



Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

**HECTOR BERLIOZ FANTASTİK SENFONİ'NİN (OP.14)
BÖLÜMLERİNDEN SEÇİLEN BELİRLİ SAHNELERİN
ORKESTRAL YORUMLAMA AÇISINDAN MÜZİKAL KARAKTER
ANALİZİ**

İsmail Hakkı BURDURLU

Sanat Çalışması Raporu

Ankara, 2016

HECTOR BERLIOZ FANTASTİK SENFONİ'NİN (OP.14) BÖLÜMLERİNDEN
SEÇİLEN BELİRLİ SAHNELERİN ORKESTRAL YORUMLAMA AÇISINDAN
MÜZİKAL KARAKTER ANALİZİ

İsmail Hakkı BURDURLU

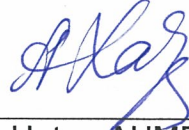
Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü
Kompozisyon ve Orkestra Şefliği Anasanat Dalı

Sanat Çalışması Raporu

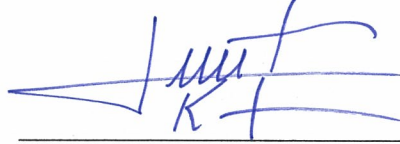
Ankara, 2016

KABUL VE ONAY

İsmail Hakkı BURDURLU tarafından hazırlanan "Hector Berlioz Fantastik Senfoni'nin (Op.14) Bölümlerinden Seçilen Belirli Sahnelerin Orkesral Yorumlama Açısından Müzikal Karakter Analizi" başlıklı bu çalışma, 19.02.2016 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda başarılı bulunarak jürimiz tarafından Sanat Çalışması Raporu olarak kabul edilmiştir.



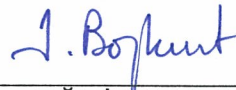
Doç.Dr. Hatıra AHMEDLİ CAFER (Başkan)



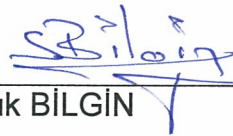
Doç.Levent KUTERDEM (Danışman)



Doç.Burak TÜZÜN



Yrd.Doç. İrem EĞRİBOZ BOZKURT



Yrd.Doç. Selçuk BİLGİN

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım.

Prof.Dr. Türev BERKİ

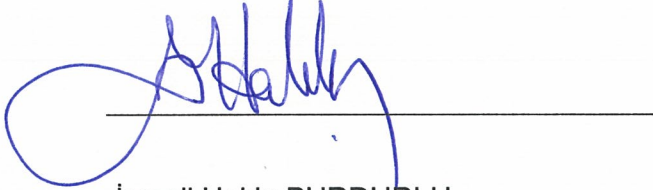
Enstitü Müdürü

BİLDİRİM

Hazırladığım tezin/raporun tamamen kendi çalışmam olduğunu ve her alıntıya kaynak gösterdiğimi taahhüt eder, tezimin/raporumun kağıt ve elektronik kopyalarının Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü arşivlerinde aşağıda belirttiğim koşullarda saklanmasına izin verdiğimi onaylarım:

- Tezimin/Raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporum sadece Hacettepe Üniversitesi yerleşkelerinden erişime açılabilir.
- Tezimin/Raporumun yıl süreyle erişime açılmasını istemiyorum. Bu sürenin sonunda uzatma için başvuruda bulunmadığım takdirde, tezimin/raporumun tamamı her yerden erişime açılabilir.

19.02.2016



İsmail Hakkı BURDURLU

TEŞEKKÜR

Yüksek Lisans eğitimim süresince görüş ve katkılarını eksik etmeyen hocam sayın Doç. Levent KUTERDEM'e teşekkürlerimi sunuyorum.

Araştırmalarım süresince yanımda bulunan, bilgi ve fikirleri ile yol gösterici değerli hocam sayın Doç.Dr. Hatıra Ahmedli CAFER ve Doç. Burak TÜZÜN'e,

Yüksek Lisans eğitimim boyunca yardımlarını esirgemeyen mesai arkadaşlarım ve yöneticilerime,

Tüm eğitim hayatım boyunca desteklerini benden bir an olsun esirgemeyen her zaman dualarıyla yanımda olan sevgili annem Asiye BURDURLU, kardeşim Ömer Faruk BURDURLU'ya candan sevgi, saygı ve teşekkürlerimi sunuyorum.

ÖZET

BURDURLU, İsmail Hakkı. *Hector Berlioz Fantastik Senfoni'nin (Op.14) Bölümlerinden Seçilen Belirli Sahnelerin Orkestral Yorumlama Açısından Müzikal Karakter Analizi*, Sanat Eseri Çalışması Raporu, 2016

Bu çalışma, Hector Berlioz'un Fantastik Senfoni'de form, müzik ve program ilişkisini nasıl kurduğunu ve senfoninin orkestral yorumlama açısından müzikal karakterini incelemeyi amaçlamaktadır. İnceleme ile öne sürülen ifade ve fikirler orkestra şefliğinin doğrudan içine aldığı müzikal, dramatik ve düşünsel kavramları kapsamaktadır. Orkestra şefleri, yorumlanan elementler ile birlikte senfoninin tiyatral ve müzikal anlatımını daha belirgin hale getirebilecektir.

Berlioz, sahip olduğu olağanüstü bestecilik yeteneği ve orkestra müziğini zenginleştirmek için kullandığı elementler ile senfonik müziğe dramatik bir boyut kazandırmıştır. Günümüzde müzikal değeri ve anlamı açısından hiçbir şey kaybetmeyen Fantastik Senfoni'nin dramatik yapısı nedeniyle program yönünden incelenmesi ilgi çekici bir hal almaktadır.

Kaynak taraması sonucunda, Berlioz ve Fantastik Senfoni'si hakkında yapılmış Türkçe kaynak ve akademik çalışmaların yetersiz olması nedeniyle bu çalışmanın Berlioz ve Fantastik Senfoni için farklı bir bakış olabileceği düşünülmektedir.

Anahtar Sözcükler

Hector Berlioz, Fantastik Senfoni, Form, Program, Orkestrasyon, Dramatik yapı, Orkestral Yorumlama, Müzikal Karakter Analizi

ABSTRACT

BURDURLU, İsmail Hakkı. *In Terms of Orchestral Interpretation Musical Character Analysis of Specific Scenes Chosen From The Movements of Hector Berlioz's Fantastic Symphony (Op.14)*, Artwork Report, 2016

This study attempts to refine how Hector Berlioz's form-music-program interact and aims to examine in terms of orchestral interpretation musical character analysis of Fantastic Symphony. Orchestral conducting directly includes the ideas and statements – musical, dramatical and philosophical – alleged in the examination. Orchestra conductors will be able to make more prominent theatrical and musical expression of the symphony along with the interpreted elements.

Berlioz, with his perfect composition talent and used elements for enriching orchestral music, was brought a dramatical dimension into the symphonic music. At the present, Fantastic Symphony has lost nothing of its musical worth and meaning, due to the dramatical structure of the symphony.

As a result of the literature, it has been inadequate either any publishing or academical study made about Berlioz and Fantastic Symphony. In mentioned areas, it is thought that this study will bring a different view in.

Key Words

Hector Berlioz, Fantastic Symphony, Form, Program, Orchestration, Dramatical Structure, Orchestral Interpretation, Musical Character Analysis.

İÇİNDEKİLER

KABUL VE ONAY	i
BİLDİRİM	ii
TEŞEKKÜR	iii
ÖZET	iv
ABSTRACT	v
İÇİNDEKİLER	vi
TABLolar DİZİNİ	viii
ŞEKİLLER DİZİNİ	ix
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM: HECTOR BERLIOZ	2
1.1. Bir Bestecinin Yaşamından Kesitler.....	2
1.2. Programlı Müzik ve Senfonik Drama'daki Rolü	6
1.3. Romantizm: Devrim, Mitoloji ve Tuhaflikların Peşinde.....	9
2. BÖLÜM: FANTASTİK SENFONİ	13
2.1. Fantastik Senfoni Üzerine Çeşitli Perspektifler.....	13
2.2. Fantastik Senfoni'nin Program Metni	17
2.3. Fantastik Senfoni'ye Metafor ve Retorik Olarak Yaklaşım.....	20
2.4. Fantastik Senfoni'nin Form Analizi	26

3. BÖLÜM: FANTASTİK SENFONİ'NİN ORKESTRAL YORUMLAMA AÇISINDAN MÜZİKAL KARAKTER ANALİZİ.....	30
3.1. Birinci Bölüm: Reveries-Passions.....	30
3.2. İkinci Bölüm: Un Ball.....	40
3.3. Üçüncü Bölüm: Scéne aux Champs	43
3.4. Dördüncü Bölüm: Marché au Supplice	48
3.5. Beşinci Bölüm: Songe d'une Nuit Sabbath	50
4. BÖLÜM: SONUÇ.....	57
KAYNAKÇA	59
EK 1. FANTASTİK SENFONİ (OP.14) PARTİTÜR	62

TABLolar DİZİNİ

Tablo. 1 Fantastik Senfoni Enstrümantasyon	14
Tablo. 2 Fantastik Senfoni'nin Beethoven Pastoral Senfoni ile Benzerliği	23
Tablo. 3 Fantastik Senfoni ile Beethoven 5. Senfoni'nin Hikaye Değişimi	24

ŞEKİLLER DİZİNİ

Şekil. 1 Floryan Şarkısı: <i>Je vais donc quitter pour jamais</i>	31
Şekil. 2 Réveries-Passion bölümü (Düşler ve Tutkular) 3.sayfa	32
Şekil. 3 Réveries-Passion bölümü (Düşler ve Tutkular) 4.sayfa	33
Şekil. 4 Réveries-Passion bölümü (Düşler ve Tutkular) 5.sayfa	34
Şekil. 5 Réveries-Passion bölümü (Düşler ve Tutkular) 7.sayfa	35
Şekil. 6 Réveries-Passion bölümü (Düşler ve Tutkular) 9.sayfa	36
Şekil. 7 Réveries-Passion bölümü (Düşler ve Tutkular) 10.sayfa.....	37
Şekil. 8 Réveries-Passion bölümü (Düşler ve Tutkular) 10.sayfa.....	38
Şekil. 9 Réveries-Passion bölümü (Düşler ve Tutkular) 23.sayfa.....	40
Şekil. 10 Un Ball bölümü (Balo Sahnesi) 40.sayfa	41
Şekil. 11 Un Ball bölümü (Balo Sahnesi) 40.sayfa	42
Şekil. 12 Un Ball bölümü (Balo Sahnesi) 41.sayfa	42
Şekil. 13 Un Ball bölümü (Balo Sahnesi) 42.sayfa	43
Şekil. 14a Scène aux champs bölümü (Kır sahnesi) 61.sayfa	45
Şekil. 14b Messe Solennelle-Gratis agimus bölümünden alıntı	45
Şekil. 15 Scène aux champs bölümü (Kır sahnesi) 60.sayfa	46
Şekil. 16 Scène aux champs bölümü (Kır sahnesi) 75.sayfa	47
Şekil. 17 Scène aux champs bölümü (Kır sahnesi) 75.sayfa	48
Şekil. 18 Marché au supplice bölümü (İdam yürüyüşü) 95.sayfa	49
Şekil. 19 Marché au supplice bölümü (İdam yürüyüşü) 96.sayfa	50

Şekil. 20 Songe d'une nuit du sabbath bölümü (Şabat gecesi rüyası) 97.sayfa	
.....	51
Şekil. 21 Song d'une nuit du sabbath bölümü (Şabat gecesi rüyası) 97-98.sayfa	
.....	51
Şekil. 22 Songe d'une nuit du sabbath bölümü (Şabat gecesi rüyası) 98.sayfa	
.....	52
Şekil. 23 Songe d'une nuit du sabbath bölümü (Şabat gecesi rüyası) 102.sayfa	
.....	53

GİRİŞ

Hector Berlioz, Fantastik Senfoni'sinde genç bir sanatçının yaşamı içinden sunduğu yoğun ve dramatik duygusal anlatımları klasik müzik formlarına özgürce uyarlamıştır. Fantastik Senfoni'de sevgiliye olan takıntılı bir aşk ve bu aşkın sevgilinin her bölümde farklı bir imge ile betimlenmesi ile ortaya çıkan tiyatral bir anlatım yaşanmaktadır. Berlioz belirlediği genel dramatik akış içerisinde hikayede kahramanın halüsinatif (uyuşturucu etkisi ile) duygusal ve psikolojik dışavurumlarını ortaya koymaktadır.

Fantastik Senfoni'nin dikkat çekici dramatik planı bir o kadar muhteşem olan orkestra ve tını dramaturjisi ile hem yazıldığı dönem hem de günümüz için etkili bir eserdir. Bu yönü ile orkestral yorumlama açısından da oldukça özel bir konuma sahip Fantastik Senfoni'nin müzikal programına yön veren hikaye ve anlatımın orkestrasyonda bulunan sahneler ile birleştirilerek yorumlanması hayli geniş bir müzikal renk paletini gözler önüne sermektedir.

Senfoniye meydana getiren form, orkestrasyon, müzikal ifade ve duygusal çağrışımların (program metni) sunulduğu tüm elementlerin değerlendirilmesi ile bir müzikal karakter analizi yapılmıştır. Tüm bu müzikal program ve dikkatli bir analizden geçmiş sahnelerin ayrıntıları; bestecilik, orkestra şefliği ve orkestra icracılığı için eserin müzikal sahneleri ve öğelerine yaklaşımına dair önemli bir alan oluşturabileceği değerlendirilmektedir. Aynı zamanda müziğin karakterinin ortaya konulmasında ve dolayısıyla dramatik etkisini yükseltmede etkin bir rol üstleneceği düşünülmektedir.

1. BÖLÜM

HECTOR BERLIOZ

1.1. Bir Bestecinin Yaşamından Kesitler

Berlioz çevresindeki gerçek kişiler ve olaylar kadar, gerçeküstü düşlemlerini, aşk, tutku, umutsuzluk gibi çeşitli duygularını, neredeyse otobiyografik bir biçimde müziğine aktardığı söylenebilir. Büyük orkestrasıyla, kapsamlı senfonik yapıtlarıyla, melodik çizgisinin inceliği kadar armonik dokusunun zenginliği ve dramatik betimlemeleriyle modern senfoninin yaratıcısı olarak kabul edilebilir. Fantastik Senfoni'si, Requiem'i, Roman Karnaval Uvertürü, Harold İtalya'da başlıklı geniş çaplı senfonik çalışmaları ve Benvenuto Cellini operası romantik müziğin kaleleri olan yapıtlardır. (Bloom,1998. s.33).

11 Aralık 1803 tarihinde bir tıp doktorunun oğlu olarak Fransa'nın Lyon yakınlarındaki İsere'de dünyaya gelen Berlioz, çocukluğundan beri flüt ve gitar çalmış, birtakım beste denemeleri yaparak müzik dünyasına girmiş ancak 1821'de babası onu tıp eğitimi için Paris'e göndermiştir. 1824'te tıp okumayı tam olarak bıraktığında ailesinden gelen parasal destek de azalmış, böylece şarkı söyleyip, ders verip, yazı yazıp tüm yeteneklerini kullanarak kendini geçindirmeye çalışmıştır. İlk opera çalışmalarında J.W. Gluck'un operalarından etkilenen Berlioz, önce özel olarak besteci Jean François Lesseur ile çalışmıştır. 1826'da konservatuvara girerek Antonin Reicha gibi saygın bir kontrpuan profesörünün öğrencisi olmuştur. 1827'de izlediği William Shakespeare'in Hamlet'i İngilizceyi anlamadığı halde besteciyi son derece etkilemiş ve özellikle Ophelia rolündeki Harriet Smithson'a hayran kalmıştır. Berlioz'un Harriet Smithson'a yakınlaşıp tanışma girişimleri hüsrarla sonuçlanmış bu sayede Fantastik Senfoni gibi umutsuz bir aşkın ve sanatçının yaşam öyküsü hayat bulmuştur. (Berlioz, 1975, s.47).

