüde saksofon solo, motifi vurgulamaktadır. Bu gidişat bir gelişimin adımlarıdır.

Şekil 71



İkinci Bölüm, Ölçü 100 – 103

İç içe geçen yapıların sıklıkla kullanıldığı bu kısımda besteci, bir temayı veya motifi, genellikle iki parti arasında sergileyerek soru cevap mantığını vurgulamıştır. 103. ölçüde bahsedilenlere ek olarak, piyano eşlik partisinin sol elinde, motife tekrar rastlanmaktadır. Modüle olan bu motif, 104. ölçüde saksofon cümlesinin bitimiyle kendisini tekrarlayarak, yine bir cevap niteliğinde iki ölçülük yapısını sergilemektedir.

Şekil 72



İkinci Bölüm, Ölçü 103 – 105

Motiflerin art arda sergilenmesi ve sürekli modülasyona uğraması ile oluşan bu bölüm, 106. ölçüde de bu tutumu vurgulayarak, devamındaki geçiş kısmına hazırlanmaktadır. Dört ölçüden oluşan cümle, saksafon solunun, bölümün karakteristik cümlesi olan bir yapıyı seslendirmesinden oluşmaktadır. Cümlenin piyano eşliğinde ise, sol elde daha önce birinci bölümde görülen ritmik yapı ve sağ eldeki motif dikkat çekmektedir.

Şekil 73



İkinci Bölüm, Ölçü 106 – 110

Hemen ardından gelen üçer ölçülük üç kısım dikkat çekmektedir. İlk üç ölçülük kısımda, modüle olmuş motif yapısı fark edilirken, piyano eşliğinin sol elinde, periyodun yine karakteristik özelliklerinden biri olan arpej yapısı görülmektedir.

Şekil 74



İkinci Bölüm, Ölçü 110 – 112

İkinci üç ölçümlük kısımda ise, piyano eşlik partisinde, eserin başından beri hiç görülmeyen bir tril yapısı görülmektedir. Bu çarpma ve trilden oluşan cümlelerin üzerine saksafon, ikinci bölümün başında duyulan motifi sergilemektedir. Yine aynı cümlelerin son ölçüsünde de üçlemeler ile güçlendirildiği görülmektedir.

Şekil 75



İkinci Bölüm, Ölçü 113 – 115

Son üç ölçümlük kısımda da aynı şekilde daha önceden görülen bir cümle yapısı saksafon solo da kullanılıp, altındaki piyano partisinin ise; A bölümünün 61. ölçüsünde işlenen motif yapısı ile eşlik ettiği gözlemlenmektedir. Tomasi'nin birinci bölümde uyguladığı gibi, genel anlamda A bölümünün ikinci kısmını da yapıların bir araya toplanması ile oluşturduğu görülmektedir.

Şekil 76



İkinci Bölüm, Ölçü 116 – 118

119. ölçüde, çıkıcı ve inici olarak sunulan modal diziler saksofon solo partisinde geçiş kısmını başlatmaktadır. Toplam altı ölçü süren ve dizilerden oluşan bu kısımda, piyano eşlik partisi ise kuvvetli zamanlarda vurgulanan notalar ile timpani etkisi göstermektedir. Saksofon solodaki kreşendo ve dekreşendolar ise yine Tomasi'nin kullandığı dalgalanma efektinin bir yansımasıdır.

Şekil 77

The image shows a musical score for measures 119 to 125. The score is written for a saxophone and piano. The saxophone part is in the upper staff, and the piano part is in the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4. The saxophone part starts with a measure number of 119 and ends with a measure number of 125. The piano part starts with a measure number of 123 and ends with a measure number of 125. The saxophone part features a crescendo and decrescendo, and the piano part features a strong rhythmic pattern with accents.

İkinci Bölüm, Ölçü 119 – 125

Müzik, ardından gelen dokuz ölçülük kısım ile iyice yükseltilmektedir. Bu kısım ile ilgili olarak göze çarpan ilk husus, 113. ölçüde ilk defa piyano eşlik partisinde duyurulmuş çarpma ile gelen trilin, 127. ve 131. ölçülerde saksafon soloda yer bulmasıdır. Aynı zamanda 127. ölçünün piyano eşlik partisinde gelen tremololar da ilk defa görülerek, hareket olarak müziği olabildiğince yukarı taşımaktadır.

Yoğun ve karmaşık bir ritmik yapı kullanılan bu geçiş kısmının 133. ölçüsünde müzik, piyano eşlik partisinde puandorg ile genişletilen tremolo ve saksafon solodaki yüksek aralıktan duyurulan bir düz ses ile doruk noktasına ulaşmaktadır.

Şekil 78

The musical score for Şekil 78, measures 125-133, is presented in two systems. The first system covers measures 125 to 128, and the second system covers measures 129 to 133. The piano accompaniment (left) features a complex rhythmic structure with a tremolo in the right hand and a steady bass line. The saxophone solo (right) includes a trill in measure 125, a tremolo in measure 127, and a high note in measure 133. The score is marked with dynamics such as *mf*, *f*, and *ff*. A red box highlights the trill in measure 125, the tremolo in measure 127, and the high note in measure 133. The word "cort" is written above the high note in measure 133.

İkinci Bölüm, Ölçü 125 – 133

Artık doruk noktasına ulaşan müzik, piyano eşlik partisinde aksatılmış üçlemeler ve saksafon partisindeki tam üçlemeler ile inici bir hareket yapmaktadır. Bu hareket domino taşı etkisi yaratarak yüksek noktaya ulaşmış müziği, adeta merdivenden düşen bir top gibi aşağı indirmektedir. Hareketin dinamiği de giderek artan bir kreşendo ve accelerando üzerine kurulmuştur. 134. ölçünün üzerinde yazılı olan “Tournoyant¹⁷⁷” ifadesi, müzikte karşılığını bulmuş ve bunu oldukça güçlü bir şekilde yansıtarak geçiş kısmının bittiği noktaya kadar getirmiştir.

Şekil 79



İkinci Bölüm, Ölçü 134 – 139

Geçiş kısmının bitimi aynı zamanda çıkış olarak adlandırılabilen bir yapının başlangıcıdır. 140. ölçüde başlayan bu yapı, birinci bölümün 50. ölçüsünde görülen bir motif yapısına çok benzemektedir. On ölçü süresince repitatif olarak sergilenen bu yapı, A bölümünün sonuna kadar devam etmektedir.

Şekil 80



İkinci Bölüm, Ölçü 140 – 141

¹⁷⁷ Tournoyant, Fransızca fırl fırl dönen, yuvarlanan anlamına gelir.

Besteci, 151. ölçüde tempoyu yavaşlatıp Lento'ya getirerek, konçertonun ana temasını bir kez daha hatırlatmaktadır. A bölümünün bitimi de bu şekilde gerçekleşmektedir. Üç ölçülük bu bitiriş, A bölümünü asılı kalan bir şemsiye gibi havada bırakmaktadır. Tomasi, iki bölüm içindeki kesitleri keskin çizgilerle belirlemiştir. Ancak bunun tersine, dönemlerin içindeki kısımları ise iç içe geçen yapılar olarak inşa etmiştir. 153. ölçünün sonunda gelen puandorg, bu temayı havada bırakarak müziği salt (sade) hale getirmiştir.

Şekil 81

31
151 Lento ♩ = 60 Più lento

mf *ppp* *très enveloppé*

İkinci Bölüm, Ölçü 151 – 153

154. ölçüye gelindiğinde, A' bölümünün başladığı söylenebilir. Bu bölüm, dört ölçülük bir giriş kısmıyla sunulmuştur. İkişer ölçülük motiflerden oluşmaktadır. Öncesinde A bölümünün geçiş kısmında karşılaşılan, aksatılmış üçlemeler ve vurgulu tekil sekizli notalardan meydana gelen kısım, A' bölümünde aksatılmış üçlemeler ve vurgulu dörtlük nota şeklinde değiştirilerek sunulmuştur. Sebare ve ikiliğe seksen metronom gelmesi ile anlaşılacağı üzere periyodun ritmik bir yapısı vardır. Zaten Tomasi, "molto ritmico" direktifi ile fikrini açıkça belirtmiştir.

Şekil 82



İkinci Bölüm, Ölçü 154 – 157

Saksafon solo, 158. ölçü piyano eşlikte devam eden yapı üzerine, ikinci bölümün başında seslendirdiği cümlelerin, gelişmiş ve başkalaşmış halini sergilemektedir. Bu başkalaşım, solonun daha ritmik bir yapıya dönüşmesi ile oluşmuştur. Öncesinde on altılıklardan meydana gelen cümle, üçlemelerin dahil olması ile daha keskin bir hal almıştır.

Şekil 83



İkinci Bölüm, Ölçü 158 – 162

A' bölümü, A bölümünün daraltılmış ve ritmik yapısının değiştirilmiş halidir. İkinci bölümün başında A bölümü, bir cümleyi veya temayı oldukça uzun kullanmasına karşın; A' bölümünde, bu kullanımlar sıkıştırılmış ve azaltılmıştır.

163. ölçüye gelindiğinde, A' bölümü ikinci cümlesi başlamaktadır. Bu cümle yapısı da A bölümünde olduğu gibidir, ancak daha ileri gitmemiştir. Yine çıkıcı ve inici bir yapıdadır. Ayrıca kreşendo ve dekreşendo dinamikleri ile dalga etkisi tekrar vurgulanmıştır. Kullanılan üçleme grupları bölümün bütünlüğü içinde yer alarak, A' bölümünün karakteristik bir özelliği olduğunu hissettirmektedir.

Şekil 84



İkinci Bölüm, Ölçü 163 – 166

Bu iki cümleinin ardından gelen üç ölçülük bir geçiş kısmı, dinleyiciyi A' bölümünün bir başka cümlesine hazırlamaktadır. A bölümünde olduğu gibi, A' bölümünde de bu cümle sunulmuştur. Düz ve süslemesiz notalardan oluşan bu cümle, bu sefer bir oktav yukardan sunulmuştur. Dinlendirici etkisi olan bu kısım, öncesinde yoğun ve yorucu bir ritmik yapının sergilenmesinin ardından, A bölümünde olduğu gibi A' bölümünde de tekrarlanmıştır.

Şekil 85



İkinci Bölüm, Ölçü 171 – 178

Gelen dinlendirici cümlelerin etkisi, piyano eşlik partisindeki pozisyon bozulmadan, saksafon solodaki kromatik çıkıcı dizi ile bir anda kesilmektedir. 179. ölçüde gelen bu kesinti, aynı zamanda uzunca bir geçiş kısmının başlangıcıdır. Geçiş kısmında; daha önce A' bölümünün başında görülen La Majör akorunun vurgu olarak burada sonda gelmesi ve 140. ölçüdeki motif ile hali hazırda işlenmekte olan diğer motifin birleşmiş olması oldukça dikkat çekicidir. Bu olay, Henri Tomasi'nin hibrit¹⁷⁸ motif sistemini bir kez daha göstermiştir.

Şekil 86



İkinci Bölüm, Ölçü 179 – 183

¹⁷⁸ Hibrit, melez ya da karışık anlamına gelir.

183. ölçüde kendini biraz değiştirerek tekrar eden yapı, 186. ölçüde on ölçülük repitatif olan geçişin ikinci kısmına bağlanmaktadır. İlk altı ölçü boyunca piyano, zaten devam etmekte olan motif yapısını sürdürmektedir. Saksafon soloda ise daha önceki ölçülerde görülen üçleme yapısı, bir sonuca ulaşarak ardıl şekilde gelmeye devam etmektedir. Çıkıcı bir hareket izleyerek de müziği doruğa ulaştırmaya yakın bir fikir sergilemektedir.

Şekil 87

The musical score for Şekil 87, measures 184-191, is presented in two systems. The first system covers measures 184 to 187, and the second system covers measures 188 to 191. The saxophone part (top staff) begins at measure 184 with a triplet of eighth notes, followed by a series of eighth and sixteenth notes. The piano part (bottom staff) provides a harmonic foundation with chords and single notes. Dynamics include *f*, *ff*, *mf*, and *cresc. sempre*.

İkinci Bölüm, Ölçü 184 – 191

Geçişin, saksafon solo partisi ile birlikte ilerlemekte olan kısmı, 192. ölçüde piyano eşlik partisinde görülen sekizli uzun sesler ile birlikte gelişmektedir. Piyanonun sol elinde “fortissimo” dinamiği ile gelen basın, sonraki ölçüde bu gelişmeyi desteklemesinin ardından, 195. ölçüde saksafon solo yerini tamamen piyano eşlik partisine bırakmaktadır.

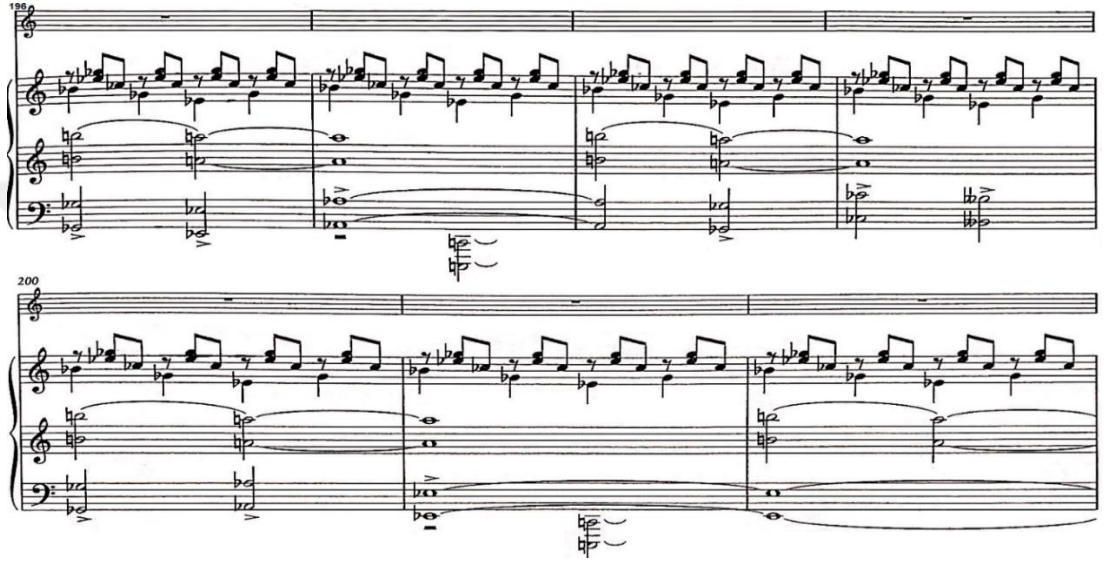
Şekil 88

The musical score for Figure 88, measures 192-195, is presented in a three-staff format. The top staff is for the saxophone solo, and the bottom two staves are for the piano accompaniment (treble and bass). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'ff' (fortissimo). The score includes triplets and a 'marcato' marking. The piano part features a treble and bass staff. The saxophone part is in the treble staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The tempo is marked 'ff' (fortissimo). The score includes triplets and a 'marcato' marking.

İkinci Bölüm, Ölçü 192 – 195

Saksafon solonun geçiş kısmından ayrılması sonucu, 196. ölçüde piyano eşlik partisi on üç ölçü boyunca geçişi sürdürmektedir. Bu kısımda, repitatif yapı kendini sekiz ölçü boyunca tekrar etmektedir. Daha önce A bölümünün bitiş kısmında sergilediği senaryonun aynısını konsantre halde tekrar eden besteci, bu yönü ile giderek daralan ve kalabalıklaşan bir final bölümü ortaya koymaktadır.

Şekil 89



İkinci Bölüm, Ölçü 196 – 202

Piyano eşlik partisinin solo olarak devam ettiği son beş ölçüde ise, genişletilmiş üçleme yapısı ve sekizlilerden oluşan uzun sesler göze çarpmaktadır. Bu beş ölçü giderek genişletilen A' bölümünü yalın hale getirmiştir. Hatta ritmik yapı olarak yavaşlatılmış gibi düşündürerek duyumu manipüle etmektedir.

Şekil 90



İkinci Bölüm, Ölçü 204 – 208

209. ölçüde, saksafon solo tekrar dahil olarak, üç ölçülük inici bir kromatik dizi ile A' bölümü noktalanmıştır. Bu üç ölçü içinde saksafon solo, daha önce A bölümünde de sunulmuş, üçlemelerden oluşan gruplandırmaları kullanmaktadır. Tomasi, A' bölümünü oluştururken, aslında A bölümünün bir yansımasını daraltarak yazmıştır. Bu bölüm ile A bölümünün benzerliği gözden kaçmayacak kadar açıktır. Ancak A bölümünün aksine A' bölümünde, piyano eşlik partisi de kromatik inici diziye üçlemeler ile katılmıştır. Bölüm, bitime doğru gelen kreşendo ile sonlanırken, en sonuna eklenen puandorg ile icracıların ve dinleyicilerin nefes almasına imkan tanınmıştır.

Şekil 91

209 39

cort

fff 3 *sempre f*

İkinci Bölüm, Ölçü 209 – 211

Tomasi, A' bölümünün ardından kırk üç ölçülük bir koda yazarak, fantezi türündeki bu esere, form açısından da modern bir dokunuş katmıştır. Bu kırk üç ölçülük koda, oldukça karmaşık bir yapıya sahiptir. İkinci bölümün materyallerinden faydalanmış, ancak bu durum bariz bir biçimde vurgulanarak yapılmamıştır.

212. ölçüde koda başlayarak, beş ölçülük ilk kısmını sergilemiştir. Bu kısımda ilk görülen öge, çıkıcı modal yapılardır. Ancak bu modal yapılar, ikinci bölümün baskın motiflerinden biri olan on altılık gruplandırmalar ile türetilmiştir. İlk olarak inici kullanılan bu motif, iki on altılık notanın bağlanması ve diğer iki on altılık notanın stakato çalınması ile oluşmuştur. Üç ölçü boyunca bu motifi işleyen besteci, son iki ölçüde de bu motifin devamı olan ikinci motifi sunmaktadır.

Şekil 92



İkinci Bölüm, Ölçü 212 – 216

İlkine oranla oldukça genişletilen ikinci kısım, yine iki ölçülük birinci motifle başlamaktadır. Motife dikkat edildiğinde, modüle olduğu fakat yapısını koruduğu görülmektedir. Ardından gelen üçleme, A' bölümünde de sıkça rastlanan bir diğer elementtir. Müzik, artık bu üçleme ile birlikte, üç notadan oluşmuş ve vurguların grup başlarında olduğu gruplandırmalarla ilerleyen beş ölçülük bir repitatif kısma doğru sürüklenmektedir.

Şekil 93

İkinci Bölüm, Ölçü 217 – 224

225. ölçüde baskınlaşan piyano eşlik partisi, bir soru şeklinde gelmektedir. İki ölçü sonrasında saksofon ise, soruyu yanıtlar şekilde esere tekrar dahil olmaktadır.

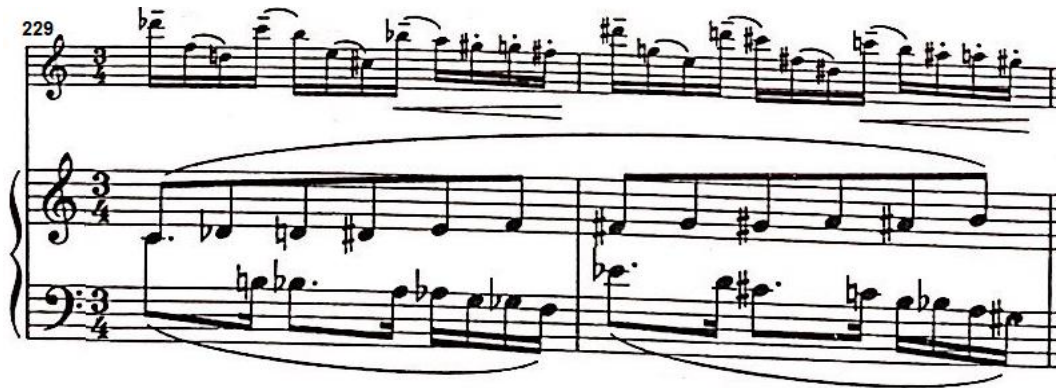
Şekil 94



İkinci Bölüm, Ölçü 225 – 228

Bu soru – cevap kısmının bitiminin ardından 229. ölçüye gelindiğinde, iki ölçülük cevabın geliştirilmiş hali sunulmuştur. Geliştirme, on altılık olarak gruplandırılmış notaların bağları ve vurguları değiştirilerek oluşturulmuştur. Piyano eşlik partisi ise sağ elde kromatik çıkıcı dizi ile destek vererek 231. ölçüdeki temel motifin gelmesine hazırlık yapmıştır.

Şekil 95



İkinci Bölüm, Ölçü 229 – 230

Buraya kadar olan kısımda koda, A ve A' bölümlerinden motifleri değiştirmeden ya da yer yer değiştirerek sergilemiştir. Bu sergileme esnasında piyano eşlik partisindeki motifler de aynı şekilde, önceki iki bölümden türeyen motiflerdir. Besteci, daha önceki kısımlarda kullandığı hibrit motif yapısını, koda kısmında da kullanarak geliştirmiştir. Koda kısmı içerisinde, bölümün temel motifleri ile yan motiflerini bir araya getirerek yeni cümle yapıları ortaya koymuştur.