Hayatını önemli ölçüde değiştiren Harriet Smithson sayesinde, Shakespeare'in eserlerine karşı da derin bir ilgiye sahip olan Berlioz, çocukluk dönemindeki edebiyat sevgisinin mimarı G. Gordon Byron'ın eserlerini de okumuştur.

Roma'da Villa Medici'de gerçekleştirdiği başarılı kompozisyon yeteneklerinin kanıtı olarak Prix de Rome (Roma Ödülü) için 4 kantat yazmıştır. 1830'da Roma Ödülü'nü Sardanapal'ın Son Gecesi adlı geleneksel yapıda bir kantata ile kazanmıştır. Böylece hükümet davetlisi olarak 1831'de Roma'ya gitmiş ve aynı yıl, beş ay içinde, ilk temel çalışması olan Fantastik Senfoni'yi tamamlamıştır. (Bloom, 1998, s.26).

1832'de Paris'e dönünce kendisine böylesi bir senfoni yazmaya esin kaynağı olan Harriet Smithson ile tanışmak için Fantastik Senfoni'nin bir seslendirilişine çağırmıştır. Berlioz, 1833'te, onca yıl peşinde koştuğu ve ulaşamayacağını sandığı bu aktris ile (tüm çevresinin ve ailesinin karşı çıkmasına karşın) evlenmiştir ancak 1840'tan sonra ayrı dünyaları seğmişlerdir. 1834-40 arası, bestecinin en büyük yapıtlarını ürettiği yıllardır. Operaları, Requiem'i ve pek çok senfonik yapıtının yanı sıra müzik yazarlığı ve araştırmacılığı ile de ün yapmıştır.

Berlioz Fransa'daki popülerliğini yitirdiğini düşünerek opera şarkıcısı arkadaşı Maria Recio ile Almanya turnesine çıkmış bir dizi konser vermişlerdir. Aynı yıl Rusya'ya da bir turne gerçekleştirmiş besteciliğinin yanı sıra orkestra şefliği ile ön plana çıkararak ilgi görmüştür. 1846'da Paris'te seslendirilen La Damnation de Faust (Faust'un Lanetlenmesi) başlıklı dramatik senfonisi, başarısızlıkla sonuçlanmış ve 1849'da bestelediği Te Deum, 1855'e dek seslendirilmemiştir. Bunlardan anlaşılacağı üzere Paris'te Berlioz'a karşı olumsuz bir tutum ortaya çıkmıştır. (Berlioz, 1975, s.61).

1852'de Weimar'da Franz Liszt ile bir araya gelmişler ve Liszt onun adına bir Berlioz Haftası düzenlemiştir. Berlioz'un Benvenuto Cellini adlı operasının yeni bir düzenlemesini Liszt yönetmiş, her iki besteci "Faust" başlıklı çalışmalarını birbirine ithaf etmiştir. (Berlioz, 1975, s.62). 1860-62 arasında son alışması

Beatrice ve Benedict'i tamamlamış; 1867'deki Rusya turnesinden yorgun ve hasta dönmesi ile birlikte iki yıl boyunca bu durumu sürmüştür. Uzun süre hasta yattıktan sonra yalnızlık ve acı içerisinde 8 Mart 1869'da Paris'te ölmüştür.

Berlioz uzun yıllar süren Avrupa turnesinde orkestra şefliği açısından oldukça değerli gelişimlere imza atmıştır. Kendi dönemi ve sonrasındaki orkestra şefliği konseptini orkestrasyon, çalgıların tınları ve sahnedeki akustik değerleri hakkında görüşleri ile oldukça zirve bir noktaya ulaştırmıştır. Berlioz'un besteciliğinde attığı ilk tohum kendi müziğinin ve müzik dünyasının içerisinde hızla büyümüş ve etkisi altına almıştır.

Berlioz Paris'teki yoğun bestecilik, orkestra şefliği ve eleştirmenlik programından kalan zamanlarını Leipzig ve Londra ziyaretleri ile geçirmiştir. 1841 yılındaki Leipzig seyahatinde Robert Schumann ve Felix B. Mendelssohn ile tanışma fırsatı yakalamış ve bu seyahatlerinde kendi tanınmış eserlerinden oluşan konserler ile Avrupa'nın diğer müzik merkezlerinde popülerlik kazanmıştır. 1844 yılında, çok meşhur olacak orkestralama ve çalgı bilgisini üzerine yazdığı *Traité d'instrumentation* kitabını tamamlamıştır. Maddi zorluklarla ile gerçekleştirdiği 1845 yılı Rusya turnesi geniş kitleler tarafından beğeni toplamıştır.

Berlioz, Shakespeare'in yapıtlarından esinlendiği gibi kendi çağdaşı olan şair ve yazarlardan da esin bulmuştur. Lord Byron'ın Childe Harold adlı hikayesinden esinlenerek ikinci senfonisine Harold İtalya'da başlığını vermiştir.

Bir konser operası olarak düzenlenen La Damnation de Faust (Faust'un Lanetlenmesi), Goethe'nin şiiri üstünedir ve kimi zaman opera sahnesinde temsil edilir. Berlioz'un şarkı demeti Yaz Geceleri (Les Nuits d'ete) şair Theophile Gautier'den kaynaklanan şarkılı bir senfonidir. Bu çalışma Gustav Mahler'in senfonilerinde kullandığı şarkı döngüsüne ışık tutmuştur. (Rushton, 2001, s.37).

Requiem (1837), bestecinin dinsel müzikal yapıtlarına bir örnektir. Requiem türünün belli kalıplarını, müziğin anlatım zenginliği uğruna değiştirmekten kaçınmamıştır. Napolyon'un birinci ölüm yıldönümünde bu Requiem'in seslendirilmiş olması da tarihi bir olaydır.¹ Büyük orkestra, 110 yaylı çalgıyı içerir. 20 tahta üflemelinin yanı sıra 12 korno, kalabalık bir bakır üfleme grubu, 16 vurma çalgı, 200'den fazla insan sesi kullanılarak büyük bir etki yaratılmıştır. Büyük salonlardaki akustik ve duyulumlara meraklı olan Berlioz, Requiem'indeki geniş ses topluluğu için geniş katedraller öngörmüştür. Dinsel bir utku ile, Fransa ulusunun tarihini ve güncel kahramanlıklarını da duyuran uluslar üstü, dinler üstü bir görkem, yapıtta birbiri ile iç içedir. (Rushton, 2001, s.144).

Berlioz'un kendi tanımıyla, sabit fikir (ideéfixe) yöntemi belli bir karakteri simgelemek üzere yinelediği müziksel motiftir. Ideéfixe, Liszt'in 'motto tema' ve Richard Wagner'in 'leitmotif' adını verdiği yöntemin temeline dayanmaktadır. Geniş bir senfoni içinde belli karakterleri çağrıştıran motifleri yinelemek, tanıdık temaları ortaya çıkartmak, senfonik şiirlerde bütünlüğü sağlayan başlıca etmen olmuştur. Başta Fantastik Senfoni olmak üzere, Berlioz, birçok yapıtında sabit fikir yöntemini işlemiştir.

Çalgıların dilini anlamakta ve onları kullanmaktaki ustalığı, neredeyse sihirli bir değnek becerisidir. Çalgıların özelliklerini iyi tanıdığı için orkestranın anlatım yeteneğini artırmıştır. Katı kurallardan arınması, Klasik yapıdaki sınırlı biçimlere

¹ Berlioz'un Napolyon tutkusu; ordusunda uzun süreler hizmet vermiş babası ve amcası Félix Marmion'un hayranlığını kazanması ve bestecilik öğretmeni Jean-François Lesueur'ü "resmi bestecisi" olarak desteklediğini öğrendiği gençlik yıllarına denk gelmektedir. Hatta öyle ki Requiem'in Dies Irae (son yargı-mahşer) sahnesinde zihnindeki Napolyon, L. van Beethoven, Victor Hugo ve babasının hayali, öznel bir politik otorite hakkında bir hikaye oluşturmuştur; Fantastik Senfoni'sinde son yargı-mahşer fikrini bir idam ritüeli metaforuna dönüştürerek kendi tanrısını kurgular. Bu figür ve modellerin her biri kendi dünyasını ve kendi kurallarını, sanatta ya da yaşamda fark etmez devrimsel değişimden daha az evrimsel gelişim ile yaratmıştır. Babasının 1848'deki ölümü ile otoritesine duyduğu saygı ve hislerinin ilk nüvelerini Te Deum'da gözlemleyebiliriz. Bu ilginç bir paradoks oluşturur: Requiem "mahşer" sahnesi Berlioz'un yorumlanmasında seküler bir türdür fakat onun Napolyon hayranlığı neredeyse dinseldir. Bu, tamamen babasının Berlioz'un müzikal kariyerini ayarlamaya çalıştığı Napolyonik bir vatanseverliğin ifadesiydi. Bkz. Bloom, Peter. Berlioz: Scenes from The Life and Work, s.31 Rochester: University of Rochester Press, 2008

özgürlük getirir. Orkestra müziğine sunduğu parlak renkler, bir post-Beethoven'cı olarak orkestra yapısına getirdiği yeni soluk, ölümünden sonra 100 yıl, müzik dünyasını etkilemiştir. Çağdaşları ve sonraki kuşaklar geniş orkestra paletine varmakta Berlioz'a çok şey borçludur: Cesar Franck, Camille Saint-Saens, Charles Gounod, Paul Dukas, Richard Wagner, Franz Liszt, Gustav Mahler, Richard Strauss ve Claude Debussy gibi.

1.2. Programlı Müzik ve Senfonik Drama'daki Rolü

Programlı müzik bestecilerin edebi yapıtlara, mitolojik ya da gerçek dünyaya ait kavramları yansıtmak için kullandığı bir yöntem olmuştur. Programlı müzikte bestecilerin kaynak edindiği konu eserin bütün formu üzerinde etkili olur ve form konunun gereklerine dayanarak şekil alır.

Düşünsel, siyasi ve toplumsal başkalaşımın etkisindeki 19'uncu yüzyıl Avrupa'sında besteciler, edebiyat - felsefe ve siyaset alanındaki sanatçı ve düşünürler ile daha sıkı bir diyalog düzeyinde olmuşlar ve bunun sonucunda müzik yapıtlarında döneme damgasını vurmuş edebiyat ve fikir akımlarından ciddi bir etkilenme söz konusu olmuştur. 19'uncu yüzyıl Avrupa'sının içinde bulunduğu yoğun Romantizm akımı, sosyal reform ve estetik deneyimlerin içinde bulunduğu birçok çeşitli normun sınırlarını sarsıp değiştirmeyi amaç edinen avant-gardé² (avangard) düşünce ile adeta çarpışarak sanatın yeni çehresini oluşturmuştur. Sanatçılar birçok alanda yenilikçi ve deneysel olan ve aynı zamanda avangard sayılabilecek birçok fikir - teori ve eser ortaya koymuşlardır. Müzikal alanda da hızla yayılan avangard etkilenimler, geleneksel çizgiye daha yakın hareket eden bestecilik ve müziğin anlatımını, radikal bir şekilde farklılık ve ilklerin yaşandığı bir periyoda sokmuştur:

² Esasen sanat ve siyaset alanında kullanılan Avant-gardé (avangard) terimi Rönesans'ın askeri teorisinden devşirilen "öncel-öncü-uç" anlamını taşıyan "avant" kelimesinden türemiş bir metaforudur. Avangard terimini sanat alanında ilk olarak kullanan, 19'uncu yüzyıl Fransız sosyalizm ve komünizminin kurucusu Henri de Saint-Simon'dur. Bundan sonra devrimci siyasi hareketlerin, özellikle komünist hareketlerin jargonuna girmiştir.

Franz Liszt form ve anlatım olarak programlı müziği tek bölümlü ve uzun soluklu bir yapı olarak değerlendirmiş ve 'Senfonik Şiir' adı ile kullanmıştır. Liszt'in senfonik şiir konsepti Richard Strauss ile program ve form boyutunda farklı konu ve biçimsel öğeler kullanılarak müzikal anlatımda yeni bir soluk bulmuştur. Berlioz'un programlı müziğe kattığı yenilik *ideé fixe*, tanımı itibarıyla tek bir temanın eserin farklı bölümlerinde anlatımına uygun biçimlerde tekrar edilmesi ve duyurulması olarak kullanılmıştır.

Berlioz'un programlı müzik türündeki ortaya koyduğu eserleri ve yaptığı bilimsel araştırmalar ile avangard yaklaşımı desteklediğini söylemek yerinde olacaktır. En ünlü bilimsel araştırmalarından olan *Grand traite d'instrumentation d'orchestration et moderne* adlı orkestrasyon kitabı ile müziğin sahne anlatımı üzerine yoğunlaşmış; akustik, sahne ve çalgı yerleşimi gibi konuları irdeleyerek müziğin dramatik yönüne dikkat çekmiştir. Opera ve senfonik müzikte kendi öncüllerinden olan besteciler üzerine araştırma yapmış *Etudes sur Gluck, Beethoven et Weber* adlı çalışması ile programlı müzikal anlatımın genel ve detaylı analizlerini ortaya koymuştur. Programlı müzik türünde ilk geniş senfonik çalışması olan Fantastik Senfoni, kendi yaşamından kesitlerin çarpıcı bir hikaye ile sanatsal ve biçimsel bütünlük içinde bulunduğu ilgi çekici bir yapıttır.

Orkestra şefleri, dinleyiciler ve müzikologlar için hakkında birçok araştırma ve bilinmeyen olan Fantastik Senfoni, sıkı bir şekilde örülmüş tema ve tonalite anlayışı ile oluşturulmuş müziği ve onu tamamen etkisi altına alan hikayesi olmadan kavranamaz bir bütünlükte olduğunu kanıtlar yapıdadır. Fantastik Senfoni'de çalışmayı bir bütün olarak kavrayabilmek için yazılı program, Romeo-Julliette *Prolog* bölümü ve La Damnation Faust'un dramatik diyalogunun ihtiyacı olduğu kadar gereklidir. Program, yinelenen fikirleri ve belirli müzikal süreklilik türlerini açıklamaktadır.

Berlioz senfonik çalışmalarında daha derin bir drama ve programlı müzik oluşumu için sahne dışı teknikler kullanmış ve bu gelişmiş içerikli görüş ve stratejiyi kullanan ilk besteci olma özelliğine sahiptir. Berlioz çalgı yerleşiminin konser salonuyla bağlantılı olduğunu düşünerek başarılı bir performansta önemli

element olduğunu belirtmiştir. (Macdonald, 2002, s.320). Bunun yanı sıra kendi veya diğer bestecilerin kompozisyonlarını yönetirken eserin tüm müzikal elementlerini değerlendirerek dinleyiciye müzikal program hakkında ipuçları verecek şekilde çalgı yerleşimi yapmıştır. (Macdonald, 2002, s.206). Berlioz'un kompozisyonlarındaki müzikal sahneleme gelişimi, ilk büyük çaplı senfonik çalışması Fantastik Senfoni'de müzikal program ve çalgıyerleşimi açısından üst düzey bir seviyeye ulaşmıştır. *Scène aux champs* (kır sahnesi) bölümde açılış kısmında sahne dışında çalan obua ve aynı bölümün kapanışında 4 farklı timpani ve timpanist kullanımı çalgı yerleşimi ve sahne dramaturjisi adına örneklenebilir.

Berlioz kariyeri boyunca sıklıkla orkestrasyon, çalgı yerleşimi ve fiziksel konser performansı konularını araştırmış; müzisyenlerin yerleşimi ve bunun akustik üzerine etkileri hakkında oluşmuş katı görüşleri yeniden şekillendirmiştir. Bununla birlikte senfonik müziğin dramatik etkisini yükseltmek için bu elementler üzerine birçok çalışma yapmıştır. (Girard, 2012, s.12)

Berlioz büyük çaplı orkestral çalışmalarının her birinde farklı sahne dışı birleşimler kullanmış ve büyük çaplı kompozisyonlarındaki kullandığı birçok element ile birlikte fikirleri zamanla daha ayrıntılı ve geniş bir hal almıştır. (Macdonald, 2002, s.206). Fantastik Senfoni'nin üçüncü bölümünün başlangıcında korangle solonun yankısı olarak 1'inci Obua sahne dışında eşlik eder ve tekrar orkestraya katılır. Sahne dışında çalan çalgılar opera literatüründe yaygın bir kullanım olsa da orkestral çerçevede çok rastlanılan bir durum olmamış, kullanımları önceden opera uvertürleri (L. van Beethoven: Leonore Uvertür) ve oratoryolar (F. Joseph Gossec: La Natitive) ile sınırlı kalmıştır. (Woodstra, 2005, s.514)

Sahne arkasında gizli yerlerinde bulunan çalgı ya da çalgılar, sahne içi müzikal betimlemeyi anlık değişimler katarak tamamen yeni bir tarzda müzikal drama yaratmaya hizmet etmektedir. Berlioz geniş çaplı senfonik yapıtlarında hem sahne düzeni hem de müzikal materyaline ait detaylı ve merak uyandırıcı birleşimler oluşturmuştur.

Başlıca senfonik çalışmalarında özellikle Fantastik Senfoni'den sonra müzikal sahneleme gelişimi, müzisyenlerin sahne yerleşimi ile oldukça çok yönlü ve gelişmiş bir seviyeye tırmanmıştır. Berlioz'un orkestra anlayışındaki yenilik sadece bununla kalmamıştır. Çalışmalarında müzikal karakterlere uygun orkestra duyuluşu elde ederek tını üzerinde geniş bir renklendirme yapmaktadır. Orkestranın içerisindeki çalgı gruplarını ve aynı zamanda grup içi her partiyi polifonik müziğin ayrı ayrı sesleri gibi bağımsız kılmaktadır.

L. van Beethoven ve R. Gliere'in dramatik, C.M. von Weber'in renkli romantik orkestrasyonundan farklı olarak daha önce kullanılmayan çalgı rejistirleri ile "tını dramaturjisi" prensibini geliştirmiştir.

Eserlerinde kullandığı büyük ölçekli orkestra formları sadece geniş "dinamik efektler" için değil piano ve pianissimo arasında nüansları da ortaya koymaktadır: Yaylı çalgılara öncü rolü verip nefesli ve vurmali çalgılar ile durmadan orkestral tınıyı geliştirmiştir. Bu haliyle her tını Berlioz'da özel bir karakter edinmiş olmaktadır: Korangle çalgısı melankoliyi, fagot çalgısı koyu trajiklik, timpani gergin efekt, mi bemol klarinet sıra dışılık. (Levick, 1974, s.47)

1.3. Romantizm: Devrim-Mitoloji ve Tuhaflikların Peşinde

Müzikal sitillerin nasıl evrildiğini ve onun temel anlayışını araştırmak için bestecilerin yeni bir sitile uygun yeni bir tür armoni ya da melodiyi oluşturdukları anlayışın etkenleri eksiksiz bir şekilde değerlendirilmeli ve keşfedilecek bu anlayışın sade ve basit bir örgünlüğe sahip olmadığı unutulmamalıdır. Dolayısıyla geçişli bir içeriğe sahip bu tarz akım ya da sitilleri ortaya çıkaran zamanın ambiyansı ve koşulları ile "bireysel" sanatçının zengin etkileşimini hiçbir genelleme ortaya koyamaz. Müzik tarihindeki sitiller ve bu belirgin etkileşimin oluşmasında önem arzeden besteciler ilham aldıkları düşünceler ile yeni dünyalar oluşmasını sağlamıştır. Benzer nitelikleri ile Berlioz 19'uncu yüzyıl romantizmine ait başlıca özelliklerin görülebildiği mükemmel kişiliklerden birisidir.

Berlioz, Fransız Devrimi'nin ardından gelen bir dünyaya doğmuştur. Toplumun içindeki birinin, nerede olursa olsun devrim ve onun artçılarından etkilendiği yadsınamaz bir gerçektir. Aslında bu, sosyal ayaklanmaların eşlik ettiği kaçınılmaz bir değişim iklimi yaratan "Devrim Çağı"ydı. Toplum üzerinde sıkıca çizilmiş kısıtlamaların ve insan faaliyetinin her düzeyde gerçekleşmesi için bir değişim olmasını gerektiren genel bir gevşeme etkisi olarak değerlendirilebilir. Bu değişimler dinleyicilerin kabul ettiği müzik stillerinden müzik icra edilen yerlerin görgü kurallarına; arazi mülkiyetinden kıyafet yönetmeliklerine kadar her şeyi içine almaktaydı. (Manoff, 1982, s.266-267).

19'uncu yüzyıl genel olarak düşünce ve felsefenin tarih ile birlikte ele alındığı ve ortaya çıkan bu eğilimin kuramsal bir nitelik kazanmaya başladığı dönem olarak kabul edilmiştir. Daha farklı bir deyişle felsefe, kendi içerisinde sosyoloji ve siyasal teoriler ile derinlik kazanmış ve yeni disiplinler oluşmasını sağlamıştır. Almanya'da idealist felsefe, Fransa'da sosyalist düşünce, Britanya İngiltere'sinde iktisat teorisinin gelişip güçlendiği zamanlar olduğunun belirtilmesi doğru olacaktır. Ancak Komünizm ya da Sosyalizm olarak bilinen 19'uncu yüzyıl ideolojileri doğrudan Fransız Devrimi ile ortaya çıkmamış, bu kavramın temsilcileri ve etkilerinin parladığı entelektüel ve sosyal bir çevre oluşmasını sağlamıştır. Bu çerçevede Henri de Saint Simon, François Charles Fourier, Auguste Comte, François Chateaubriand ve Victor Hugo gibi Fransız reformist, sosyolog, siyasetçi, edebiyatçıların etkilendiği ve ortaya koyduğu akımlar kültürel ve sosyal oluşumu etkisi altına almıştır.

Kültürel, düşünsel ve sanatsal güçlerin etkisi ile şekillenen 19'uncu yüzyıl romantizmi ise bir akım olarak; bireysel, politik ve sanatsal yaşamda özgürlük arayışı ile düzen ve otoriteye karşı bir direniş olarak ortaya çıkmıştır. Bu haliyle romantizm, politik bir hareket ya da bir grup muhalifin önerdiği reformist bir paket olmamıştır. Romantikler aydınlanma kültürünün rasyonalizmine karşı irrasyonel, efsanevi ve tuhaf konulara ilgi göstermiş; köleleştirilen halkları özgürleştirmek ve uluslarının tarihini yeniden canlandırmaya çalışmıştır.

Şiir, müzik ve çağrışımın birleşmiş etkisi altında kendimi inanılmaz bir heyecan ve coşkuya kaptıracak kadar çalışırdım. Bu üçlü zehirlenme her zaman gözyaşı seli ve kontrol edilemez hıçkırıklar ile sonlanırdı. Bunun en ilginç tarafı da hislerimi analiz edebiliyordum... Özlemiştim! kahramanların ve tanrıların oğullarının parıldayan zırhları, uçları parlak altından bir halka meydana getiren döküm mızrakları ile yeryüzünde gezindikleri o şairane günleri. Şu an için geçmişini bırakarak, ağladım kendi özel hayal kırıklıklarım, belirsiz geleceğim, sekteye uğrayan kariyerim için; ta ki bu romantik girdabın ortasında çöküp Shakespeare, Virgil ve Dante'den bir şeyler mırıldanıp uyuya kalana dek... (Berlioz, 1975, s.171-172)

19'uncu yüzyıl Romantizmi'nin birçok karakteristik özelliği için bu alıntıyı kullanabiliriz. Romantikler sanat için kutsal birer model olarak düşünülebilirler; onların ruhları ve hayal güçleri müzik, şiir, resim ve temel-eşsiz bir içeriğe sahip edebiyatın derinlerine kadar ulaşmıştır. İnsanoğlunun varoluşundan bu yana en iyi şekilde yaptığı doğayı taklit etme, bu kez tutku ve içtenlik ile yeni bir amaç olarak sanatın içinde vücut bulma eğiliminde olmuştur. Dönemin en etkili figürlerinden biri olan Ernst Theodor Amadeus Hoffmann şöyle yazmıştır:

Üzerimizde tanımlanamaz ve çok güçlü etkisi olan bir şeyin; kabaran ve ölen doğanın tonlarının, algılanamaz başlangıcı var olmak üzeredir, ve bu üretimi mümkün olabilen, kuşkusuz benzer bir şekilde bizi etkileyecek bir araçtır.

...Şiir, müzik ve çağrışımın birleşmiş etkisi altında kendimi inanılmaz bir heyecan ve coşkuya kaptıracak kadar çalışırdım... (Schafer, 1975, s.7).

Açıkça anlaşıldığı üzere Berlioz duyuların etkileşiminden bahsetmektedir ancak bunu ne Berlioz ne de Romantikler keşfetmişti aksine bu müzik, mitoloji, drama ve şiir gibi birçok türün her zaman vazgeçilmez bir parçası olmuştur. Ses, görüş, duygu, fikirler arasındaki yüksek etkileşim sanatların birleştiği Romantik bir arayış olmuştur. Berlioz Fantastik Senfoni'de İtalya kırsalından manzaralarının doğaçlanması günümüzde bile tuhaf sayılabilecek bir armoninin eşlik ettiği tuhaf reçitatif, "ilginçlik" fenomeninin etkili olduğu Romantik cazibeyi yansıttığı düşünülebilir. Romantiklerin amaç edindiği bu fenomen ölüm görüntüleri, uyuşturucular, efsane ve fantezi kısacası birçok şeyi, romantik sanatta bulunan tutku ve tehlike ile kuşatılmış hayatı hissettirmiştir. 20'nci yüzyıl "ciddi müziği" böylesine fantastik uğraşılardan uzaklaşmış iken bu gelenek sinema (19'uncu yüzyıl programlı müziğine dayalı film müzikleri), hikaye, roman ve super

kahraman karikatürü şeklinde Amerikan toplumu başta olmak üzere birçok popüler kültürü etkisi altına almıştır. Romantizm ve Romantikler ortaya koydukları yeni motifler ve fikirlerin yanı sıra insanlığın sahip olduğu tüm deneysel değerlere yeni ve güçlü anlamlar kazandırmışlardır. (Manoff,1982, s.282).

2. BÖLÜM

FANTASTİK SENFONİ

2.1. Romantizm: Devrim-Mitoloji ve Tuhaflikların Peşinde

Fantastik Senfoni (op.14) birçok yönüyle müzikal romantizmin dikkat çekici bir sembolü olma özelliği taşımaktadır. Bu çalışma tarihteki halüsinasyon etkisinde (psychedelic) yazılmış ilk senfoni olma özelliğinin yanı sıra tek bir temanın senfoni boyunca Berlioz'un parlak yaratıcı orkestrasyonu ile bulunduğu ünlü bir çalışmadır. Fantastik Senfoni başlığının haricinde alt başlık adı "Bir Artist'in Yaşamından Kesitler"dir. Senfoni formundaki bu çalışma bestecinin yazdığı umutsuz bir aşk hikayesi ile birleştirilmiştir.

Berlioz, Fantastik Senfoni'yi çok uzun bir süre içerisinde bestelemiş, bölümlerin başlangıç ve bitiş tarihleri hakkında kesinlik bulunmamaktadır. Besteci eserin betimsel genişliğini orkestrasyon aracılığı ile yansıtabilmek için bilimsel ve teknik araştırmalar yapmış sonucu olarak birçok kitap yazmıştır. Senfoninin ilk olarak 1830 yılının aralık ayında Paris'te prömiyeri yapılmış ancak aynı yılın ocak ayında yazılmaya başlayan eserin bölümlerinin tamamlanma süreleri farklılık göstermektedir. Julian Rushton'a göre 3. bölüm *Scène aux champs* (kır sahnesi) bir ayı geçen bir süre almışken 4. bölüm *Marché au supplice* (idam marşı) bir gecede bittiği Berlioz'un anılarda belirtilmektedir. Berlioz'un 4. bölümü bu kadar erken bitirmesinin nedeni *Les Franc Juges* adlı eserinden yaptığı alıntılardandır.

Senfoni geleneksel 4 bölümlü yapıdan farklı bir program, tempo ve müzikal karakter yapısına sahiptir. Partitürde belirtilen 90'ın üzerinde icracı ile görkemli bir kadroya sahip senfonide kullanılan orkestra çalgıları şu şekilde sıralanmıştır:

Tablo 1: Fantastik Senfoni Enstrumantasyon

Tahta üflemeli çalgılar	2 Flüt (1 pikolo), 2 Obua (1 Korangle), 2 Klarinet (1 Mi bemol klarinet), 4 Fagot
Bakır üflemeli çalgılar	4 Korno, 2 Si bemol Kornet, 2 Trompet, 3 Trombon, 2 Tuba
Vurmalı çalgılar	Timpani, Zil, Trampet, Bas davul, Çan (Tubular bells)
Yaylı çalgılar	1. Keman 15, 2. Keman 15, Viyola 10, 11 Viyolonsel ve 9 Kontrabas

Fantastik Senfoni'nin 1846 yılında bestecinin yaptığı bazı değişiklikler ile oluşan yeni halinde seyirciye dağıtılacak program metni düzenlenmiştir. Müzikal programın tam olarak anlaşılması için Berlioz program notu için yazdığı giriş kısmında şunlardan bahsetmektedir:

“Hassas doğası ve ateşli hayal gücüne sahip genç bir müzisyen umutsuz sevdasından dolayı kendini afyon ile zehirlemiştir; Öldürmeyecek dozda aldığı bu afyon ile tuhaf görüntüler eşliğinde ağır bir uykuya dalmıştır. Hisleri, duyguları ve anıları onun hasta beyni tarafından müzikal düşünceler ve görüntülere dönüşmüştür”. (Bernstein, 2009, DVD).

Senfoni boyunca çeşitli hallerde duyurulan bu melodi İrlandalı tiyatro sanatçısı Harriet Smithson'a olan obsesif (takıntılı) aşkı simgelemektedir. Bu çalışma Berlioz'un, tuhaf ve doğaüstü cazibesi ile Harriet Smitshson'a karşı hissettiği özlem ve aşırı sevgiyi yansıtmaktadır. Senfoninin diğer bir yenilikçi tarafı da Berlioz'un bulduğu sonsuz çeşitlilikte duygular ve fikirlerin sunulduğu efektler yeni çalgı birleşimleri, yeni tınlar olmuştur.

Fantastik Senfoni'nin müzikal açıdan teknik başarısının yanı sıra sahip olduğu yenilikçi sanatsal içeriğini şekillendiren şiirsel ve edebi yönü dikkat çekicidir. Berlioz hayal dünyasını ve kişiliğini birleştirerek tasvire dayalı bir eser ortaya koymuştur. Berlioz sanatsal yönüne kattığı bireysel yönü ve içtenliği müziğinin

içerisinde ilgi çekici anlatım ve sahneleri oluşturmuştur; ortaya çıkan bütünlük ve dramatik yapı ile eserin günümüzde de hala cazibesini korumasını sağladığını söylemek doğru olacaktır.

Fantastik Senfoni'nin orkestral ve biçimsel tüm anlatımları dramatik planı ile dahice bütünleşmiş bir anlatım biçimi ve kontrast birliği içerisindedir. Müzikal programı, eğlenceli, gösterişli bir Balo'dan (Un Ball), kırlarda geçen bir sahneye (Scène aux champs), grotesk bir idam sahnesinden (Marché au supplice) şeytani bir ayine (Songe d'une Nuit du Sabbat) geçişin betimlendiği ani sahne ve duygu değişiklikleri ile doludur.