Geliştirilen cevap kısmını, 231. ölçüde saksofon partisinin sergilediği bölümün temel motiflerinden biri takip etmektedir. Üç ölçü boyunca kromatik çıkıcı faaliyet gösteren bu motif yapısı, devamında ikilik değerde bir nota ile, cümleyi tamamlayacak olan diğer üç ölçüye bağlanmaktadır. İlk üç ölçünün piyano eşlik partisinde salt akorlar ve salt ritmik bir yapı kullanılmaktadır. Bu kullanımın yanında dinamikte gelen kreşendo, tekrar sunulan bir yapının habercisi olmaktadır.

Şekil 96



İkinci Bölüm, Ölçü 231 – 233

Cümlenin ilk kısmı bu motiften oluşurken, ikinci kısmın piyano eşlik partisinde gelen yapı, daha önce A' bölümünde 116. ölçüde görülen yapının gelişmiş halidir. Saksafon solo partisinde ise, kodanın başında olan bir diğer motif yapısı dikkat çekmektedir.

Şekil 97



İkinci Bölüm, Ölçü 234 – 236

Şekil 97'de görülen piyano eşlik partis 237. ölçüde başlayan diğer cümlenin ilk yarısıdır. Tomasi, iç içe geçen parçalardan oluşturduğu koda yapısında; bir cümlenin ikinci yarısının altına, ikinci bir cümlenin ilk yarısını yerleştirdiği bir teknik kullanmıştır. Bu teknik aslında, ikinci bölümün neredeyse tamamı için geçerlidir.

237. ölçüdeki cümle ise, 212. ölçüde başlayan ve beş ölçüden oluşan cümlenin kısaltılmış halidir. İkinci bölümün başından beri bestecinin kullanmış olduğu, giderek sıkıştırma ve daraltma yöntemini hala sürdürmekte olduğunu gösteren bu cümle, aynı zamanda içindeki motif yapısını da son kez duyurmuştur.

Şekil 98



İkinci Bölüm, Ölçü 237 – 239

Bu üç ölçülük cümlelerin ardından, çok farklı bir durum göze çarpmaktadır. Bestecinin hibrit cümle oluşumlarına, ikinci bölümü giderek daralttığına ve karmaşık ritmik yapılar kullandığına daha önce değinilmesine rağmen; konçertonun içinde ilk kez karşılaşılan bu yapı, Tomasi'nin poliritmik¹⁷⁹ bir kısmı da eserin içine yerleştirdiğinin anlaşılmasına olanak tanımaktadır. 212. ölçüden beri 2/4'lük bir tartımla ilerleyen piyano eşlik partisi için bu gidişat bozulmamıştır. Buna karşın, saksafon solo partisinde 240. ölçüde bir tartımsal değişiklik uygulanarak; piyano eşliğin 2/4'lük tartımının üzerine, saksafon solo partisinde 6/8'lik bir tartım kullanılmaktadır. Bu durum, bestecinin yeni yaklaşımlar ile yazdığı konçertosu için güzel bir örnek teşkil etmektedir.

Altı ölçüden oluşan bu cümlede, kromatik olarak çıkıcı bir arpej kullanılmaktadır. Kromatizm, ölçü başlarındaki notaların yarımşar ses yukarı çıkması ile uygulanarak altı ölçülük bu yapının taşıyıcı bir özellik kazanmasını sağlamıştır.

Şekil 99



İkinci Bölüm, Ölçü 240 – 245

¹⁷⁹ Poliritmik (çok ritimlilik), aynı zamanda cross-rhythm olarak da bilinir, müzikal bir kompozisyondaki kontrast ritimlerin aynı anda birleşimidir.

Tomasi, poliritmik yapıyı devam ettirirken, cümle yapılarına da özen göstermiştir. Daha önce seslendirilen altı ölçülük yapının bir benzeri olan dokuz ölçülük yeni yapıda, kuvvetli ve yarı kuvvetli zamanlara vurgular eklenerek, üç adet sekizlikten oluşan gruplandırmalar, bağlı hale getirilmiştir. Böylece bir inici – çıkıcı hareketi, bir çıkıcı – inici hareket takip etmiştir. Bu eylem, bestecinin cümle gelişimi ile alakalı yaklaşımını da gözler önüne sermektedir.

Şekil 100

46

246

f

cresc. sempre

ff

pressez

249

İkinci Bölüm, Ölçü 246 – 254

255. ölçüde nihayet poliritmik yapı sona ererek iki parti de 4/4'lük tartım yapısına bürünmektedir. Bu ölçüden itibaren eserin çıkış kısmı da başlamıştır. Dokuz ölçüden oluşan çıkış kısmı, birinci bölümde sunulan çıkış kısmı ile aynı özellikleri taşımaktadır. Çıkış kısmının önemli özelliği, yine önceki bölümde olduğu gibi eserin ana teması ile işlenerek; bu temanın önce piyano eşlik partisinde başlayıp, daha sonra kanonik bir şekilde saksofon solo tarafından takip etmesidir. Buna ek olarak birinci bölümdeki çıkışın aksine, ikinci bölümde adeta bir caz bitirişi sergilenmiştir.

Şekil 101

47 Largo $\text{♩} = 60$ Coupure facultative de 47 à 49
 255 (point d'arrêt pour version avec coupure) *ad lib.*
 48 *ff*
 49 Largo *ff molto espress.*
 261 *fff*

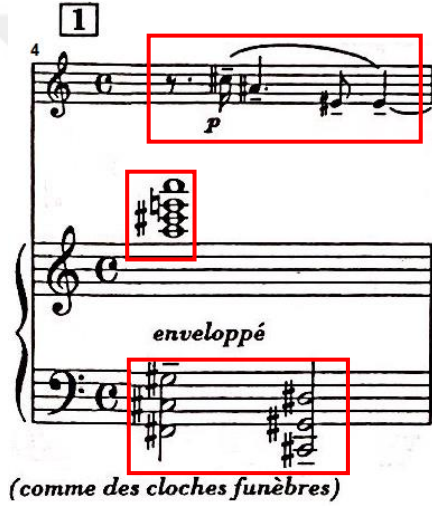
İkinci Bölüm, Ölçü 255 – 263

3.4. Birinci Bölümün Armoni Analizi

Bitonalite, ABD'li besteci Charles Ives'in oluşturduğu, aynı anda iki tonun kullanımı ile ortaya çıkan bir besteleme tekniğidir. Henri Tomasi, alto saksafon için yazdığı konçertosunda bu tekniği oldukça benimseyerek, eserin en önemli yapı taşı haline getirmiştir.

A bölümündeki bitonalite kullanımını ve yarım/tam ton geçişlerini incelemek adına, partiyon üzerindeki gösterimleri sunulmaktadır:

Şekil 102



Birinci Bölüm, Ölçü 4

Şekil 103



Birinci Bölüm, Ölçü 21

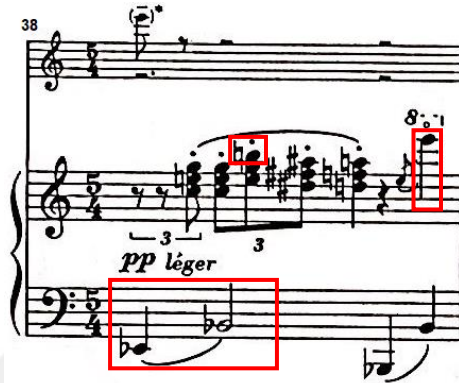
Şekil 104



Birinci Bölüm, Ölçü 33

B bölümü de armonik açıdan bitonal kullanımının yaygın olduğu bir bölümdür. A bölümü boyunca dörtlü aralıklar üzerine işlenen yapı, B bölümünde de Mi bemol – Si bemol beşlisi üzerinden devam etmiştir.

Şekil 105



Birinci Bölüm, Ölçü 38

Bu beşlinin üzerine piyanonun sağ eli, bitonaliteyi vurgulayan, Mi bekar ve Si bekar seslerinden oluşmuş bir melodik yapı kullanmaktadır. Aynı zamanda B bölümünün temasını oluşturan bu yapı iki motiften oluşmaktadır.

Şekil 106



Birinci Bölüm, Ölçü 39 – 40

44. ölçüde giren saksafon solo incelendiğinde, cümlenin ilk kısmında, modal bir yapı ile karşılaşılmaktadır. Bu modal yapı, ikinci kısımda Mi Majör seslerinden oluşan bir yapıya dönüşerek, tekrar modal yapıya bürünmektedir.

Şekil 107

The image shows a musical score for Saxophone and Piano. The saxophone part is in the upper staff, and the piano part is in the lower staff. The score is divided into measures 44 to 48. A red box highlights the first two measures of the saxophone part (measures 44 and 45). Another red box highlights measures 46, 47, and 48 of the piano part. The saxophone part has markings for 'mf sempre marcato' and 'rubato'. The piano part has markings for 'mf marcato', 'laissez vibrer', 'rubato', and 'a Tempo'. The piano part also has a marking for 'suivre' and 'p'.

Birinci Bölüm, Ölçü 44 – 48

Cümle, ters çevrilmiş temanın ardından 51. ölçüde tekrar gelmektedir. Bu cümlenin sonu ise, bestecinin yine eserin temellerinden biri olarak kullandığı kromatizmin, küçük bir örneğini sunmaktadır. Bu küçük örnek zamanla daha da genişleyecektir.

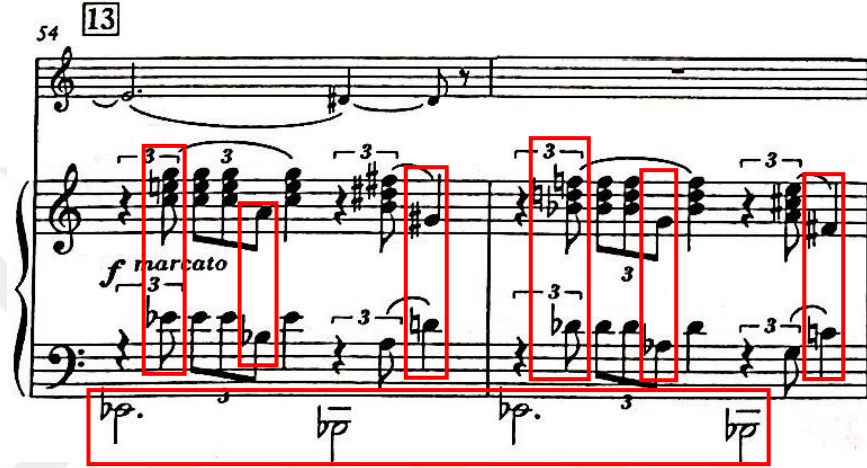
Şekil 108

The image shows a musical score for Saxophone and Piano. The saxophone part is in the upper staff, and the piano part is in the lower staff. The score is divided into measures 53 to 54. A red box highlights the first two measures of the saxophone part (measures 53 and 54). Another red box highlights measures 53 and 54 of the piano part. The saxophone part has a marking for '3'. The piano part has markings for '3' and 'b'.

Birinci Bölüm, Ölçü 53 – 54, Kromatizm

54. ölçüde başlayan ilk motif, altı ölçü boyunca ikili gruplar halinde, kendini üç kez tekrarlamaktadır. Bu gruplandırma, bestecinin yine eserin içinde sürekli uyguladığı tam ton aktarımından oluşmaktadır. Mi bemol – Si bemol pedal sesleri üzerine kurulan 10'lu, 7'li ve triton aralıklar, gruplandırmanın ikinci kısmında tam ton aşağı çekilmiştir.

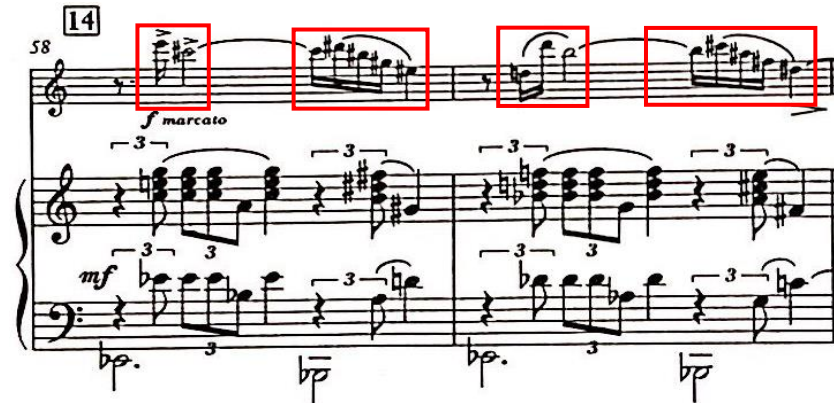
Şekil 109



Birinci Bölüm, Ölçü 54 – 55

Tekrarlamaların bitimi ile birlikte saksafon solo, iki ölçülük grupların akor sesleri ile oluşturulmuş melodik bir yapı çalmaktadır. Bu melodik yapı da tam ton modüle olarak, ilk kısmı uzun seslerden, ikinci kısmı ise arpejden oluşmaktadır.

Şekil 110



Birinci Bölüm, Ölçü 58 – 59

Bu tam ton modülasyonlar, paralel üçlülerden oluşan kromatik bir geçiş kısmına varmaktadır. Öncesinde Mi bemol – Si bemol bas sesleri üzerine kurulan yapı, bu kromatik modülasyon ile birlikte tam ton modüle olarak Fa bekar – Do bekar seslerine taşınmıştır.

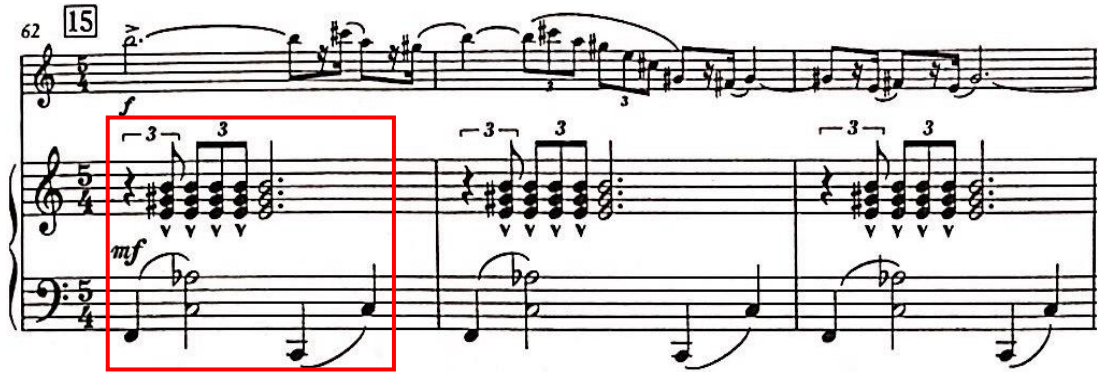
Şekil 111



Birinci Bölüm, Ölçü 60 – 62

62. ölçüden itibaren üç ölçü boyunca görülen, piyanonun sol elindeki Fa – La bemol – Do ve piyanonun sağ elindeki Mi – Sol diyez – Si sesleri bitonal kullanımına güzel bir örnektir. Böylece sağ elde Mi Majör, sol elde ise Fa minör akorları birlikte kullanılmıştır.

Şekil 112



Birinci Bölüm, Ölçü 62 – 64

Bu bitonal yapı sürekli devam etmekte olup, akabinde kuvvetli bir şekilde A bölümünün yapı taşlarından birisi olan, açık beşliler yapısıyla yeniden karşılaşılmaktadır. Yapı, aynı zamanda yine A bölümünden hatırlanan bir motifin genişletilmesinden oluşmaktadır.

Şekil 113



Birinci Bölüm, Ölçü 74 – 77

Uzun bir geçiş kısmının ardından, bas yürüyüşü tekrar Mi bemol – Si bemol dörtlüsüne dönmektedir. Dört ölçülük bir kısımdan sonra, yarım ton modülasyona uğrayarak Mi bekar – Si bekar dörtlüsüne bürünmektedir. Eserin kromatizm, bitonalite ve tam – yarım ton geçişlerinin en yoğun görüldüğü bölümlerden biri B bölümüdür. Sekvenslerin içinde dolaşan saksafon solo ve piyano eşliği, defalarca kez modüle olarak, değişime uğramaktadır. Bölüm boyunca hızlı temposu ve modülasyonları ile birinci bölümün en karmaşık kısmı haline gelen B bölümü, kendisine bağlanan kadans ile sona ermektedir. Bu kadans, saksafon tarafından, Mi bekar – Si bekar sesleri ile 5/4'lük tartımda bas yürüyüşü yapan eşlik üzerine icra edilmektedir. Fakat bu noktada eser, ses yığımının (sound mess) azaltılması ile dinginleşmektedir.

C bölümünde kullanılan armonik yapı, aslında birinci bölümün genelinde kullanılan yapıdır. Bu yapı, içerisinde tam – yarım ton geçişlerini, kromatizmi ve modülasyonlu yapıları barındırmaktadır. Açık beşliler ve bitonal yapı, yine bölümün en dikkat çeken unsurlarıdır. Aynı zamanda caz elementleri de sunan ve müzikal bir şölen olarak tasarlanan bu bölüm, önceki iki bölümden aldığı motifleri de müziğin içinde işlemiştir.

164. ve 179. ölçüler arasında giren ilk motif, Si bemol – Re bemol ve Si bekar – Re bekar sesleri arasında hareket etmektedir. Hareket sırasında, piyano eşliğinin sağ elinde başlayan arpejsel ifadedeki Sol diyez – Do diyez – Mi bekar sesleri ile bitonal yapı korunmaktadır.

Şekil 114

Birinci Bölüm, Ölçü 164 – 177

177. ölçü incelendiğinde, tekrarlayan motiflerin devamına eklenen saksafon partisinde de aynı motif yapısının korunduğu anlaşılmaktadır.

Şekil 115



Birinci Bölüm, Ölçü 177

On beş ölçü boyunca süren bu yapının ardından 179. ölçüde tartımın bir vuruş kısaltılarak sonraki ölçüye eklenmesi ile, yarım ton modülasyon gerçekleşmektedir. Bu modülasyon sonucunda Si bekar – Re bekar ve Do bekar – Mi bemol seslerine gelen motif altı ölçü boyunca devam etmektedir.

Şekil 116



Birinci Bölüm, Ölçü 177 – 181

186. ölçüde, repitatif olan beş ölçülük geçiş kısmı görülmektedir. Geçiş kısmının en baskın özelliği, saksafon solo da uygulanan kromatik yapıdır. İki ölçülük çıkıcı kromatik dizi ile başlayan geçiş, devamındaki üç ölçüde ise, kalıpsal olarak on altılıklardan oluşan bütünler halinde inici bir hareket ile Mi bemol sesinde noktalanmaktadır.

Şekil 117



Birinci Bölüm, Ölçü 186 – 190

Geçiş kısmı, 192. ölçüde formal yapıda değinilen caz unsurlarından ilham alınmış kısma evrilmektedir. Burada serili majör ve minör akorlar ile eşlik eden piyano partisi üzerine, saksafon solo, bu bitonal yapıdaki akorların yarım ses üstünden hareket eden arpejler sergilemektedir. 193. ölçüde ise bu yapı, açık beşlilerden oluşan akorlara dönüşmektedir.

Şekil 118



Birinci Bölüm, Ölçü 192 – 194

Saksafon solo yapısı değişmeden, her ölçüde yukarı taşınmaktadır. 196. ölçüdeki Sol bekar sesi ile, saksafon partisi için geçiş kısmı noktalanmaktadır. Yine aynı ölçü ile birlikte piyanoda görülen motif yapısı, A bölümünden beri kullanılan motif yapısıdır. Piyano, aslında üç ölçü boyunca bu motife hazırlayarak, 199. ölçüde bu motifi aynı seslerden oluşur bir şekilde tekrar sunmaktadır.

şekil 119

The image displays a musical score for Saxophone and Piano, spanning measures 195 to 202. The score is written in 4/4 time and features a key signature of one flat (B-flat). The Saxophone part begins at measure 195 with a melodic line marked 'accel.' and 'a Tempo'. The Piano part starts at measure 199 with a chordal accompaniment marked 'mf' and 'f molto lúrico'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

Birinci Bölüm, Ölçü 195 – 202

Bu geçişin ardından 207. ölçüde, C bölümünün teması görülmektedir. Fakat temel motif yapısı yarım ton modülasyona uğrayarak, Do bekar – Mi bekar, Re bekar – Fa bekar seslerine gelmektedir. Aynı zamanda piyano eşlikteki sağ el ise Sol diyez, La bekar ve Mi bekar seslerine modüle olmuştur. 209. ölçüde giren saksafon solo da bu seslerden oluşan küçük ve kısa girişlerle tekrar müziğe dahil olmaktadır.

Şekil 120

207 **42** a Tempo $\text{♩} = 146$

mp *liger*

p

Birinci Bölüm, Ölçü 207 – 209

212. ölçüye kadar devam eden bu gidişat, bir sonraki ölçünün piyano eşlik sol elinde, Re bemol – Do bekar – Si bekar üçlüsü ile oluşturulan repitatif yapının girmesi ile değişmektedir. Saksafon solo ise, dörtlü aralıkların oluşturduğu bir sekvensle girişe dahil olmaktadır.