Fantastik Senfoni'nin bu ilginç yönleri eserin 1830'daki prömiyerinden bu yana süregelen eleştirel bir tartışmanın başlığı olma özelliği taşımıştır. Bazı müzikbilimciler senfoniye neredeyse her zaman çeşitli edebi kaynaklara (Chataebriand, De Quincey, V. Hugo vb.) bağlamış olmalarına rağmen fantastik tür ile olan ilişkisi aydınlatılmayı beklemektedir. (Ritchey, 2010, s.169).

Önceleri fantastik tür bir edebi tür olarak tanımlanmışsa da Fantastik Senfoni'nin programındaki hikayeler göz önüne alındığında 19'uncu yüzyıl Fransız fantastik edebiyatı ve Berlioz'un müziği arasında yoğun ve belirgin bir bağlantı olduğu söylenmelidir.

Charles Nodier'in kısa hikayesi "Smarra: Gecenin şeytanları"nda (1821), şaraba bağımlı genç bir kahraman, aşık olduğu kadın kölesi Myrthé birlikte ateşli bir rüyaya dalar, rüyasında kendini, sevgilisini öldürmüş ve dar ağacına götürülürken bulur:

... acı dolu ve belirsiz adımlarla bu trajik sona doğru yürüdüm, kalabalık boyunca duyulan ürkütücü sevinç mırıltıları arasında... acı görmeye susamış, kana meraklı, ağzı açık insanların dudaklarındaki mırıltı, cellatın giyotini indireceği kurbanın tüm gözyaşlarını içiyor...³

³ Kessler, Joan, C. Dmeons of the Night: Tales, Madness and th Supernatural from Nineteenth Century France, Chicago: Chicago University Press, 1995 (Belirtilen kaynakta derlenen hikayelerden bahse konu eserin Paris 1980 basımlı edisyonunun 196. Sayfasından alıntı yapılmıştır.

Meydandaki kalabalığın tanımı, giyotin sahnesinden önce aniden sevgili görüntüsünün sanrısız belirmesi ve hatta kopmuş kafanın korkunç yuvarlanması ve tasviri; C. Nodier'in "Smarra" adlı kısa hikayesi, Fantastik Senfoni'nin Marché au Supplice bölümünün açıklaması ile bu haliyle benzeşmektedir. Smarra, Fransız Devrimi'nden sonra ve sekülerizm, şiddet ve ölüm hakkındaki kültürel bunalımlara bağlı olarak önem kazanmış sanatsal bir tür olan Fransız fantastik hikaye ekolünün ilk ve en ünlü örneklerinden biridir. (Ritchey, 2010, s.168).

C. Nodier'in hikayesi ve senfoni arasında apaçık bir ilişki yoktur ancak senfoninin başlığının Fantastik olmasından dolayı bazı müzikbilimciler Berlioz'un fantastik tür ile belirgin bir ilişkisinin olduğunu belirtmektedir. Hatta Jacques Barzun, Fantastik Senfoni ve gelişmekte olan fantastik edebi tür arasında çarpıcı paralellikler olduğundan bahsetmiştir. Bestecinin biyografisinde Barzun şunları söylemektedir:

" Son iki bölümün karakteri- sadece onlar fantastik başlığını hak ediyordu ve bütün eser tuhaf ve korkunç olarak adlandırıldığında uzun dönemli belirsiz opera geleneklerinden sonra talep niteliğinde olan tüm bunlar (tuhaf ve korkunç: Fransız edebi fantastik türündeki grotesk anlayışa ithafen) için övgüydü. (Barzun, 1956, s.108).

Francesca Mary Britten 2007 tarihli doktora tezinde 19'uncu yüzyıl Fransa'sında bir fantastik tarihi ortaya koymuş; Berlioz'un ilk senfonisinin başlığında kullandığı fantastik kelimesinin anlam bakımından dolgun ve canlı bir kelime olduğunu iddia etmiştir. Britten'nin analizi, Victor Hugo'nun (Cromwell adlı oyununun önsözünde) özetlediği grotesk estetiği, Berlioz'un geleneksel formlarda yaptığı oynama ve değişimler ile ilişkilendiren bir Fantastik Senfoni yorumlaması ile doruğa ulaşmıştır.

Müzik tarihçileri Berlioz'un, 1828 yılında Beethoven'in Eroica Senfonisi'ni dinlediğinde senfonik formun dramatik potansiyelini fark ettiğini kabul etmektedirler. Fakat bu durumda dramatik potansiyelin hikaye potansiyeli olarak anlaşılması daha iyi olacaktır. Berlioz, Eroica'yı dinledikten sonra anlamıştır ki

bir senfoni ancak henüz tam olarak keşfedilmemiş karmaşık ve güçlü şekillerde “hikaye teleolojisi”⁴ ile bağlantılı olabilirdi. (Ritchey, 2010, s.173). Fantastik Senfoni’si için Beethoven’in senfonik sitilini kopyalamak yerine Berlioz, enstrümantal müzikal dramaya başka birliktelik olarak yaklaşmış (Bonds, 1996, s.28) ve öyle bir senfoni yaratmıştır ki sadece farklı türde bir kahraman ya da hikaye süreci oluşturmakla kalmadı müzikal hikayenin baskın yapıları ile oynayan-değiştiren dramatik, kompleks bir müzikal yapı ortaya koymuştur. (Bonds, 1996, s.72).

Fantastik Senfoni’nin oluşum sürecini hazırlayan önemli olayları sıralayan birçok müzik araştırmacısının sundukları, belirli bir etki olarak keşfedilmiş fantastik niteliğe sahip değildir. Hatta Julian Rushton’ın senfoni için sunduğu kapsamlı edebi kaynaklar listesinde bir kez fantastik kelimesinden bahseder o da sadece dipnotta geçmektedir: “Fantastik başlığı muhtemelen E.T.A Hoffmann’dan alınmıştır.” (Rushton, 2001, s.29). Daha da ileri gidersek Berlioz’un *Memoirs* adlı yazılarında kendi örneklemeleri bile çalışmalarını üzerindeki etkilerin Fransız edebiyatından ziyade Alman edebiyatı üzerine odaklandığını işaret etmektedir. (Ritchey, 2010, s. 170).

2.2. Program metni

Fantastik Senfoni 1830 ve 1855 yılları arasında programında birkaç değişiklik yapılmıştır. Müzikal programın daha iyi anlaşılabilmesi için Berlioz 1846 yılında partitürün ilk basımı için bir önsöz hazırlamıştır. 1855 yılında yapılan ikinci değişiklik ile senfoninin kurgusal anlatımı revize edilmiştir. Senfoninin bu iki hali edisyon şirketleri için temel kabul edilmiştir. Fantastik Senfoni’nin bestelendiği zaman aralığında Berlioz’un anıları ve mektupları incelendiğinde Berliozun kaleminden çıkan iki pasaj ortaya çıkmaktadır. İlki, Berlioz’un anılarında, 1830’da Harriet Smithson’un Paris’ten ayrıldığını görünce hissettiği yıkımdan bahsetmektedir. İkincisi ise aynı zaman diliminde yakın arkadaşı Humbert

⁴ Amaç bilimi yani bir anlatı ya da olayın “amaca” yönelik durumlarının ortaya konulma yöntemi.

Ferrand'a yazdığı mektuptur. Mektupta François Chateaubriand'ın⁵ 'vague des passions'un tanımlamasındaki *-un monde vide-* "boş bir dünya" anlatımını çağrıştıran *-ce monde vide-* "bu boş dünya" ibaresi dikkat çekmektedir.

Berlioz Fantastik Senfoni için ele aldığı program taslağını yakın arkadaşı Humbert Ferrand'a yazdığı mektupta şu satırları yazmıştır:

Arkadaşım

Bu, kendi hayatımdan çok, tanımlaması çok zor olmayacak bir kahraman için yazdığım bir romandır. Chateaubriand'ın René romanında hayranlık veren bir şekilde resmettiği bir ruhun halindeki gibi canlı hayal gücüne sahip bir artist hayal ediyorum... (Cairns, 1989, s.359)

Berlioz'un kendi kaleminden programın bölümlerine adanmış hikayeler aşağıda anlatılmıştır.

1. Bölüm: *Reveries-Passions* (Düşler-Tutkular)

Vagues des passions (belirsiz duygular) adı verilen psikolojik hastalığa tutulan genç bir müzisyen, hayalini kurduğu ideal varlıkta olabilecek her türlü çekiciliği kendinde toplamış bir kadınla karşılaşır ve ona delice aşık olur. Ancak ilk olarak sevdiği kadını tanımadan önce aklının endişe verici durumunu, sıkıntılı arzularını, içinde bulunduğu bunalımı ve nedensiz sevinçlerini düşünür. Tuhaf bir şekilde, sanatçı, sevgili imgesini, içindeki sevgi anlayışına yakıştırdığı tutkulu fakat soylu ve çekingen bir özellik atfettiği bir melodi ile ilişkilendirmediği asla kafasında canlandıramaz.

Bu melodik imge ve onun modeli güçlü bir *idé fixe* (saplantı teması) gibi, onu sürekli olarak kovalar. Senfoni'nin bütün bölümlerinde ilk Allegro'da başlayan

⁵ Romantizmin babası olarak adlandırılan François Chateaubriand'nın René adlı kısa hikayesindeki kahramana yüklenen psikolojik durumundan Berlioz'un oldukça etkilenmiş olduğunu söylemek doğru olacaktır. Chateaubriand'nın belirsiz duygulara sahip umutsuz, genç bir aşıkta bahsedilen René adlı kısa hikayesindeki gibi Berlioz senfoninin programında benzer bir hikaye kullanmıştır. Birçok orkestra şefi ve müzikolog bu bölüme bu yüzden *vagues des passions* (belirsiz duygular) alt başlığını da kullanır.

melodinin devamlı duyulmasının nedeni işte budur. Ara ara nedensiz sevinç nöbetleri ile kesilen bu melankolik hayallerden öfkeli, kıskanç hareketleri, sevecenliğe dönüşleri, gözyaşları, dinsel avuntuları ile birlikte çılgınca tutkulara geçiş birinci bölümün konusudur.

2. Bölüm: *Un Ball* (Balo)

Sanatçı, bir balo salonunda görkemli bir eğlencenin kargaşasında yine sevgilisini hatırlar ve aklı karma karışık olur.

3. Bölüm: *Scène aux champs* (Kır Sahnesi)

Bir akşam kendini kırlarda bulan sanatçı, uzakta iki çobanın karşılıklı Ranz de vaches (İsviçre’li çobanların sürülerine çaldığı müzik) çaldıklarını duyar. Bu pastoral düet, rüzgarda hafifçe sallanan ağaçların hışırtısı, son zamanlarda uyanan az da olsa bir umut kaynağı, hep birlikte içine garip bir huzur verir. Yalnızlığını düşünür; yakında artık yalnız olamayacağını umut eder. Fakat ya sevgilisi onu aldatırsa! Bu umut ve korku karışımı, karanlık önsezilerin gölgelediği mutluluk duyguları Adagio bölümünün konusunu oluşturur. Sonunda çobanlardan biri yeniden melodisini duyurur, diğeri karşılık vermez. Uzaklardan duyulan gök gürültüsü, yalnızlık ve sessizlik.

4. Bölüm: *Marché au supplice* (İdam Yürüyüşü)

Aşkına karşılık görmediğinden emin olan sanatçı, kendisini afyon ile zehirler. İlaç öldürecek kadar kuvvetli değildir. Ancak tuhaf görüntüler içinde derin bir uykuya dalmasına neden olur. Rüyasında sevdiği kadını öldürmüş ve idam cezasına çarptırılmıştır. Şimdi darağacına doğru götürülmektedir, kendi idamına tanıklık edecektir. Kafile, bazen iç karartıcı bazen yabani bazen de harikulade dini bir marş eşliğinde ilerler. Ağırbaşlı adamların çıkardığı boğuk seslerin ardından hiçbir geçiş olmaksızın büyük bir feryat gelir. Marş’ın sonunda ideé fixe’nin ilk dört ölçüsü sevgilinin öldürücü darbeden önce son kez düşünülmesi gibi yeniden ortaya çıkar.

5. Bölüm: *Songe d'une Nuit du Sabbat* (Şabat Gecesi Rüyası)

Sanatçı, kendisini, kendi cenaze töreni için toplanmış hayaletlerin, büyücülerin her türlü canavarın ortasında, bir cadı ayini içinde bulur. Tuhaf sesler, inilti, kahkahalar, uzaktan karşılıklı gelen çığlıklar. Sevgilinin melodisi bir kez daha duyurulur fakat soyluluğunu ve çekingenliğini yitirmiştir. Artık sefil, sıradan ve anlamsız bir dans havasından başka bir şey değildir. Gelişi sevinç çığlıkları ile karşılanan Şabat yaklaşmaktadır; şeytani ayine katılır matem çanı ile grotesk bir Dies Irae (Katolik Kilisesi'nin cenaze törenlerinde söylediği ilahi) taklidi cadı ayini başlar. Dairesel Şabat dansı ve Dies Irae ile bir arada.

2.3. Fantastik Senfoni'ye Retorik ve Metafor olarak yaklaşım

Berlioz zengin ve dramatik betimlemeler ile dolu orkestrasyon ve kompozisyon fikirlerini edebi birçok çalışma ve tarihi ilham verici hikayeler ile birleştirmiş, müzikal romantizmin sembol müzisyeni olarak dikkat çekmektedir. Eserlerinin müzikal dinamik ve akışına derinlemesine yön veren hikayeler kendi içerisinde fikir ve kurgu olarak belirli edebi teknikler ile işlendiği gibi müzikal anlatımında da retorik ve metafor olarak programlı bir ilerleyişe sahiptir.

Çalışmaları göz önüne alındığında, Berlioz'un müziğinin genellikle birbirine bağlı müzikal yapı ve müzikal anlatım etkileşimine sahip olduğunu söyleyebiliriz. Ancak araştırma yazılarına ve müziğine yapılan eleştiri ve çalışmalar, müzikal yapı ve anlatım arasındaki ilişkinin Berlioz için "dolaylı" bir anlam taşıdığını ortaya koymuştur. Müzik cümlelerinin, müzikal anlatım ve programın kendisine yüklediği psikolojik ve dramatik akışı taklit etmek yerine başarılı şekilde yansıttıkları görülebilir.

Berlioz'un senfonik ve dramatik birçok çalışmasında kullandığı 'dönüşebilen temalar' ayrı bölümlerin birbirine bağlantılandığı uygulama; uyum, destekleyici karşıt anlam ve son fikir gibi retorik gereklilikler ışığında değerlendirilebilir. (Rushton, 2001, s.247).

Retorik, felsefi ve edebi açıdan özünde bir düşünce ya da önermeyi daha etkili kılan, anlamını derinleştirmesine yardımcı olan bir kavramdır. Julian Rushton'ın retorik açıdan müziği değerlendirme anlayışı, kompozisyon ve orkestrasyonun uyum, destekleyici karşıt anlam ve son fikir gibi semantik öğelerini ortaya koyabilmektir. Müziğin retorik analizinin esas amacı, bir araştırma olarak ele alınan eserin, örneğin bir zirve ya da bitiş kısmını ya da önemli bir konunun bahsedildiği yeri, anlaşılabilmesini diğer bir anlamda eserin fikirsel ve müzikal doğruluğuna erişebilmede kolaylık sağlayabilir. Retorik müzik eserinin programı içerisinde ileri sürülen sahne, konu ya da ortamın kompozisyon ve orkestrasyondaki yeri ile ilgilenir. Müzik retorik olarak algılanmamışsa onun için yazılan programın hiçbir anlamı yoktur. (Rushton, 2001, s.247).

Bu açıdan bakıldığında besteci-eser ilişkisinin etkileşim ve ayrıntıları retorik konusunun içinde önem kazanır. Fantastik Senfoni'nin *persona'sı*⁶ Berlioz'un da belirttiği gibi her bölümde dönüşüme uğramaktadır: *İdeé fixe*, balo sahnesi için karmaşık bir notasyon ile vals ritmine uydurulmasına rağmen duyuluş olarak neredeyse orijinale yakın bir taklit ile uyum sağlamıştır. Anlaşılacağı üzere Berlioz bu bölümü hayali bir atmosfere sokmak için müziğin daha az etkili ama anlaşılır bir metafor olduğu psikolojik bir ilerleme sunmaktadır. Aslında hiç olmadığı bir yerde bir konu anlatmak için kullanılacak en etkileyici yöntem olduğu düşünülebilir.