Şekil 121

211 **43**

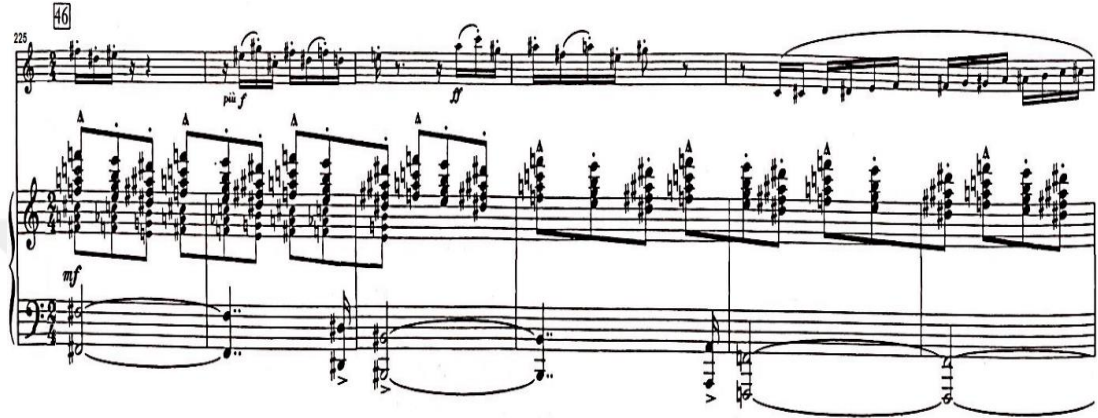
mp

pp

Birinci Bölüm, Ölçü 211 – 215

On iki ölçü süren geçiş kısmı, 225. ölçüde yerini bitonal akorların olduğu bir bölüme bırakmaktadır. Daha sonra bu akorlar giderek sadeleşirken; 229. ölçüde saksafon solo, tekrar çıkıcı kromatik bir dizi ve inici üçlü aralıklardan oluşan başka bir geçiş ile duyurulmaktadır.

Şekil 122



Birinci Bölüm, Ölçü 225 – 230

Bu sekvensel yapının devamında giderek sıklaşan melodi, 236. ölçüyle beraber, akorların tekrar ses yığımları oluşturulması sonucu bitonaliteyi vurgulamaktadır. 238. ölçüde, on altılıklardan oluşan gruplandırma ile kromatik bir yapıya sahip olan saksafon solo, 239. ölçüde inici kromatik dizi ile kodettaya bağlanmaktadır.

Şekil 123



Birinci Bölüm, Ölçü 236 – 239

240. ölçüde başlayan kodetta ile birinci bölüm sona ermektedir. Kodettada ilk dikkat çeken nokta, aşına olunan bir motif yapısının piyano eşlik partisinde tekrar sunulmasıdır. İki ölçü sonrasında saksofon solo, piyano eşlikteki melodiyi aynen icra ederek kanon etkisi yaratmıştır. Son ölçüde basta Mi bemol – Si bemol üzerine, Si Majör ve La Majör akorlarını aynı anda tınlatarak (belki de B11 akorunu ifade etmek isteyerek), bu akorların verdiği bitonal etkiyle ilk bölümü sonlandırmıştır.

Şekil 124

49 Lent (♩=50) 50

mf espress.
con malinconia

240

243

pp

pp

Birinci Bölüm, Ölçü 240 – 245

3.5. İkinci Bölümün Armoni Analizi

Armonik açıdan incelendiğinde, ikinci bölüm de genel hatları ile bitonalite ve kromatizm üzerinden ilerlemektedir. Bunun yanı sıra birinci bölüme oranla kullanımı artan modalite kavramı, bestecinin Ravel ve Debussy gibi bestecilerden ne kadar etkilendiğini anlatır niteliktedir.

İkinci bölümün ilk yedi ölçüsüne bakıldığında, iki oktavlık bir farkla aynı melodinin yazıldığı görülmektedir. Bu melodi aynı zamanda giriş kısmıdır ve modal bir yapıya sahiptir.

Şekil 125



İkinci Bölüm, Ölçü 1 – 7

8. ölçüden 11. ölçüye kadar, piyano eşliğinde sol elinde üçlüsü çıkarılmış güçlü sert akorlar (power chord) ve sağ elde La Majör akoru görülmektedir. Bu yazım şekli, eserin en önemli yapı taşı olan bitonalite kavramının, yoğun bir şekilde kullanımı ile alakalıdır.

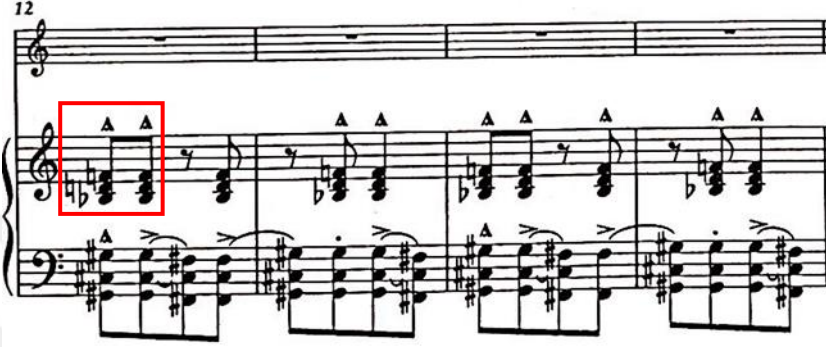
Şekil 126



İkinci Bölüm, Ölçü 8 – 11

Bu dört ölçülük yapıyı, başka bir dört ölçülük yapı takip etmiştir. Piyano eşlik partisinin sağ elinde bulunan La Majör akoru, yarım ton modüle olarak, Si bemol Majör akoruna gelmiş; eşliğin sol eli ise, aynı şekilde kalarak herhangi bir değişime uğramamıştır.

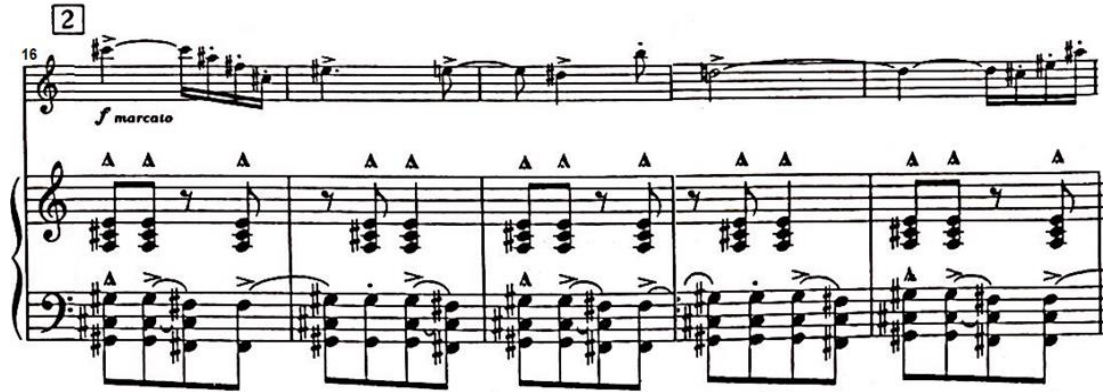
Şekil 127



İkinci Bölüm, Ölçü 12 – 15

Ardından saksofon solo, 8. ve 11. ölçüler arasındaki konumuna geri dönen piyano eşlik partisinin üzerine, La majör tonalitesi içerisinde sayılabilecek bir melodi ile giriş yapmaktadır. Fakat Tomasi'nin, tonalite kavramını eserin içinde direkt olarak kullanmadığı gibi bu tonaliteyi de bazı sesler ile değişikliğe uğrattığı görülmektedir.

Şekil 128



İkinci Bölüm, Ölçü 16 – 20

Piyano partisinde görülen La Majör ve açık beşli akorlar, on altı ölçü boyunca devam etmektedir. 32. ölçüye gelindiğinde ise; piyano eşlik sağ ve sol el partisi, Si bemol minör ve Si bemol Majör tonaliteleri arasında seyir eden giriş temasını sergilemektedir. Bu sergileniş sırasında yine piyano eşliğin sağ elinde, La Majör ve Si minör akorları da aralıklarla duyurulmaktadır.

Şekil 129



İkinci Bölüm, Ölçü 32 – 38

38. ölçüye gelindiğinde, piyano eşlik sağ elde görülen Mi bemol Majör akoru, aynı şekilde saksofon partisi tonalitesinin de Mi bemol üzerinden ilerlemesi ile bütünlük kazanmaktadır. Piyano eşlik sol elde ise, Re bekar – Fa bekar sesleri ile bitonalitenin aynı ölçüde devam ettiği görülmektedir.

Şekil 130



İkinci Bölüm, Ölçü 38

39. ölçüden itibaren piyano sağ elde sırasıyla, Do# Majör – Mib Majör – Sol# minör – Fa# Majör ve Mi Majör akorlarının art arda gelmesinden oluşan bir öbek sunulurken; piyano sol elde ise, bu tekil akorlara eşlik eden sekizli bir bas yürüyüşü hakimdir. Saksafon solo, tüm bu akorlara ilişkin ses değişikliklerini de içinde barındıran bir melodiyle dinletiyeye devam etmektedir.

Şekil 131



İkinci Bölüm, Ölçü 39 – 43

44. ölçü ile birlikte piyanoda, tekil akorlar ve sol eldeki sekizli bas yürüyüşü, yerini sıklaştıran akorlara ve sol eldeki üçlü aralıklara bırakmaktadır. Saksafon solo partisinde iki adet modal çıkıcı dizi görülmektedir. Bu iki dizi, Tomasi'nin modalite kullanımına, özellikle de ikinci bölüm içerisinde ardıl çıkışlarla sunmuş olduğu modal dizilere güzel örneklerdir.

Şekil 132



İkinci Bölüm, Ölçü 44 – 46

Bu iki dizinin ardından cümle, bitonalite içerisinde bulunan akorlar eşliğinde 49. ölçüye kadar devam etmektedir. 49. ölçüye gelindiğinde motif yapısı, ilk haline göre üçlü modülasyona uğrayarak kendini piyano eşlik partisinde göstermektedir. 52. ölçüde tekrar saksafon soloya geçen tema, bir kez daha Si bemol notasından La bemol notasına tam ton modüle olmuştur.

55 – 56 ölçüleri arasında, 7 notadan oluşan kromatik inici bir ezgi ile diğer bir motif yapısına geçilmiştir. Geçilen yeni motif yapısında, piyano eşliğin sol elinde, dokuzlu akorların üçlüsü çalınmayan arpej versiyonları, sağ elinde ise; hem politonal olan ve arpej olarak çalınan dokuzlu akorlar, hem de bu akorlara ilişkin bir melodi bulunmaktadır.