Berlioz programlı eserlerinde tema kalıbının çeşitli şekillerde ve tekrarlanarak sunulduğu döngüsel form modelini kullanmıştır. Döngüsel form modeli Fantastik Senfoni'nin programında diğer şeylerin arasında sıkışmış, tekrarlı kadın imgesi ve hastalıklı zihne sahip kahramanı hatırlatmak için kullanılmıştır. Döngüsel formun ve dramatik plandaki öğelerin metaforik gücünü keşfederek müzikal yapı ve anlatımın ayrılmaz olduğunu algılayabiliriz.

⁶ Persona, rol ve karakter gibi anlamları işaret etse de müzikte persona konsepti, Edward T. Cone'nin *Composer's Voice* adlı çalışmasında ortaya atılmış, şarkı sözlerinin ya da müziğin anlam açısından özü ve bestecisi arasındaki ilişki ile bağdaştırılmıştır.

Döngüsel formlarda A-B-A hareketi hem mikro hem de makro düzeylerde çeşitlenir. Sonat formuna bakıldığında hem müzik cümlelerinden oluşan hem daha tematik düzeyde hem de tempoyu da içine alan birbiri içine geçmiş, katmanlı ve döngüsel bir yapı ortaya çıkmaktadır. Fantastik Senfoni'de ortaya çıkan döngüsellik; program, müzikal anlatım, müzikal yapı ve bunların neredeyse tümü üzerinde etkili olan dramatik etkilerini artıran metaforik (dolaylı) anlamın iç içe geçmiş halidir.

Berlioz'un orkestral anlamda metafor kullanımlarını müziğin programı doğrultusunda çalgılara yüklediği karakterler ile sağladığını söyleyebiliriz. Çalgıların sahip oldukları ses rejistirleri, tınıları ve teknik özellikleri, bunların daha önceden opera ve senfonik müzikte (Gluck, Beethoven ve Weber üzerine kitabında) kullanımları üzerine geniş çaplı araştırmalar yapmıştır. Kendi prensipleri ve entellektüelitesi doğrultusunda oluşturduğu müzik anlayışı, çalışmalarında her anı canlı kılan bir edebi dramatik plan, yer yer radikal etkileyici tını dramaturjisi oluşmasını sağlamıştır. Bu müzikal araçlar ile anlatmak istediği hikayeyi ya da karakteri doğrudan olduğu gibi metaforik olarak da ifade etme olanağı bulmuştur. Bu sayede ince ayrıntıların bezediği örgün hikayeli müzik anlayışı sahne, müzik ve dinleyici arasındaki bağlantı açısından ileri bir boyut kazanmıştır.

Çalgı müziği ve program ilişkisi Beethoven 5. senfoni ve Schumann 2. senfoni ile yükselse de *persona* olarak tanımlanabilir ancak net değildir. Fantastik Senfoni, Beethoven Pastoral Senfoni (6. senfoni) gibi bir manzara resmetmekten çok hislerin ifadesi olarak değerlendirilmektedir. 6. Senfoni başlığından dolayı Pastoral değildir; geleneksel olarak tasvir edilmiş kırsal alan ve gerçekçi doğa taklidi figürleri içerdiğindedir. (Rushton, 2001, s.160). Berlioz'un fırtınaları, gök gürültüleri sahne yapıtlarından çok senfonilerinde yer veren J. W. Gluck kökenlidir; Fantastik Senfoni'nin Scène aux champs (kır sahnesi) bölümünün sonundaki gök gürültüsü neredeyse birebir benzetilerek yapılmıştır. Biçimsel olarak bağımsız bir fantezi geleneği ile bağlantılı elde edilen müzikal kompleks açıkça bir fırtınayı betimlemiş aynı zamanda yıkıcı etkilerinden dolayı bir metafordur denilebilir. (Rushton, 2001, s.127).

Pastoral Senfoni, 5 bölümlü yapısıyla Fantastik Senfoni'ye form olarak bir model olduğu söylenebilir ancak Fantastik Senfoni'de müzik, programda belirtilen sahne ve manzaraları anlatmaktan çok giriş, gelişme, zirve, kapanış gibi retorik esaslarıyla duygu ve tutku dünyasına eşlik etmektedir. Berlioz 19'uncu yüzyıl senfonistlerinin hayran olduğu Beethoven 5. Senfoni'nin ve "*per ardua ad astra*" (Trajedi'den Zafer'e) mottosunu yansıtan dizaynını değiştirmiş ve onun hikayesi kötü ve çirkin olanın zaferi ile sonlanır. (Rushton, 2001, s.253).

Tablo 2: Fantastik Senfoni'nin Beethoven Pastoral Senfoni ile benzerliği

Beethoven - Pastoral Senfoni	Berlioz - Fantastik Senfoni
I. Bölüm Mutlu hisler	I. Reverie-Passion İyimserlik, korku; manevi teselli
II. Bölüm Dere sahnesi, huzur ve kuş sesleri	III. Scène aux champs Huzur, kuş sesleri, yüce tehdit (Uzak gök gürültüsü efekti)
III. Bölüm Kırsal, konuksever, kalabalık	II. Un Ball Kalabalık, şehirsiz, eğlenceli
IV. Bölüm Fırtına, yüce tehdit	IV. Marche au supplice İdam, kalabalığın tehditi: grotesk
V. Bölüm Şükran, yüce huzur, dini samimiyet	V. Songe d'un nuit de sabbat Din dışı düşünce: grotesk

Tablo 3: Fantastik Senfoni ile Beethoven 5. Senfoni'nin hikayesinin değişimi

Beethoven - 5. Senfoni	Berlioz - Fantastik Senfoni
<p>I. Bölüm</p> <p>Kader ile şiddetli mücadele, tek vücut olma hissiyatı</p>	<p>I. Reverie-Passion</p> <p>Manik ruh hali değişimleri ile mücadele</p> <p>II. Un</p> <p>Ball Dans</p>
<p>II. Yavaş bölüm</p> <p>Zor kazanılmış sükunet</p>	<p>III. Scené aux champs (yavaş bölüm)</p> <p>Tehdit altında sükunet</p>
<p>III. Bölüm</p> <p>Grotesk dans</p>	<p>IV. Marche au supplice</p> <p>Grotesk marş</p>
<p>IV. Finale</p> <p>Geri dönüş, çirkinliğin kovulması</p>	<p>V. Songe d'un Nuit de Sabbat (Finale)</p> <p>Çirkinliğin (grotesk) zaferi</p>

Grotesk anlayışın Berlioz ile bağlantısı ünlü müzikolog J. Rushton'a göre Victor Hugo'nun "Cromwell" adlı piyesine 1827 yılında yazdığı önsözdür. Grotesk, V. Hugo'nun adeta bir manifesto gibi olan önsözünde ifade bulmuştur:

Kendi klasik öğelerini yüzüstü bırakan, Shakespeare ve Gotik mimarinin yeniden keşfedildiği ve romantik edebiyatın tüketildiği Fransız kültürünün parçasıydı.(Rushton, 2001, s.133).

Victor Hugo'ya göre grotesk çarpık ve çirkin olanın korkunç güzelliğidir ve 'sublime' (yücelik) ile ilgili duyguları ortaya çıkarır. Berlioz *Les grotesques de la musique* adlı çalışması ile müzik yapıtlarında yer alan birçok kavram ve materyale alaycı ve grotesk yaklaşımlarda bulunmuştur. Bunun yanı sıra Berlioz'un metafor ve retorik olarak kullandığı işaret ve çağrışımlar form, müzikal anlatım ve orkestrasyon üzerinde eşsiz yansıma ve renklendirmeler oluşturmuş; dramatik plan boyunca süre gelen bu nicelikleri algılanabilir hale getirmesi ile müzikal iletişim açlarına genişleme katmıştır.

Edward T. Cone Fantastik Senfoni'nin partitürü için yazdığı *Norton Critics* 1971 tarihli yazısında Fantastik Senfoni'nin müziği ve programı arasındaki ilişkinin müziğinde oluşturduğu gibi bir ihtilaf ve tartışma konusu olduğundan bahsetmektedir. (Rodgers, 2005, s.77) Bu yaklaşım ile Berlioz'un müziğinde kullandığı fikirler, hisler ve tutkuların akışı ile ilişkisinin "dolaylı" ancak kişiye özgü ve bireysel bir anlam taşıdığını savunanlar ve tam tersini yani "kesin, birebir" programa uyan bir müzikal yaklaşıma sahip olduğunu savunanları kastetmiştir.

Berlioz'un *de L'imitation musicale* adlı çalışmasında dikkatlice kullandığı metafor ve analogi (benzerlik) kavramlarının müziğini özgün hale getirdiğini ve eserlerinin birçoğunda şiirsel ve edebi açıdan beslendiği kaynaklardan ortaya çıktığı söylemek yanlış olmaz. Tür olarak çalgılar ile oluşturulan anlatımın, belirli bir program ile bütünleşmesinde kullandığı yaklaşımların felsefi birkaç kavram üzerinden de geçtiğini bilmek Berlioz'un müziğini anlamamızda bize yardımcı olacaktır.

2.4. Fantastik Senfoni Form Analizi

1. Bölüm: *Reveries-Passions* (Düşler-Tutkular)

Giriş

1.kısım	2.kısım	3.kısım	4.kısım
3.ölçü	17.ölçü	28.ölçü	49.ölçü

Sergi

A	Köprü	Bağlantı	B
72.ölçü	1.kısım-Epizod-2.kısım 111.ölçü 119.ölçü 125.ölçü	133.ölçü	150.ölçü

Gelişme

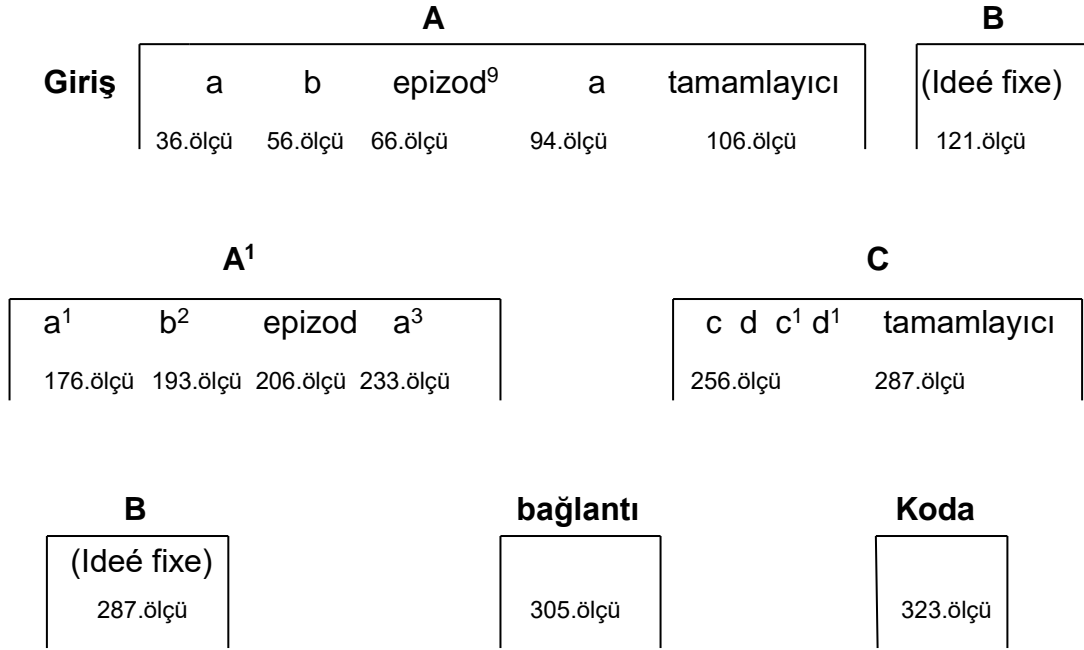
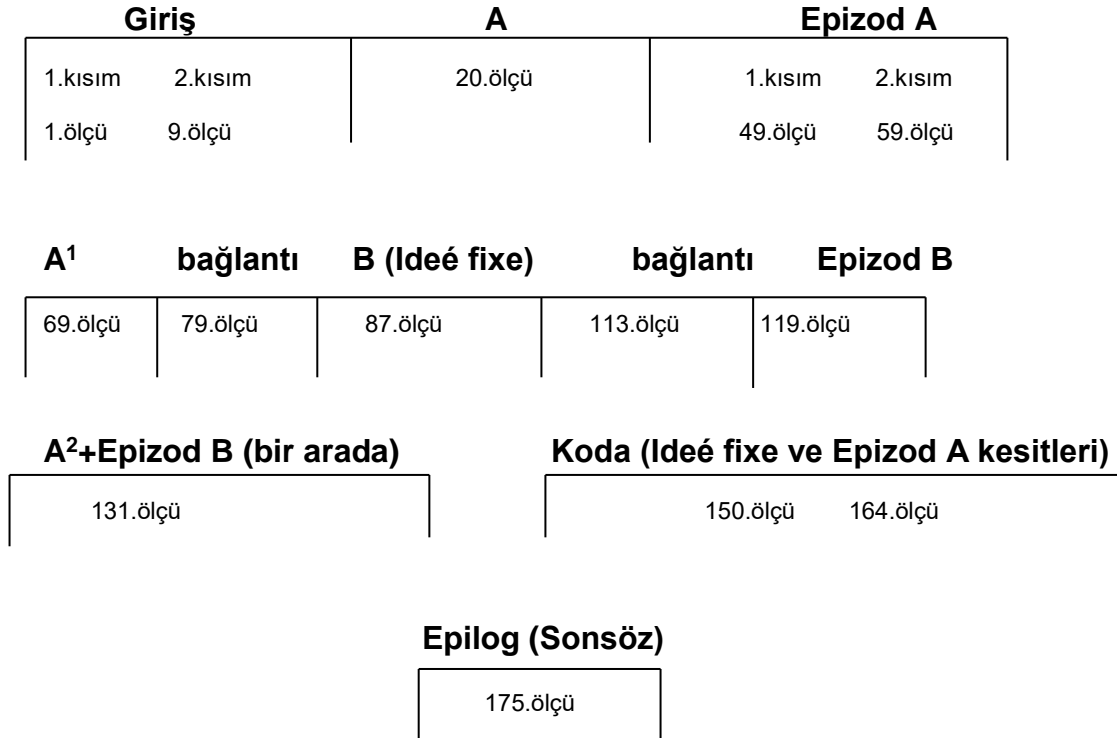
A (Tema materyali)	B (Tema materyali)	Tamamlayıcı
168.ölçü	191.ölçü	198.ölçü
A (Tema)	X (Bağımsız period)	Tamamlayıcı
232.ölçü	278.ölçü	(B teması materyali 311.ölçü
	Epizod	Epizod yapısı ⁷⁾ 329.ölçü
	358.ölçü	

Yeniden Sergi

A	B (Tema kullanılmamıştır) ⁸⁾	Koda
410.ölçü		491.ölçü

⁷ Sergi bölmesindeki köprü kısmında kullanılan epizod yapısının materyalinden oluşmuş bir kesit.

⁸ Yeniden sergide B bölümünde tema kullanılmamıştır. Bkz. Konen, 1981, s.403

2.Bölüm: *Un Ball* (Balo)3. Bölüm: *Scène aux Champs* (Kır Sahnesi)

⁹ Epizod müzikal anlamda bir kompozisyonun esas yapısı ve temasından farklı karakterde ancak esas yapıyı destekleyici ve bütünleyici konu dışı kısımdır. Kompozisyonda kullanılan farklı müzikal tekniklerden biridir.

4.Bölüm: *Marche au Supplice* (İdam Yürüyüşü)

Giriş

1-17.ölçüler

Sergi

A	Marş teması
17.ölçü	62.ölçü

Epizod (gelişme karakterinde)

X (bağımsız periyod)	Marş teması	X (bağımsız periyod)	A (tema materyali)
78.ölçü	89.ölçü	105.ölçü	114.ölçü

Köprü

130.ölçü

Koda

140.ölçü

5.Bölüm: *Songe d'une Nuit du Sabbat* (Şabat Gecesi Rüyası)

Bu bölüm rondo ve varyasyonlarını andıran bir yapıda değerlendirilebilir ancak bir formdan çok süreci anlattığından bahsetmek yerinde olacaktır.¹⁰ Her ne kadar sergi-gelişme ve yeniden sergi bölmeleri olarak analiz edilmiş olsa da yapısal modülasyonlar ve tematik kontrastların yetersizliği nedeni ile standart ve müzikal tutarlılığı olan bir (sonat) form bulunmamaktadır.

Giriş

Larghetto	Allegro (Idée fixe)	Allegro assai
1-20.ölçüler	21.ölçü	29.ölçü

¹⁰ Yapılan form analizi Berlioz'un ifade ettiği program, tonalite, müzikal doku ve tema gibi kavramların bütünlüğü düşünülerek yapılmıştır. Wolfgang Domling'in de ifade ettiği gibi, senfoninin bütünlüğü standart formlardan ve tematik birliktelikten oluşturulmamıştır. Bkz. Rushton, 2001, s.254

Sergi

Idée fixe	Kesit 1 (cadı dansı)	Paralel kesitler (Dies Irae ve cadı dansı)	
40.ölçü	65.ölçü	82.ölçü	102.ölçü
Dies Irae		Kesit 2 (cadı dansı)	
127.ölçü		222.ölçü	
	Sergi (Füg kısmı)		
Cadı ayini dansı	Epizod A	Fügal uzantılar	
241.ölçü	269.ölçü	291.ölçü	

Gelişme

Epizod B	Tema (bozulmuş füg teması)	Dies Irae ve kromatik füg teması kesitleri
305.ölçü	331.ölçü	348.ölçü
Kromatik füg sergisi	Stretto ve senkoplu geçiş (cadı ayini dansı teması için)	
364.ölçü	386.ölçü	

Yeniden Sergi

Cadı ayini dansı+Dies Irae (bir arada)		Epizod
407.ölçü	414.ölçü	435.ölçü

Kapanış

460.ölçü

Koda

496.ölçü

3. BÖLÜM

FANTASTİK SENFONİ'NİN ORKESTRAL YORUMLAMA AÇISINDAN MÜZİKAL KARAKTER ANALİZİ

Fantastik senfoni, tek bir melodi materyali ve ona yüklenen anlamın farklı birçok müzikal ambiyans ve anlatım içerisinde neredeyse sonsuza kadar devam edeceği hissini oluşturmaktadır. Bu haliyle Berlioz'un Harriet Smithson'a karşı hissettiği obsesif (takıntılı) aşkın ifadesi, (afyon'un etkisi ile) halüsinasyonlar eşliğinde bu şekilde bir müzikal programı ortaya çıkarmıştır. Tüm bu müzikal program dikkatli bir karakter ve müzikal analizden geçmiş ve belirli sahneler seçilmiştir. Seçilen sahneler bölümlerin retorik değerlendirme ışığında ortaya çıkan semantik öğelerindedir. Böylece hikayenin kahramanı olan genç sanatçının saplantılı ve duygusal ifadelerinin müzikal yapı ve form içerisinde gösterilmesi ve yorumlanması ile bu ve diğer senfonik çalışmalarının özü olan müziğin dramatik etkisini yükseltme amacı gerçekleşmiş olacaktır.

3.1. Birinci Bölüm: *Reveries-Passions* (Düşler-Tutkular)

Bu bölümü tempo olarak incelediğimizde Largo başlıklı yavaş bir giriş ve Allegro appassionato başlıklı hızlı bir kısım bulunur. Largo kısmı bestecinin Harriet Smithson'a aşık olmadan önceki aklının endişe verici durumunu, nedensiz sevinçlerini, sıkıntılı arzularını ve içinde bulunduğu bunalımı betimlemektedir. Berlioz'un program notunda belirttiği psikolojik anların anlatımı hikayenin kahramanının tanıtımı ile başlamaktadır. François Chateaubriand'ın René adlı kısa hikayesinde anlattığı umutsuz ve genç bir aşık olan kahramana yüklediği -*vagues des passions*- belirsiz duygular adeta senfoninin bu bölümü ile örtüşmektedir. Senfoninin giriş kısmının müzikal karakteri incelendiğinde ortaya çıkan 4 parçalı yapı kahramana ait belirsiz duyguları anlatmaktadır.

İlk kısım şekil 1'de gösterildiği üzere Berlioz'un ilham aldığı söylediği bir Floryan şarkısının¹¹-*Je vais donc quitter pour jamais*- müziği ve sözleri ile benzer bir şekilde başlamaktadır.

Şekil 1: Floryan şarkısı: *Je vais donc quitter pour jamais*¹²

je vais donc quitter pour jamais mon doux pays ma douce amie
loin d'eux je vais trainer ma vie dans les pleurs et dans les regrets

Je vais donc quitter pour jamais - Sonsuza dek ayrılacağım

Mon doux pays - Benim tatlı ülkem

Ma douce amie - Benim tatlı sevgilim

Loin d'eux je vais trainer ma vie - Hayatımı onlardan uzağa götüreceğim

Dans les pleurs et dans les regrets! - Hüzün ve pişmanlıklar içinde

Birinci kısmı oluşturan ilk 16 ölçüde, müzikal yapının anlatımı Berlioz'un alıntıladığı şarkı sözlerinin anlamları ile bağlantılı bir etki oluşturularak sunulmuştur. 3-6.ölçüler arasındaki melodi hattı alıntılanan sözler ile düşünüldüğünde 3. ve 4.ölçüler terk etmek (*quitter*) için bir neden (*donc*) arayışında olduğuna dair bir izlenim yaratmaktadır. 5. ve 6.ölçüler ise sevgiliden (*douce amie*) ayrı olmanın verdiği burukluğu ima etmektedir. Bu

¹¹ Günümüz Almanya'sına ait Bavyera bölgesi ve yukarı Avusturya kısımları arasında kalan bölgeye özgü şarkı

¹² Şekil, Julian Rushton'ın *The Music of Berlioz* kitabından alınan şarkının rekonstrüktif notasyon halidir.

kısımın puandorg ve sus işaretleri ile kesilmesi melankolik karakterine kararsız bir hava da katmaktadır.

Şekil 2’de sunulan 9-12.ölçüler arasında melodi hattını oluşturan ses dizininin inici bir yapıda olmasından ve sözlerdeki terk etme (trainer), hayatı ile alakalı pişmanlık (regrets)¹³, hüzünden (pleur) dolayı memnuniyetsizliği anlatmaktadır. Kararsız ve naif bir melankolik atmosfere sahip olmasının yanı sıra entonasyonun inici olması umutsuz tavrı ve yarım kalan armonik yapının eşliğinde süre gelen belli belirsiz müzikal yapıyı betimlemektedir. 1.kısımın müzikal anlatımı şarkı sözleri ile birleştiğinde senfoninin kahramanının metaforik bir sürgün yerinde sevgilisini düşündüğünü ima ettiği düşünülebilir.

Şekil 2. Réveries-Passions bölümü (Düşler ve Tutkular) 3.sayfa

Largo. (♩ = 66)

H. Berlioz, Op. 14.

2 Flauti.
Flauto II - Flauto piccolo.

2 Oboi.

2 Clarineti in B (Si^b).

1. II. in Es (Mi^b).

4 Corni,
III. IV. in C (Do).

2 Fagotti.

2 Cornetti in B (Si^b).
(Cornets à pistons.)

2 Trombe in C (Do).

Timpani
in C (Do) G (Sol).

Violino I.
Violino II.

Viola.

Violoncello.

Contrabasso.

Largo. (♩ = 66)

¹³ Ancak bu anlatımda pişmanlık, Julian Rushton’a göre, ‘mantık konuşması’ (parole logique)dir.yani duyguların bir kenara bırakılıp acı çekmek yerine ayrılma, terk etme düşüncesinin ortaya çıkması olarak nitelendirilebilir.

İkinci kısımda, 18. ölçüde başlayan üçlemeli ritmik figürler önceki kısım ile zıt gelen, eğlenceli hatta taşan bir duygu selini andıran ve hızlanan bir müzikal anlatım ortaya çıkarmıştır. Şekil 3'de bir kesit olarak gösterilen bu anlatım, ritim ve tempo yönünden ilk kısım ile gösterdiği tezat ezgi hattı üzerinde de etkin olmuş aniden sevinçli ve heyecanlı bir atmosfere sürüklemiştir. İkinci kısmın sonunda gelen *poco rallentando* ile giderek baştaki ağır tempo için yavaşlamasıyla müziğin kazandığı enerjiyi tam kaybetmemesi için üçleme ve altılıma gibi küçük süre değerleri ile desteklenmiştir. Bu sayede heyecanlı duygu korunmuştur.

Şekil 3. Réveries-Passions bölümü (Düşler ve Tutkular) 4.sayfa

The musical score for Réveries-Passions, page 4, is presented in two systems. The first system features the Flute (Fl.), Clarinet (Clar.), Cor III in E-flat (Cor III in Es (M/b)), Cor III/IV in C (Cor III/IV in C (U/O)), Violin (Viol.), and Violoncello/Double Bass (Vcllo/Bass). The tempo is marked 'Più mosso.' at the beginning. The second system features the Cor III, Fagotto (Fag.), Violin (Viol.), and Violoncello/Double Bass (Vcllo/Bass). The tempo is marked 'Poco più mosso.' at the beginning. The score includes various dynamics such as ppp, pp, mf, f, and cresc. (crescendo). Performance instructions include 'senza sord.' (without mutes), 'a punta d'arco' (point of the bow), and 'argento' (argento). The score is numbered 1 at the start of the second system.

28. ölçüde başlayan 3. kısmın başındaki melankolik anlatım daha güçlenmiş bir şekilde, eserin tümünde karşımıza çıkacağı gibi ani müzikal dinamik değişimler, radikal bir armonik iskelet ve belirsiz ritmik fonda sunulmuştur. Bu kısımda sunulan müzik cümlesi (1.kısım ile aynı ezgi hattı) bütün bir yapı olarak her ne kadar kendi içerisinde belirsizlik barındırır da ilk bölüme nazaran daha olgun ve sürekliliği olan ritmik ve armonik fonlara sahiptir. Bu da ona daha güçlü bir müzikal anlatım katmıştır.

Şekil 4'de gösterilen ezgi hattının altında hareket eden ritmik figürler, altılamalı olan hariç, oldukça değişkendir. 28-35.ölçüler arasındaki Flüt ve Klarinet'teki belirgin altılamalı yapı tüm kısma hakim bir etkideymiş gibi dursa da bu kısmı oluşturan müzik cümlesinin ikinci yarısında aniden kesilir. Bu kesilme belli ki önemli bir ruhsal anlatımın geleceğine işaret etmektedir. 36-48.ölçüler arasındaki yaylı çalgılarda sunulan melodi hattı yeni ve zayıf bir ritmik fona sahip iken kalın oktavlarda aldığı güçlü bir yankı etkisi oluşturan cevaplar ile kurulmuştur. Devamında şekil 5'te gösterilmiş inici olarak kurulmuş yapı, daha içe kapanık ve neredeyse yok olacak derecede azalan bir duygu durumunu anlatmakta; 3.kısımın son birkaç ölçüsünde yaylı çalgılardaki pizzicato notalar ile yeni bir zıt fikir ve anlatım için son bulmaktadır.

Şekil 4. Réveries-Passions bölümü (Düşler ve Tutkular) 6.sayfa

The image displays a page of musical notation for the piece 'Réveries-Passions'. The score is in 3/4 time and marked 'Tempo I.'. It features a complex arrangement of instruments including Flute, Clarinet, and strings. The score is divided into two systems. The first system shows the beginning of the piece with a 'p dolce' marking. The second system shows a more developed section with 'pp' and 'cresc. molto' markings. The score is written in a grand staff format with multiple staves for each instrument.

Şekil 5. Réveries-Passions bölümü (Düşler ve Tutkular) 7.sayfa

The image shows a musical score for the piece 'Réveries-Passions' by Frédéric Chopin, page 7. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano and violin. The score is divided into two systems. The first system starts with a measure marked '3' and ends with a measure marked '3'. The second system starts with a measure marked '4' and ends with a measure marked '4'. The second system includes the instruction 'senza rallent.' and 'H.B.L.'. The score is written in a complex, multi-measure format with various dynamics and articulations.

İlk kısım ile 2.kısım arasındaki gibi son kısım da bir önceki kısım ile zıt ruh hallerinin anlatıldığı diyalekteğe sahiptir. Diğer kısımlardan farklı olarak ezgi hattının sahip olduğu trilli karakteristik motif, kısım boyunca sürekli yükselen bir entonasyon (ses dizini) ile duygusal ve psikolojik anlatımını coşkulu bir hale

getirmiştir. Bunun sonucu olarak kısmın sonunda idée fixe'nin girişini (saplantı teması) hazırlayan ilk ateşli patlamalar ortaya çıkar:

Şekil 6'da gösterilen 56-66.ölçüler arasında *diminuendo-crescendo* ve *ff-ppp* gibi ani dinamik değişiklikler ve devamındaki kesintili ritmik yapılar sevgili ile ilk karşılaştığı andaki duygusal kabarmaları ve çarpıntılarını anlatmaktadır. Allegro agitato tempo başlıklı kısımda, afyon etkisi ile ortaya çıkan halüsinatif patlamaları tasvir eden beklenmedik ve şaşırtıcı dinamik değişimler Şekil 7'de gösterildiği üzere *idée fixe* (tema) için uygun bir fon hareketine dönüşmüştür.

Şekil 6. Réveries-Passions bölümü (Düşler ve Tutkular) 9.sayfa

The image shows a page of a musical score for 'Réveries-Passions' by Frédéric Chopin, page 9, measures 56-66. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex arrangement of instruments including strings, woodwinds, and brass. The score is marked with various dynamics and performance instructions. Key markings include 'cresc. poco a poco', 'p cresc. poco a poco', 'p cresc. poco a poco', 'div.', 'arco', 'unis.', 'pizz.', and 'arco'. The score shows a dynamic range from ppp to ff. A bracket at the bottom indicates 'Ani dinamik değişimler' (Sudden dynamic changes) covering measures 56-66.

Ani dinamik değişimler

Şekil 7. Réveries-Passions bölümü (Düşler ve Tutkular) 10.sayfa

Allegro agitato başındaki durumu

Allegro agitato e appassionato assai. (♩ = 132.)

Fl.

Viol.

poco sf

poco sf

arco.

Tema içerisindeki durumu

Yeni bir hayalin gözler önüne serildiği sevgili sahnesinde temanın ses hareket alanı ve dinamik yönünün fon ile arasındaki etkileşimi sayesinde dinleyicinin dikkati tümüyle müzik cümlesi ve fon hareketinin özünü algılamaya çevrilmiştir.

Temanın ilk kısmında melodik hat, ideal sevgili ile karşılaşmanın heyecanı ve küçük *crescendo* patlamaları ile yukarı doğru hareket eder hemen devamında ise bir burukluk ve umutsuz hissetmiş gibi tekrar inici bir hal almaktadır. Temanın karakterinde, ani ışık patlamalarını andıran *crescendo* efektleri yaylı çalgılarda sarsıntılı ve düzensiz küçük figürler şekil 8'de sunulmuştur. Ve bu figürlerin müzik cümle içerisinde beklenmedik ve eşit olmayan bir şekilde ortaya çıkmaları onları eşlik kimliğinden uzak bir durum yaratmıştır.