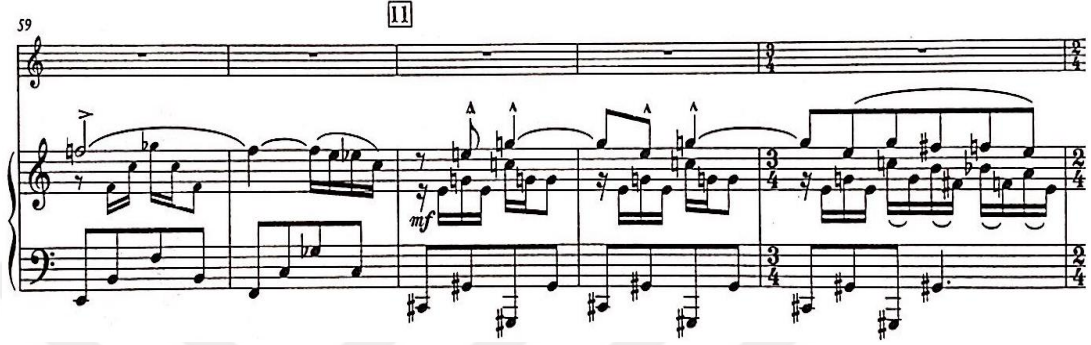
Şekil 133

The musical score for Şekil 133 consists of two systems of staves. The first system covers measures 49 to 52, and the second system covers measures 53 to 58. The score is written for a saxophone solo and piano accompaniment. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score is marked with a forte (f) dynamic. Red boxes highlight specific musical elements: a 3-measure motif in measure 49, a 7-note chromatic line in measure 53, and a new motif in measure 57. The score is labeled with measure numbers 49, 54, and 59.

İkinci Bölüm, Ölçü 49 – 58

56. ölçüde başlayan beş ölçülük bu kısmın hemen bitiminde gelen 61. ölçüden itibaren, piyano sol elde, aynı akor sistemi çevrilmiş şekilde ve sekvansel olarak kullanılmaktadır.

Şekil 134



İkinci Bölüm, Ölçü 59 – 62

64. ölçüde modülasyona uğramış motif yapısı, bu sefer saksofon solo partisinde tekrar kendini göstermektedir. En son sergilenişine göre küçük üçlü aşağıdan duyulmaktadır. Ancak yazım sonucunda, teorik olarak eksik dördü aşağıya modüle olmaktadır.

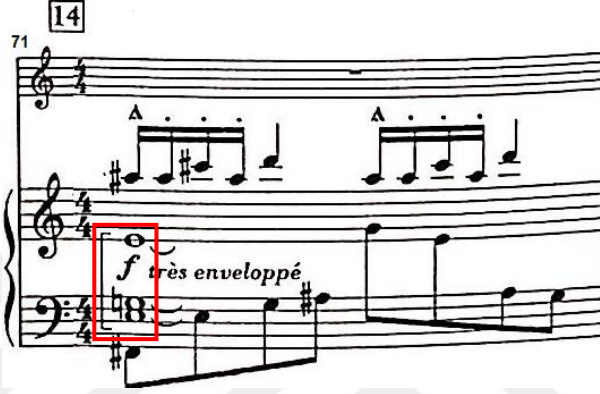
Şekil 135



İkinci Bölüm, Ölçü 64 – 65

71. ölçüye gelindiğinde ise tema bir kez daha kendini göstermektedir. Piyano eşlik partisinde gelen bu tema, başkalaşmış ve temanın üssü olarak nitelendirilebilecek bir yapıya dönüşmüştür. Eşlik partisinde Mi minör hissi uyandıran dört vuruşluk akorun, üzerine tema, altına ise çıkıcı ve inici arpej gelmiştir. Burada da bitonalite kullanımı hiç bozulmadan devam etmektedir.

Şekil 137



İkinci Bölüm, Ölçü 71

Altı ölçülük bu tema vurgulamasının ardından, 77. ölçüde piyano eşlik partiside sadeleşerek kendi yapısını korumaktadır. Bu eşliğin üzerine ise, saksafon soloda sakin bir akış başlamaktadır. Armonik olarak incelendiğinde, akışın ilk kısmının Mi bekar ekseninde devam ettiği açıkça görülmektedir. 79. ve 80. ölçülerde gelen motifler ise adeta Beethoven'ın 5. *Senfoni* adlı eserinde akan melodinin altına yerleştirdiği meşhur tematiği gibi aralıklarla kendini göstermektedir.

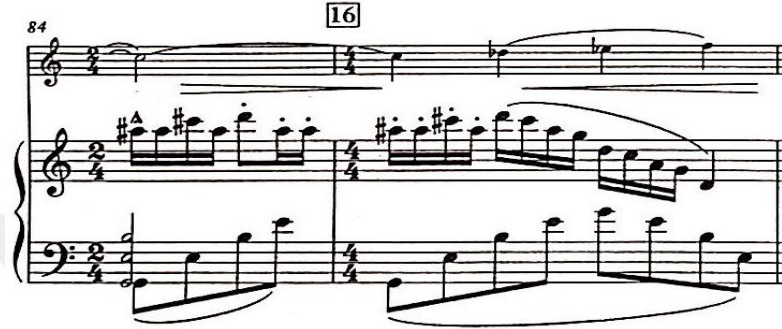
Şekil 138



İkinci Bölüm, Ölçü 77 – 79

Cümlelerin ikinci kısmının ise Mi ekseni üzerinde, bas partiyonunda Fa diyez ve Mi bekar seslerinin arpej yapısından meydana geldiği görülmektedir. Piyano eşlik partisinde değişime uğramadan devam eden bu yapı, 84. ölçüde motifin tekrar sergilenmesi ile Mi minör akorunda, 6 çevriminde hareket etmeye başlamıştır.

Şekil 139



İkinci Bölüm, Ölçü 84 – 85

Bu hareket ise 86. ölçüde bir çıkışa dönüşmektedir. Dört ölçülük kromatik bir çıkışla arpej yapısı sergileyen piyano partisinin üzerine, saksafon solo kendi modalitesini hiç bozmadan devam etmektedir. Akorların gidişatı sırası ile; La minör kök – Sib minör kök – Si minör kök ve Do minör köktür. Buradaki La – Si bemol – Si bekar – Do sesleri kromatik çıkışı oluşturmaktadır.

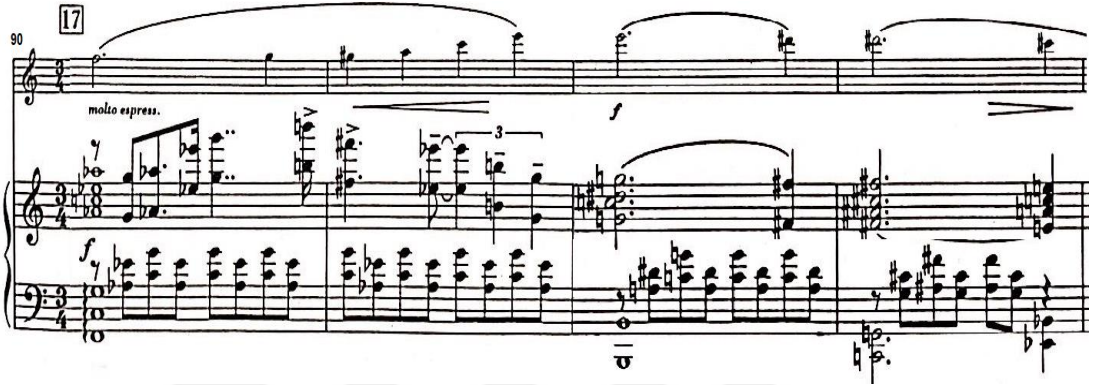
Şekil 140



İkinci Bölüm, Ölçü 86 – 89

90. ölçüde bu kromatik çıkışın sonunda, piyano eşlik partisinin sol elindeki kırık Fa – Do – Sol akoruna, sağ elinde ise Lab Majör akoruna ulaşmaktadır. Her ne kadar eksen olarak bu akorlar referans alınmış olsa dahi, sağ elde çalınan melodik yapı, tonalite kavramından bağımsız bir şekilde, daha modal bir yapı ile ilerlemektedir. Bu durum dört ölçü devam etmektedir.

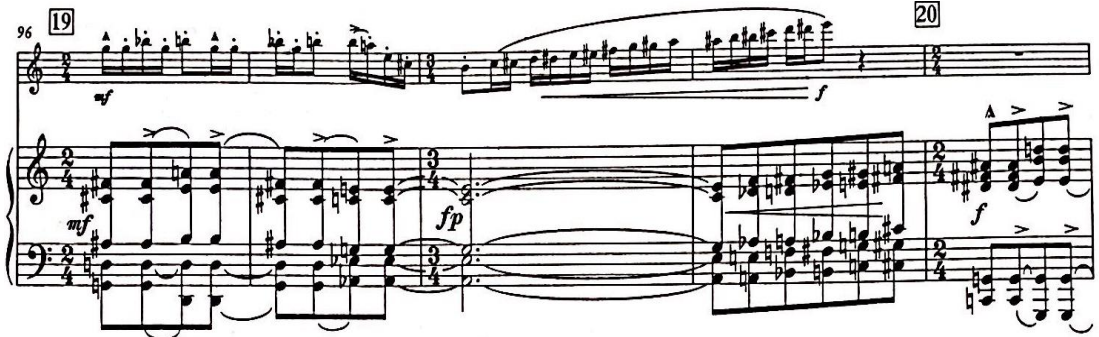
Şekil 141



İkinci Bölüm, Ölçü 90 – 93

Müziğin bu kısmından sonrasına, daha çok modal yapılar ve kromatizm etkili olmaktadır. 94. ölçüde piyano eşlik partisi daha önce de olduğu gibi tema ile bir giriş yaptıktan hemen sonra 96. ölçüde, eserin ilk bölümünde de sıklıkla görülen açık beşli akorlar ile gelişmektedir. Saksafon solo, yine aynı ölçüde modüle olan motif yapısını sergileyerek hemen ardından çıkıcı bir kromatik dizi ile bu temayı bırakmaktadır. Burada piyanoda görülen, üçlü aralıklarla ve açık beşlilerle saksafon soloya destek veren kromatik çıkıcı yapı dikkat çekmektedir.

Şekil 142



İkinci Bölüm, Ölçü 96 – 100

Bir süre geçişlerden oluşan kısmın ardından 119. ölçüde saksafon solo partisi, modal dizileri art arda sergileyerek dalgalanma efektini tekrar yansıtmaktadır. Tomasi'nin aynı zamanda caz müziğine olan ilgisi ve isteği, eserin içindeki bu yapılar ile iyi anlaşılmaktadır. İlk gelen dizi Mib Lidyen¹⁸⁰ dizisidir. Ardından karmaşılaşan diziler devam ederken, piyano eşlik partisinde görülen atlamalar Sol notası ekseninde ilerlemektedir.

Şekil 143



İkinci Bölüm, Ölçü 119 – 122

¹⁸⁰ Bir oktav içindeki yarım ve tam tonların piyanonun sadece beyaz tuşları kullanılarak oluşturulabilen belirli sıralamalarını ifade eden modlar, tıpkı majör ve minör diziler gibi aralık sıralamaları korunarak istenilen perdeye transpoze edilebilmektedir. Lidyen modu, temelde nota dizilişinde 4. ses üzerine çıkılan diziye verilen isimdir. İçerdiği aralıklar 3 tam – 1 yarım – 2 tam – 1 yarım şeklindedir. Buna göre bu aralık yapısı korunarak istenilen Lidyen moduna aktarım sağlanabilmektedir.

Piyano eşlik partisi iki motif arasında değişirken, 127. ölçüye gelindiğinde, ilk defa sağ elde ikili aralıklarla karşılaşılmaktadır. Burada saksafon soloda duyurulan çarpmalı tril ve ikili aralıkların oluşturulması ile başlayan tremolo yapısı, besteci tarafından ilk defa sergilenmiştir. II. bölümün ana fikri olan giderek daralma düşüncesi, 128. ölçüde ikili aralığın üçlüye dönüşerek tekrar ikiliye dönmesi şeklinde kendini göstermektedir.

Şekil 144



İkinci Bölüm, Ölçü 127 – 128

Aynı yapı kendini tekrarladıktan sonra, 133. ölçüde gelen doruk noktası Fa bemol – Do bekar – Re bemol ve La bemol seslerinde asılı kalmaktadır. La bemol bağlı olarak 134. ölçüye geldikten sonra, kromatik inici olan, ikili aralıkların oluşturduğu üçlemeler ile beraber, A bölümünün çıkış kısmı başlamaktadır. Altı ölçü süren bu kısım piyanoda Fa bekar – La bekar ve saksafon solo partisinde La bekar ile noktalanmaktadır.

Şekil 145



İkinci Bölüm, Ölçü 133 – 136

140. ölçüde giren piyano eşlik partisi repitatif olarak kullandığı yapıda, Si bemol ekseninde hareket eden arpej ve bas yürüyüşü yapısının yanında, vurgulu bir şekilde gelen La Majör akorunu da duyurmaktadır. Bu kullanım, müziği, eserin ana temasına taşıyacak olan kullanımdır.

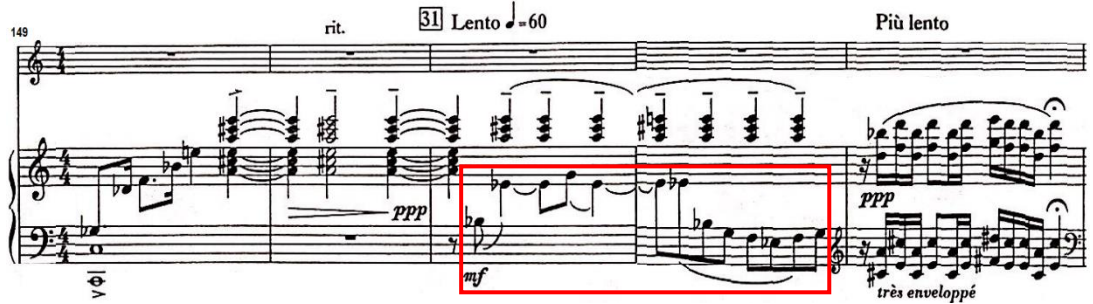
Şekil 146



İkinci Bölüm, Ölçü 137 – 141

On bir ölçü sonra 151. ölçüde, ana temayı tekrar sunan yapı, aynı zamanda A bölümünün de bittiğini işaret etmektedir. Genel anlamda A bölümünün Si bemol ve Mi bemol ekseninde hareket etmesi ile sonuçlanmıştır.

Şekil 147



İkinci Bölüm, Ölçü 149 – 153

A' periyoduna başlandığında, A periyodunda duyurulan La majör akorunun, bölümün zeminini oluşturduğu görülmektedir. Giriş kısmında, La Majör ve Si bemol Major akorları arasındaki sabit bas yapısının üzerine yarım ton geçiş ile oluşturulan yapı, bölüm içerisinde ritmik ve akor düzeni olarak bu şeklini korumaktadır. Giriş sonrasında gelen saksafon solo partisi de bu yapıya katılarak, La majör akor sesleri ile A periyodunda sergilediği cümlelerin, A' varyasyonunu sergilemektedir.

Şekil 148



İkinci Bölüm, Ölçü 158 – 159

162. ölçüye kadar değişmeyen bu müzikal tavır, 162. ölçüde değişerek Sol Majör, Fa diyez Majör ve Fa Majör akorlarının seslendirilmesi ile gelişmektedir. Bu esnada, bas yürüyüşünde de armonik değişiklikler meydana gelmektedir. Öncesinde Sol diyez – Fa diyez aralığında hareket eden bas partisi, 162. ölçü ile birlikte Fa bekar – Do diyez aralığına geçiş yapmaktadır. Saksafon solo da aynı tonalitenin içinde ikinci cümlesini kurgulamıştır.

Şekil 149



İkinci Bölüm, Ölçü 162 – 163

Bu şekilde devam eden bölümde 170. ölçüye varıldığında, piyanonun sağ elinde, tonalitedeki Mi minör akoruna geçiş görülmektedir. Saksafon soloda, A periyodundakine benzer, uzun ve sakin bölümü çağıran bir yapı hakimdir. Saksafon, genel olarak ikinci bölümde olduğu gibi, yine piyano eşlik partisinin sağ eline uygun bir biçimde bu kez Mi minör içerisinde hareket etmektedir. Bu sırada piyano eşlik sol el ise Do diyez – Re diyez ve Fa diyez sesleri ile bitonal yapıyı sürdürmektedir.

Şekil 150



İkinci Bölüm, Ölçü 170 – 171

A periyodunda olduğu gibi A' periyodunda da inici ve çıkıcı yarım – tam ton geçişlerine ek olarak, kromatik ve modal dizi yapıları da eserin genel karakteristiğini yansıtacak şekilde sıklıkla görülmektedir. Hatta temanın, bu dinamiklerin üzerine inşa edildiği gözlenmektedir. 179. ölçüye gelindiğinde ise, çıkıcı kromatik hareket bir kere daha göze çarpmaktadır.

Şekil 151



İkinci Bölüm, Ölçü 179 – 180

179. ölçüden itibaren başlayan süreç, on yedi ölçü boyunca saksafon soloda üçlemelerle ve kromatik çıkıcı hareketlerle devam etmektedir. 180. ölçüde duyulan La majör akorunun vurgulandığı motif, artık bir bitişe yaklaşıldığını belirtmektedir. Bu vurgu 184. ve 185. ölçülerde Mi Majöre modüle olmaktadır. Aynı zamanda bu ölçüler arasında bitonal yapıyı sağlayan piyano eşlik, sağ elde Re majör akoru ve sol elde Do bekar – Mi bekar Majör üçlüsüdür. 186. ölçüde gelen beşlisiz Mi bemol minör akoru ile geçiş kısmı bu eksende sabitlenmektedir. Saksafon solo partisi de repitatif yapısı ile geçişi ve bu yükselişi kuvvetlendirmektedir.

195. ölçüde sona eren saksafon partisi yerini, hala Mi bemol minör akoru üzerinde seyir eden piyano eşlik partisine bırakmaktadır. Uzun bir süre bu armonik yapı üzerinde işleyen müzik, piyanonun sol eli ile birlikte giderek kuvvetlenir.

Bu kısmın bitiminde 209. ölçüde ise, A bölümünde görülen inici kromatik dizi tekrar kendini göstermektedir. Fakat piyano, bu inici hareketi hem sağ hem de sol el ile kendi başına yürütmektedir. Yine aynı kısımda eksik dörtlü aralıkların oluşturduğu gergin atmosfer, kreşendo dinamiği ile güçlendirilmektedir.

Kodaya gelindiğinde, kademeli olarak yukarı çıkan miksolidyen modu, görülmektedir. Bu mod, Tomasi'nin Ravel ve Gershwin gibi diğer bestecilerden etkilendiğinin, aynı zamanda da caz motifleri ve armonik yapıları kullandığının bir göstergesidir. Kodanın tamamı modal ve bitonal yapılar üzerinden ilerlemektedir. Kırk üç ölçülük bu uzun kodanın içine, eserin ikinci bölümünde bulunan pek çok motif sıkıştırılmıştır. 255. ölçüde gelen kodetta ile ana temanın kendini tekrar göstermesi sonucunda, ikinci bölümün başından beri giderek daraltılan bu bölümler artık sonlanmaktadır. Temada dikkat çeken bir diğer özellik ise, eserin başından beri nerede gelirse gelsin, asla modülasyona uğramamasıdır.

Finalde ise, caz temelleri üzerine dayanan bir dokuzlu akor eserin son notalarını oluşturmaktadır. Burada piyano eşlik partisinde gelen Si 11/13 akoru ve saksafon solodaki Fa diyez sesi her ne kadar caz akoru olarak duyulsa bile; son ölçüdeki piyano eşliğin sol eli tarafından seslendirilen Do bekar – Sol bekar beşlisi, eserin bitonalite ile sonlanmasını sağlayan aralık olmuştur.

SONUÇ

Saksafon repertuvarının önemli eserleri arasında sayılan bu eser, alto saksafon için yazılmıştır. Besteci, Paris Konservatuvarı saksafon sınıfı için yazdığı bu eseri, o dönem konservatuvarda saksafon eğitimcisi olan yakın arkadaşı ünlü virtüöz Marcel Mule'e ithaf etmiş; eserin ilk sahnelenmesi de Mule ve bizzat kendisi tarafından gerçekleştirmiştir. Özellikle Marcel Mule ile ilişkisi vasıtasıyla, saksafona yönelik birçok eser vermiş; bu sayede enstrümanın tanıtımına ve popülerliğine büyük etkisi olmuştur. Klasik müzik sahnelerinde ve orkestra bünyelerinde sıkça görülmeyen bu enstrüman için bestelediği eserleri dikkate alındığında, saksafon repertuvarına ve gelişimine katkı sağladığı aşikardır.

Bestecilik kariyerinin yanı sıra orkestra şefliğiyle de adından sıkça söz ettiren Tomasi, Triton Müzik topluluğuna katıldıktan sonra modernizm ile tanışmıştır. Burada çalıştığı Prokofiev, Poulenc gibi dönemin modernist bestecileri ile yaptığı sohbetler ve çalışmalar sayesinde modernizme olan ilgisi giderek artmıştır. Ravel, Debussy ve Gershwin gibi ünlü bestecilerden etkilenerek, modal yapıları, kromatizmi ve bitonaliteyi, bunların yanında da caz unsurlarını titizlikle müziğine işleyerek eserlerinde kullanmıştır. Bestecinin üflemeli çalgılara olan tutkusu, özellikle tahta nefesliler için yazdığı çok sayıda solo eseri de dikkate alındığında, *Trompet Konçertosu*'nda olduğu gibi açıkça *Saksafon Konçertosu*'nda da fark edilmiştir.