Şekil 8. Réveries-Passions bölümü (Düşler ve Tutkular) 10.sayfa

Melodi hattı

Eşit olmayan-düzensiz figürler

Temanın ikinci kısmında başka bir ses dizini ile tekrarlanan melodik hat ilk kısım ile benzer bir duygusal betimlemeyi anlatmaktadır. Ancak 87.ölçüde başlayan iniç müzikal hatta sahip müzik cümlecikleri çıkıcı sekvensler ve hemen ardından gelen hızlanma ile canlılık kazanmış yeni bir duygusal taşkın oluşturmuştur. Bu duygusal taşkın dengesiz ruhsal değişimleri de beraberinde getirmiştir: 100-101.ölçülerde yavaşlayıp devamında tekrar tempoya girmesi, 110-111.ölçülerde yavaşlayıp 116.ölçüde hızlanmaya başlaması, tüm bunlar sinirsel bir enkazın portresidir.

Birinci bölümün içerisinde hatta tüm bölümler arasında en esrarengiz karaktere sahip obua solosunun duyulduğu (358.ölçü) tuhaf bölme başlamaktadır. 360.ölçüde *idée fixe* (sevgili teması) viyolonsellerde kalın rejistirde tekrar duyulur ve hemen ardından viyolanın viyolonsel taklit ederek yaptığı kanonik yapı geçmektedir. Ancak tüm bunlar yeni müzikal fikir için altyapı niteliğindedir. *Idée fixe* ile hiç alakası olmayan belki de modern müzik dışında çok fazla birşey

ile ilgisi olmayan bu müzik Obua'da ortaya çıkmaktadır. Obua'da 358.ölçüde başlayan bu uzun melodik hat, kendi zamanında yazılmış hiçbir müziğe benzemeyen tarihi müzikal anıtlardan biridir. Çok tuhaftır ki bu bölmeye ait net bir tonalite kavramından bahsedilememektedir.¹⁴

Akıcı müzik dokusu, aniden giren tiyatral yapısı ile bu epizod, *idée fixe* motifi ve farklı karakterde ilginç müziği olmak üzere iki temel üzerinde kurulmuştur. Armonik olarak sürekli değişen solo obua müziği, birbirinin yansımaları halinde gelen sevgili teması ile adeta çarpışmaktadır. Fondaki sevgili temasının kanonik ilerleyişi epizod boyunca yatay olarak yükselen ve gelişen farklı tonaliteler (motifin ritmik yapısına sadık kalınmış) ile kinetik bir müzik dokusu haline gelmiştir. Obua'nın sunduğu uzun melodik hat hem tonal hem de ritmik açıdan tutarsız olmasına rağmen dinamik karakteri ile benzer kinetik yapıya sahiptir. Bu açıdan değerlendirdiğimizde benzer kinetik yapıları nedeniyle adeta birbirleri ile boğuşan senfoninin çekirdek karakteri olan *idée fixe* ve obuadaki bu melodi hattı Şekil 9'da sunulmuştur.

Başlangıçta viyolonsel ve viyola fonda sunulan *-idée fixe-* sevgili görüntüsü her seferinde farklı sestten birbirini kovalar şekilde ilerlemektedir. Kullanılan kanonik yapı ile ruhsal gerilimi çıldırma eşiğine kadar tırmandıran bir etki ortaya çıkmıştır. Sevgili görüntülerinin üzerinde geçen uzun melodik hat biçimsel olarak değişkenliği ile zihinsel ve ruhsal bozukluğu olan kahramanın adeta tiyatral hareketlerini sunan bir sahne gibi işlenmiştir. Kahramanın bozuk ruh halinin gittikçe artması ile doğru orantılı olarak temayı taklit eden ve kanonik yapıya eşlik eden enstrüman sayısı da artmıştır. İyice birbirine karışan psikolojik atmosfer Berlioz'un kontrolünde yeni bir halüsinasyon zirvesine taşınmıştır. Hasta, avare bir zihnin umutsuz bir ruhun olağanüstü sunumudur fakat burada hasta olan besteleyen zihin değil hikayenin kahramanıdır.

¹⁴ Bu epizod karaktere sahip kısım Berlioz'un belirlediği program dahilinde ortaya koyduğu gerilim ve dramatisasyonu yansıtmak için armonik ve melodik olarak devinime sahiptir. Bu devinim gereği belirli tonal duraklar yerine anlatımı destekleyen sürekli değişen tonaliteler kullanılmıştır.

Şekil 9. Réveries-Passions bölümü (Düşler ve Tutkular) 23.sayfa

Obua melodi hattı

Armonik değişimli viyola-viyolonsel kanonik melodi hattı

Senfoninin ilk bölümüne karakterini veren *-vague des passions-* belirsiz duygular kavramını tüm müzikal program, dönem, kısım ve cümleler arasında her yerde inanılmaz bir şekilde yansıtan Berlioz kurguladığı bu bölümde beklenmedik görüntü ve duyguların yarattığı karmaşık ruh halini müzikal bir edebi eser gibi ortaya koymuştur.

3.2. İkinci Bölüm: *Un Ball* (Balo)

Birinci bölümün bitmesinin ardından "balo"yu anlatan yeni bir hayal ve müzikal sahne başlamıştır. Açılıшта duyulan müzik, balo sahnesi beklentisinden uzak bir izlenim çiyormuş gibi görünse de müzikal anlatım yeni hayal ve görüntülere hazırlamak için karanlıktan aydınlığa yükselen dramatik bir ilerlemeye sahiptir. İlk anda puslu ve karamsar atmosferi olan sahne, gösterişli bir balonun ortasına geldiğini hissettirene kadar hafifler ve parlak bir hal almaktadır. Başlangıçta

orkestrasyondaki iki arp ile yapılan arpej hareketleri balo sahnesine açılan puslu perdeyi aralayarak eğlenceli ve hareketli bu Fransız vals müziği için öncül bir etki ve çınlamalı parlak bir hava katmıştır.

Form analizi sonucu ortaya çıkan tema ve sahneler kahramanın her bir bölümde karşılaştığı görüntüleri ve duygusal ifadeleri ortaya koymaktadır.¹⁵ *Un Ball* bölümünde bu ifadeler sırasıyla zarif, eğlenceli ve gösterişli balo teması, sevgili teması (*idée fixe*), tekrar balo teması, ardından farklı karakter ve yapıda hızlı bir vals anlatımı, sevgili teması (*idée fixe*) ve baş döndürücü bir tempoya ulaşan kapanış valse ile son bulmaktadır.

Bölümün karakterini oluşturan zarif vals müziğinin başlaması ile balo sahnesinin betimlemesi anlatılmıştır. Müzik ve orkestral tını gizemli bir şekilde 116.ölçüde ani *sf* ve küçük *crescendo* patlaması ile adeta sersemlemiş gibi bir anda kesintiye uğramıştır. Şekil 10'da yaylı çalgılarda sunulan bu figür tekrar sevgili ile karşılaşmanın yarattığı etkiyi sunan bu geçiş kesiti baştaki hareketini yitirerek sakinleşir. Üç zamanlı vals temposu ile örtüşmesi için ritmi değiştirilmiş *-idée fixe-* sevgili teması birinci bölümde yaylı çalgılarda fon olarak hareket eden ani ışık patlamalarını andıran ritmik yapı, şekil 11'de görüldüğü üzere nota olarak değişime uğramış olsa da duyuluş olarak benzerlik yaratmaktadır. Ancak sevgili teması ve fon ilk bölüme nazaran daha sakin bir şekilde ortaya çıkmıştır.

Şekil 10: Un Ball Bölümü (Balo sahnesi) 40.sayfa



¹⁵ Bölümlerin form analizinde ortaya çıkan şemaların neticesinde form, Berlioz'un dramatik planı için bir araç olarak kalmıştır; form türlerine ait bazı kurallara sadık kalsa da çoğu müziğin anlatımı için değiştirilmiş ya da bozulmuştur. Bu açıdan formun adından çok hayal ve görüntüleri anlatan bölümlerin ortaya çıkarılması önem kazanmıştır.

Şekil 11: Un Ball Bölümü (Balo sahnesi) 40.sayfa

Idée fixe

değiştirilmiş fon

Değiştirilmiş ritmik fonun bir anda kesilmesiyle 132.ölçüde keman ve viyola arasında birbirini takip eden melodi parçacıkları umutsuz aşığın sevgiliye ulaşma çabasını betimlemektedir; ne kadar yaklaştırmaya çalışırsa o kadar ondan uzaklaşan bir kadın tasviri anlatılmıştır. Temanın sunumundan sonra aniden herşey durur; hemen ardından şekil 12'de görüldüğü gibi, 164.ölçüde yaylı ve üflemeli orkestra arasında birbirini adeta kovalayan ritmik karakterler ile bir geçiş oluşturulmuştur.

Şekil 12: Un Ball Bölümü (Balo sahnesi) 41.sayfa

27

Şekil 13'de gösterilen figürde ritmik karakterin aniden azaltılması ile sevgili görüntüsünün kaybolması aynı zamanda sanki bir süreliğine de olsa ona yaklaşıcağının mümkün olabileceğine dair dramatik bir ifade anlatılmıştır.

Şekil 13: Un Ball Bölümü (Balo sahnesi) 42.sayfa

The image shows a page of a musical score for 'Un Ball' (Balo sahnesi) on page 42. The score is in G major and 3/4 time. It features a woodwind section (Flute, Oboe, Clarinet, Cor, Cello) and a string section (Violin, Viola, Cello, Bass). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes, while the strings play a steady eighth-note accompaniment. The score includes dynamic markings such as 'pp', 'poco f', and 'cresc.'.

Vals teması bu geçiş kısmından sonra yeniden duyurulur. Devamında gelen daha hızlı tempo ile dans enerjik bir havaya bürünür. Klarinet ile sunulan kısa idée fixe teması ile bir anda kesilen hızlı vals umutsuz aşğın bir hayalde olduğunu anlatan bir mesaj gibi duyurulur. Hemen ardına eklenmiş hızlı baş döndürücü vals ile sahne sonlanmaktadır.

3.3. Üçüncü Bölüm: Scène aux Champs (Kır Sahnesi)

Beethoven Pastoral Senfoni'sinde kırsal bir yöreye dair izlenimlerini kuş cıvıltıları, kırsal çoban seslenişleri, dere şırıltıları ve şiddetli fırtınaları kendi prensipleri dahilinde oluşturduğu müzikal kıstaslar neticesinde betimleyerek yazmıştır. Ancak Berlioz'un bu bölümdeki kırsal yöre anlatımı Beethoven'ın kullanımı ile kıyaslanmamalıdır. Örneğin Berlioz kendi anlattığı gök gürültüsü

sahnelerinde dört farklı timpani çalıcısı kullanarak neredeyse gerçek gök gürültüsüne yakın efektler oluşturmuştur ve Berlioz'un çobanları sadece kaval çalan bir karakter değildir aynı zamanda bütün bir dramanın oyuncusu olma özelliği taşımaktadır.

Tema ve sahnelerin yorumlanmasından önce bölümün genel fikri üzerinden yola çıkarak tempo, ritim, armoni ve müzik anlamında metafor ve simgesel olarak birkaç saptama yapmak *Scène aux champs* bölümünün farklı yönünü keşfetmekte yarar sağlayabilir. Berlioz'un en güzel senfonik bölümlerinden biri olan *Scène aux champs* tempo başlığına baktığımızda "Adagio fl=84" metronom işaretini görürüz. Aslında pastoral bir isme sahip bölüm için oldukça yavaş bir tempodur. Mass gibi dini müzik eserleri incelendiğinde genellikle herhangi bir tempo belirteci görülmez. Ancak bu eserler bile Andante'den yavaş değildir. (Rushton, 2001, s.261). Berlioz'un metronomuna göre bu bölüm dini bir eser gibi dingin ve yavaş bir havaya sahiptir fakat 6/8 ölçü birimi, *Ranz des vaches*¹⁶ folklorik melodisi açıkça pastoral bir özellik atfeder. Şekil 14 a ve b figürlerinde görüldüğü gibi 20 ve 69.ölçüde başlayan A teması Berlioz'un Messe Solennelle adlı dini çalışmasının *Gratias agimus tibi* bölümünden alıntıdır. Böyle dini bir eserden alıntılanan tema kullanılmasına rağmen pastoral bir bölüm başlığı seçmesi ilginç bir durum ortaya koymuştur. Fakat *Gratias agimus* (şükranlarımızı sunarız) bölümünün anlamı kullanılarak senfoninin sonundaki uzak gök gürültüsünden (ilahi uyarı) önce bir şükran ifadesi olarak sunduğunu değerlendirilebilir.¹⁷

¹⁶ 18'inci yüzyılda İsviçre kırsalında çobanların dağlarda sürülerini toplamak için çaldığı geleneksel melodi.

¹⁷ Bu radikal yaklaşım ile kır sahnesi bölümüne diğerlerinden çok farklı metaforik bir anlam yüklemiştir. Messe Solennelle çalışmasının ödünç alınan yapıları müzikal akışta karşı konulmaz bir şekilde etkilidir fakat benzer melodi materyalinin "yeniden çalışılması"ndan tartışmasız daha az gelenekseldir. Esasen bu nokta radikalizm ile beceriksizliği ayıran ince çizgiyi işaret eder ve Mass kavramının bu bölümde kullanılmasına dair eleştirel değerlendirilmesini ilgilendirmektedir. Başlık ve başlangıçtaki pastoral isim ve melodi ile çelişkisi ardından *Gratias agimus* bölümünün müziğinin neredeyse birebir alıntılanması bu eleştirel yaklaşımı doğrulamaktadır.

Şekil 14a: Scène aux champs Bölümü (Kır sahnesi) 61.sayfa

Fl. I. *pp*

Ob. *pp*

C. ingl. *pp*

Oboe II. *pp*

Viol. *pp*

unis. *pp*

Vello. *pp*

C.B. *pp*

Le Hautbois rentre à l'orchestre.
Der Hoboist geht in das Orchester zurück.
The Oboe-player returns to the orchestra.

37

Şekil 14b: Messe Solennelle-Gratias agimus bölümünden alıntı

No.3 'Gratias agimus'

Hector Berlioz

Violins1-Cl.1 *p*

Andante grazioso

12 + Violins2-Cl.2 *p*

Genç aşık kendini kırsal bir alanda bulur; bu müzikal anlatım bir kabus olmadığı gibi aynı zamanda doğanın huzur ve güven veren güzelliklerinin betimlendiği bir rüya da değildir. Kahramanın umut ve yalnızlık korkusuna ait duygularına bu kez sadece huzurlu bir atmosferde dikkat çekilmektedir. Kahramanın hayali, gördüğü çoban figürleri (Korangle-Obua diyalogu) ve doğa sesleri (viyola-

viyolonsel tremolo) eşliğinde sunulmuştur. Bölümün açılışı kırsal yöredeki iki çobanın temsili ile başlamaktadır. İlk çoban sürüleri için kavalı ile *Ranz des vaches* melodisi çalmaktadır: Korangle ile başlayan melodi ile bu anı betimlenirken uzakta bir yamaçta diğer bir çoban da ona karşılık vermektedir. Sahne dışında çalan bir obua ile uzakta duyulan diğer melodinin efekti betimlenmiştir.

İlk 4 ölçüde sunulan melodi hattındaki majör duyuluş kahramanın artık yalnız kalmayacağına dair beslediği umudu betimlemektedir. Devamında minör bir duyuluşla karşımıza çıkan aynı melodi sahne dışı çalan obua ile beraber seslenmeye devam ederek karanlık önsezilerin gölgelediği umut ve mutluluk duygularını sunmaktadır. Bu umut ve korku karışımı duyguların hakim olduğu pastoral düet 10-19.ölçüler arasında rüzgarda hafifçe sallanan ağaçların hışırtısı eşliğinde huzur verici bir atmosferde devam etmektedir. Şekil 15'te ortaya konulan bu sahne anlatımı kahramanın elde ettiği sükun ortamının kendi kuruntularıyla tehdit altına girdiğini fakat bu umut ve mutluluğun doğanın huzurlu etkisi ile sürdürülme çabası içinde bulunduğunu rahatlıkla algılayabiliriz.