Henri Tomasi'nin Alto Saksafon Konçertosu analizinde, eserin çoğunlukla bitonalite, kromatizm ve modal yapılar üzerine inşa edildiği görülmüştür. Saksafonun sınırları zorlanmış, enstrümanın ses genişliği ustalıkla kullanılarak, zorluk derecesi yüksek pasajlarla icracıya virtüözitesini sergilemesi için fırsat tanınmıştır. Genel anlamda eserin içindeki armonik hareketlilik, genişletilmiş caz akorlarından, açık beşli akorlardan ve bitonaliteden oluşsa bile içinde barındırdığı melodik yapılarla lirik ve dokunaklı bir tema taşıdığı görülmüştür. Henri Tomasi'nin bu lirik anlatımında, yaşadığı yıllarda tanıklık ettiği İkinci Dünya Savaşı'nın da büyük rolü olmuştur.

Eserin gerek form yapısı gerekse armonik incelikleri ile öğretici bir örnek teşkil ettiği görölmüştür.

Bu çalışmanın sonucunda, Henri Tomasi'nin Alto Saksafon Konçertosu'nun analizi yapılarak, Henri Tomasi'nin bestecilik dili ve dönemleri hakkında ayrıntılı bir inceleme yapılmış ve sonuca ulaşılmıştır. Araştırma neticesinde incelendiğinde, bestecinin eserlerindeki değişim ve kendi tabiriyle her on yıldaki yaşadığı yenilemeyle çağının bütün olanaklarını müziğinde ustalıkla kullanmaya çalıştığı, kuralcılığı sevmeyerek yalnızca kalpten gelecek şekilde bir müzik yapma isteğinde olduğu anlaşılmıştır. Bu doğrultuda, ortaya koyduğu tüm bu yenilikçi fikirlerin, saksafon ve konçerto literatürünü genişleterek beslediğı, Fransız müziğine ve saksafon repertuvarına olumlu katkıları olduğu görölmüştür.

KAYNAKÇA

- Adcock, Allen: **Scholarly Program Notes For Selected Saxophone Works**, Southern Illinois University, Carbondale, 2011
- Adler, Samuel: **The Study Of Orchestration**, 2. bs., W. W. Norton and Company, New York
- Aktüze, İrkin: **“Müziği Anlamak” Ansiklopedik Müzik Sözlüğü**, 3.bs., 2010
- Araz, Dilara G.: **Neo-Modal Akımda Armoni Anlayışı**, İstanbul Üniversitesi, İstanbul, 2011, s. 81
- Artopium Music Term: **Fantasia**, (Çevrimiçi), <https://musicterms.artopium.com/f/Fantasia.htm>
- Artopium Music Term: **Quartal Harmony**, (Çevrimiçi), <https://musicterms.artopium.com/q/Quartalharmony.htm>
- Artopium Music Term: **Polychord**, (Çevrimiçi), <https://musicterms.artopium.com/p/Polychord.htm>
- Bakihanova, Zarife: **Armoni**, Bilkent Üniversitesi, 2003
- Baratier, Edouard: **Histoire de la Provence**, Edition Privat, Toulouse, 1990
- Boran, İlke ve Şenürkmez, Yıldız K.: **Kültürel Tarih Işığında Çok Sesli Batı Müziği**, İstanbul, 2010
- Charlton, David: **Grètry and the Growth of Opéra-Comique**, Cambridge University Press, Cambridge, 1986

- Cottrell, Stephen: **The Saxophone**, Yale University Press, New Haven and London, 1962
- Earlham College Music: **Book 1 Chapter 3A Tonality and Modality**, (Çevrimiçi),
http://legacy.earlham.edu/~tobeyfo/musictheory/Book1/FH1_CH3/3A_TonalityModalityPolarity.html
- Encyclopaedia Britannica: **Chromaticism**, (Çevrimiçi),
<https://www.britannica.com/art/chromaticism>
- Encyclopaedia Britannica: **Diatonic**, (Çevrimiçi),
<https://www.britannica.com/art/diatonic>
- Encyclopaedia Britannica: **Eclecticism**, (Çevrimiçi),
<https://www.britannica.com/topic/eclecticism>
- Encyclopaedia Britannica: **Gregorian Chant**, (Çevrimiçi),
<https://www.britannica.com/art/Gregorian-chant>
- Encyclopaedia Britannica: **Hedonism**, (Çevrimiçi),
<https://www.britannica.com/topic/hedonism>
- Encyclopaedia Britannica: **Legion of Honour**, (Çevrimiçi),
<https://www.britannica.com/topic/Legion-of-Honour>
- Encyclopaedia Britannica: **Les Six**, (Çevrimiçi),
<https://www.britannica.com/topic/Les-Six>
- Encyclopaedia Britannica: **Neo Romanticism**, (Çevrimiçi),
<https://www.britannica.com/art/Neoromanticism>
- Encyclopaedia Britannica: **Polyrhythm**, (Çevrimiçi),
<https://www.britannica.com/art/polyrhythm>
- Encyclopaedia Britannica: **Polytonality**, (Çevrimiçi),
<https://www.britannica.com/art/polytonality>

- Encyclopaedia Britannica: **Recitative**, (Çevrimiçi),
<https://www.britannica.com/art/recitative>
- Encyclopaedia Britannica: **Serialism**, (Çevrimiçi),
<https://www.britannica.com/art/serialism>
- Encyclopaedia Britannica: **Sequence**, (Çevrimiçi),
<https://www.britannica.com/art/sequence-musical-composition>
- Encyclopaedia Britannica: **Whole-Tone Scale**, (Çevrimiçi),
<https://www.britannica.com/art/whole-tone-scale>
- Encyclopaedia Britannica: **12-Tone Music**, (Çevrimiçi),
<https://www.britannica.com/art/12-tone-music>
- Farlex, The Free Dictionary: **Gyration**, (Çevrimiçi),
<https://www.thefreedictionary.com/gyration>
- Garret, Stephen C.: **A Comprehensive Performance Project in Trumpet Repertoire a Discussion of the Twentieth-Century Concerto for Trumpet and Orchestra; An Investigative Study of Concertos by Alexander Arutunian, Henri Tomasi, Charles Chaynes, and Andre Jolivet; and a Bibliography of Concertos for Trumpet and Orchestra Written and Published From 1904 to 1983**, University of Southern Mississippi, Hattiesburg, 1984
- Grobey, Paul: **The University of Texas Symphony Orchestra Recital Program**, The University of Texas Austin Butler School of Music, April 30, 2018
- Gilbert, Charles: **Le lourd passé de la Sacem**, (Çevrimiçi),
https://www.lexpress.fr/informations/le-lourd-passe-de-la-sacem_634006.html

- Hemke, Fred: **The Early History of Saxophone**, University of Wisconsin, 1975
- Henri Tomasi Official Website: **Tomasi's Autobiography – Musical Evolution**, (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/1969-tomasi-autobiography-musical-evolution/?lang=en#>
- Henri Tomasi Official Website: **Biographical Notes – Editions Leduc**, (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/biography-from-the-editions-alphonse-leduc/?lang=en>
- Henri Tomasi Official Website: **Henri Tomasi – Main Dates**, (Çevrimiçi), <https://www.henri-tomasi.fr/main-dates/?lang=en>
- Leichtentritt, Hugo: **Musical Form**, Harvard University Press, 1951
- Levine, Mark: **The Jazz Theory Book**, Sher Music Co., 1995
- Library Thing: **Decadent Music**, (Çevrimiçi), <https://www.librarything.com/topic/87904>
- Merriam-Webster Dictionary: **Ambient Music**, (Çevrimiçi), <https://www.merriam-webster.com/dictionary/ambient#h2>
- Merriam-Webster Dictionary: **Lyricism**, (Çevrimiçi), <https://www.merriam-webster.com/dictionary/lyricism>
- Merriam-Webster Dictionary: **Mysticism**, (Çevrimiçi), <https://www.merriam-webster.com/dictionary/mysticism>
- Morgan, Robert P.: **Twentieth Century Music**, WW Norton & Co., 1991
- Oxford Dictionary of English: **Indo-China**, Oxford Dictionary of English, Oxford University Press, 2.ed, 2003
- Oxford Dictionary of English: **Prix de Rome**, Oxford Dictionary of English, Oxford University Press, 2.ed, 2003

- Özgür, Ülkü: **Pentatonik Müzik ve Dünya Müziğine Etkileri**, Uludağ Üniversitesi Eğitim Fakültesi Dergisi Cilt: XIV, Sayı: 1, 2001, s. 85
- Persichetti, Vincent: **Twentieth Century Harmony**, Creative Aspects and Practice, WW Norton & Co., 17 Feb 1961
- Ravel and Davis: **What is Bitonality**, (Çevrimiçi), <https://sites.google.com/site/ravelanddavis/what-is-bitonality>
- Rewald, John: **The History of Impressionism**, 4th Revised Ed., New York, The Museum of Modern Art, 1973
- Rowell, Rick D.: **The Concerto for Trumpet by Henri Tomasi: An Analysis**, The University of Arizona, 1982
- Sadie, Stanley: **“Tomasi, Henri”, The New Grove Dictionary of Music and Musicians**, C:XXIV, 2. Bs.
- Savaş, Mesruh: **Batı Müziğinde Form ve Analiz**, İstanbul, Müzik Eğitimleri Yayınları, Ocak 2018
- Shipman, Daniel W.: **The Henri Tomasi Trompet Concerto: A Musical Score Analysis**, Houston University, Houston, 2003
- Spring, Glenn – Hutcheson, Jere: **Musical Form and Analysis**, McGraw-Hill/Brown & Benchmark; 1st edition, 1995
- Tyulin, Yury Nikolayevich: **Muzykalnaya Forma**, 2. Basım, Moskova: İzdatelstvo Muzyka, 1974
- Usman, Oğuz: **“Modal Kontrpuanın Temel İlkeleri” Çoksesli Batı Müziğinde Yazım ve Analiz**, Karatay Konya, Eğitim Yayınevi, Eylül 2017

Watkins Ink, Hannah
E.:

**The Frenh Three: A Comparison (Performed) of
Recital Music by Darius Milhaud, Henri Tomasi and
Eugene Bozza**, Maryland University, College Park, 2005

The New Oxford
Dictionary of English:

Panteizm, The New Oxford Dictionary of English,
Clarendon Press, 1998