Şekil 15: Scène aux champs bölümü (Kır sahnesi) 60.sayfa

Mutluluk umudu Karanlık önseziler

Oboe.
Corno inglese.
(= Oboe II.)

Derrière la scène.
Hinter der Scene.
Behind the scene.

Sevgili görüntüsü *-idée fixe-* etki açısından tehditkar ve düşman bir karakterde görülebilecek, 87.ölçüde kontrabas ve viyolonselde başlayan, materyalin eşliğinde sunulmuştur. Birkaç ölçü sonrasında tahta nefeslilerde duyurulan *idée fixe* her kapanışında yaylı çalgılarda gerilim artar. Bunun sonucu olarak umutsuz aşığı temsil eden yaylı orkestranın kalan kısmı 97.ölçüde düşmanca reaksiyona girer. Kahramanın artık yanıt alamadığı aşkı ve yalnızlık duygusuna dair çalkantılı hislerinin müziği aniden kuşatması *idée fixe*'in diğer bölümlere

kıyasla kısa bir süre duyulmasına neden olmuştur.

Daha çok sadece kahramanın iç hesaplaşma ve duygusal çöküntülerinin ön planda olduğu müzikal anlatım bu bölümün son sayfasında belki de kendi çağının en nevrotik bestecilerinde bile eşiti olmayan bir yalnızlık acısının dramatik resmini ortaya koymaktadır.

Hikaye üzerinden yola çıkılarak bir inceleme yapıldığında ilk çoban baştaki melodiye bu kez tek bir pasajda yeniden seslenir, uzaktaki arkadaşından bir cevap bekler ancak cevap gelmez onun yerine gizemli şekilde bir gök gürültüsü duyulur. Bir önceki çalkantılı hislerin sunulduğu bölmeden sonra gelen sakin atmosfer, 4 timpani ile tasvir edilen gök gürültüsü ile adeta bir tehdit altındadır. Baştaki melodi daha farklı şekilde seslenerek duyurulur ve yine gök gürültüsünün araya girmesi ile aynı şekilde çağrısını yanıtızsız bırakmaktadır. Korangle'nin ilk seslenişinde çaldığı pasaj majör bir tınıda umut dolu bir havaya sahiptir devamındaki dehşetli gök gürültüsü şok bir etki yaratmaktadır. Şekil 16'da gösterilen bu etki hemen ardından gelen pasajda kendini gösterir ve minör bir duyuluşa bürünerek umutsuzluğunu duyurmaktadır.

Şekil 16: Scène aux champs bölümü (Kır sahnesi) 75.sayfa

The image shows a musical score for the timpani and cymbal parts of 'Scène aux champs'. The score is divided into two sections: 'Majör: Umutlu' (Major: Hopeful) and 'Minör: Korku' (Minor: Fear). The score includes parts for Cingit., Timp. I, Timp. II, Timp. III, Timp. IV, and Vcllo. The page number 49 is visible at the bottom left.

Ardından yavaş yavaş sahne sonlanır: çoban tamamen vazgeçer ve gök gürültüsü tamamen kaybolur. Bu kısımdan sonraki pasajda şekil 17'de görüldüğü gibi korangle umutsuz ve melankolik seslenişi ile vazgeçmişliğini

duyurmaktadır. Her seslenişindeki vazgeçmişlik ile birlikte 4 ayrı timpani çalıcısının yarattığı gök gürültüsünün şiddeti gittikçe yok olur. Son kısımda sevgisizliğin acı veren sessizliği ile yalnız başına kalır.

Şekil 17: Scène aux champs bölümü (Kır sahnesi) 75.sayfa

3.4. Dördüncü Bölüm: *Marché au Supplice* (İdam Yürüyüşü)

3. bölümün sakin atmosferinin ardından senfoninin kahramanı yeni hayal sahnesinde sevgilisini öldürerek katil olmuştur. Sahne doğrudan idam yerine giden yolu tasvir ederek başlar; suçunun cezasını ödemek için giyotin ile cezalandırılmıştır. Tüm bölüm bakır çalgılar ve davulların idam kafilesini betimlediği ürkütücü olmasının yanı sıra alaycı bir ifade katılmış bir marştır.

Opera müziği kökenli *Marche au supplice* Fantastik Senfoni'nin tuhaf ve grotesk gereksinimlerine uygundur ancak burada marş bir anlatım yolu ya da şekli olmaktan çok sadece bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. *Marche au Supplice*

adaleti ve idamı seyretmek için birikmiş çok sayıda kalabalığı temsil etmektedir. (Rushton, 2001, s129.)

Marche au supplice hikaye doğrultusunda bazen iç karartıcı bazen yabani bazen de harikulade marş eşliğinde idama ilerleyişini anlatmaktadır. Marşın sonunda, şekil 18'de gösterilen *idée fixe*'in (sevgili teması) ilk dört ölçüsü duyurulmaktadır. *dolce assai ed appassionata*¹⁸ ifadesi ile bölümün en yüksek kontrast noktasını oluşturan sevgili teması duyurulmakta; görkemli ve vahşileşen tınların ardından her şey bir anda durdurularak öldürücü darbeden önce sevgilinin son kez düşünülmesi gibi yeniden seslenmektedir. Berlioz öyle ki betimlemek istediği idam anını, şekil 19'da gösterildiği gibi *tutti* bir akor ile giyotinin düşüşünü sonrasında ise yaylı çalgılarda peşi sıra gelen *pizzicato* duyuluşları ile kahramanın kopan başının yuvarlanışını mükemmel şekilde yansıtmıştır. Bölümün başındaki gibi geriye sadece idam kafilesini betimleyen timpani ve bakır çalgılar ve idamı izleyenler (orkestranın kalanı) kalır.

Şekil 18: Marche au supplice bölümü (İdam Yürüyüşü) 95.sayfa

idée fixe (sevgili teması)



¹⁸ Bu müzikal ifade terimi tutku ve sevimliliği ifade etmektedir. Bu şekilde hem sevgiliye atfettiği ifadeyi hem de bölümün marş karakterinden aniden uzaklaştıran ve tekrar dramatik planın son sahnesini sunmak üzere dikkatleri üzerine toplayan bir etki yaratmaktadır.

Şekil 19: Marche au supplice bölümü (İdam Yürüyüşü) 96.sayfa



3.5. Beşinci Bölüm: *Songe d'une Nuit du Sabbat* (Şabat Gecesi Rüyası)

Senfoninin sıra dışı program akışı içerisinde idam edilmiş genç aşığın kendi cenazesinin sahneleneceği bir rüyaya açılan bölüm bu tuhaf ve halusinatif gezinin zirve noktasıdır. Cenaze bilindik ciddi ve ağırbaşlı bir havada anlatılmamıştır: burada dua ya da dua edenler yoktur sadece şeytani sembol ve figürlerin betimlendiği sıra dışı bilinçaltının üst düzey müzikal anlatımı yapılmıştır.

Ortaçağ Avrupa dini müziğinin estetik kıstaslarından biri de uyumsuz (triton=artık dördü) aralıktan kaçınmak olmuştur ve bu kaçınma dini müziğin arındırıcı huzur veren etkide olmasının sebebi olarak görülebilir. Triton aralık *discordantia perfecta* (tam uyumsuzluk) ya da *diabolus in musica* (müzikteki şeytan) olarak adlandırılmıştır. (Donlevy, 2003, s.42). Günümüz müzikal algısı içerisinde triton ve eksik yedili gibi uyumsuz aralıklar normal gelse de geçmişte “şeytani” bir nitelik atfedilmesi ne kadar rahatsız edici olduğunu göstermektedir.

Bu bakış açısından yola çıkarak şekil 20’de gösterilen ilk iki ölçüdeki yaylı çalgılarda tremolo eksik yedili akoru kullanılması atmosfer hakkında gizli bir ipucu sunmaktadır. Bölümün disonans elementini yoğunlaştıran bu akorlar 468-472.ölçüler arasında tahta nefesli çalgılarda çığlık efektini andıran bir şekilde ortaya çıkmıştır. Şekil 21’de sunulan şeytani figürlerin müzikal sahnelenmesi 3

ve 4. ölçüdeki cadıların korkunç çığlıklarını şekil 22'deki figürler ise 6. ölçüde iblis ve şeytanların kahkahalarını betimleyerek başlamıştır. *Allegro* kısmında Berlioz'un da programda belirttiği gibi "Sevgilinin melodisi bir kez daha duyurulur fakat soyluluğunu ve çekingenliğini yitirmiştir. Artık sefil, sıradan ve anlamsız bir dans havasından başka bir şey olmayan" *idée fixe* (sevgili) duyurulmuştur. Sunulan sevgili gözden düşmüş ve lekelenmiştir.

Şekil 20: Song d'une nuit du Sabbat bölümü (Şabat gecesi rüyası) 97.sayfa

Violino I. 1. con sordini.
2. con sordini.
3. con sordini.

Violino II. 1. con sordini.
2. con sordini.
3. con sordini.

Viola. 1. con sordini.
2. con sordini.

Violoncello e Contrabasso.

Larghetto. (♩ = 43.)

Şekil 21: Song d'une nuit du Sabbat bölümü (Şabat gecesi rüyası) 97-98.sayfa

Violino I. 1. con sordini.
2. con sordini.
3. con sordini.

Violino II. 1. con sordini.
2. con sordini.
3. con sordini.

Viola. 1. con sordini.
2. con sordini.

Violoncello e Contrabasso.

Larghetto. (♩ = 43.)

Şekil 22: Song d'une nuit du Sabbat bölümü (Şabat gecesi rüyası) 98.sayfa

Idée fixe kısa bir kesit olarak ilk duyuluşunda çok küçük bir eşliğe sahiptir. 40.ölçüde başladığında ise basit obua eşliğinde az fakat etkili triton aralıkların kullanımları ile ortaya çıkmıştır. Temada diyatonik duyuluşa ait olmayan çarpma notalarının eklenmesi ile kromatizm kullanılmıştır. *Idée fixe*'in Mib klarinetin kromatik çarpma notaları ile sunulması melodinin orijinal duyuluşuna neredeyse parazit gibi bir etki yapmıştır. Bu haliyle aynı zamanda belirgin bir disonans bir etkiye de sahiptir. Bölüm şeytani sembol ve figürler ile bozulmaya uğramıştır: sevgilinin soyluluğunu yitirmesi ve gözden düşmesi fikri *idée fixe*'de kromatik çarpma notaları kullanılarak-sevgili karakterinde "bozulma"-bir metafor olarak belirtilmiştir. Bozulma aynı zamanda tını ve sonorite olarak da yansıtılmıştır. Berlioz *Grand traite d'instrumentation d'orchestration et moderne* adlı çalışmasında Fantastik Senfoni'de bozuk ve rahatsız edici tınılar için kullandığı enstrümanlardan bahsetmiştir. Senfoninin el yazmasında, kiliseler hariç Berlioz'un döneminde tercih edilmeyen Ophicleide'i¹⁹ Dies Irae'nin²⁰ tüyler

¹⁹ Ophicleide Romantik dönem orkestralarında bakır çalgılar grubunun yapısal köşe taşı olarak kullanılmıştır. Bas bir ses rengine sahip bakır üflemeli bir enstrümandır.

²⁰ Dies Irae (Hesap günü), hristiyan kilise geleneğinde ölümün ardından ya da yıldönümünde yapılan toplu ayin için yazılmış olan Requiem ağıtının bir bölümüdür. Berlioz, İdam yürüyüşü bölümünde ölen ruh için bu metaforik Dies Irae bölümünü kullanmıştır.

ürperden duyuluşunu artırmak için kullandığını belirtmektedir. Onun soğuk ve itici duyuluşu bu etki için uygundur. (Donlevy, 2003, s.43). Berlioz'un bahsettiği diğer bir enstrüman da idée fixe'in bozulmuş halini sunmak için kullandığı Mib klarinettir. Mib klarinet tiz rejistirlerde kalitesiz duyulabilen keskin sesler üretir. Bu karakter, senfonide melodiye (idée fixe) alaya almak, bayağılaştırmak için kullanılmıştır. Bu haliyle senfoninin bu tuhaf dönüşümünü gerektiren gidişat desteklenmiştir. (Cone, 1971, s.221)

**Şekil 23: Song d'une nuit du Sabbat bölümü (Şabat gecesi rüyası)
102.sayfa**

Bu enstrümanların çaldıkları müziği tahrif eden bir tınıya sahip oldukları zaten melodideki duyuluşlar ile desteklenmektedir. Kahramanın sevgiliye karşı hissettiği duyguların kirlenmesi fikri-armoni ve melodiye yansıtılması, melodinin çalgıların tını olarak kaba ve kalitesiz ses ürettikleri alanlarında yazılmasıyla oluşturulmuştur. Sevgili karakterinin saflık ve güzelliğini yitirdiği kısa görüntüden sonra 29-39.ölçüler arasında şeytani atmosferin parçası olan cadıların dansı ve kahkahaları betimlenmiştir. Kahramanın duygu hayallerinin idam sahnesinde bozulmaya başlaması (sevgiliyi öldürme) ile Şabat gecesi müzikal olarak biçimsel bozulmaların, karakter olarak da sapkın hayallerin kapladığı bir hal almıştır.

Grotesk anlayışın önemli unsurlarından olan sembol ve betimlemeler şeytani, iğrenç, biçim ya da boyut olarak doğal olmayan, bozulmuş gibi sıfatlar ile ifade

edilebilir. Eserin neredeyse tüm elementlerine yansıyan biçimsel bozulmayı oluşturan şeytani ve grotesk kavramları, sahip oldukları ortak noktalardan dolayı daha fazla tasvirde hayat bulmaktadır. Bu durumun benzer kavram ve çağrışımların sonucu olan etkileşimsel bir ilişki olduğu söylenilebilir.

Tüm bu çağrışımlar Şabat rüyası bölümünde idée fixe'in dans müziği olarak kullanımında görülebilmektedir. Ortaçağ batı kültüründe dans müziğine negatif değerler yüklenmiştir. Ortaçağ'dan itibaren din müziği eksenli gelişen klasik batı müziği normlarında dans müziği bütünlük ve değerden yoksun düşük bir sanat olarak algılanmıştır. Bu yargı beden/zihin ayrışmasını yansıtmaktadır: dans müziği yalnızca eğlence amaçlı olan vücut hareketleri ile yapılan bir müzik iken "gerçek sanatsal" müzik mantıklı derin düşüncelerin ilham verdiği ve zihinsel olarak yürütülen bir boyutta değerlendirilmiştir. (Donlevy, 2003, s.37)

Berlioz'un programda idée fixe için belirttiği "dans müziğinden başka bir şey değildir, önemsiz ve grotesk..." sözleri doğrudan bu yaklaşım üzerine kurulu bir düşüncenin ürünüdür.

103.ölçüde duyulan çan sesleri dinsel bir figür olarak cenaze sahnesini hazırlamaktadır. Dies Irae (Hesap günü) başlıklı bölme simgesel anlamda İdam marşı bölümünde ölen ruhun ilahi yargılanma sürecine gönderme yapmaktadır. 128.ölçüde bas rejistirda duyurulması, uzun bir dönemi kapsayan bu müziğin üç farklı dönemde ve her seferinde gittikçe bozulan ve düzensiz eşlikler ile sunulması; tüm bunlar ona grotesk, korkunç bir hava katmıştır. 128-164.ölçüler arasındaki pasajda melodi hattı incelendiğinde ilk sesleniş uzun süre değerleri ile ortaya çıkmıştır. Ardından bakırlarda kısa süre değerleri ile devamında ise tahta nefeslilerde daha hareketli ve kısa süre değerli ritmik kalıp ile müzikal tansiyon kontrollü bir şekilde artmış ve eşliksiz sunulmuştur. Bu anlatım ile acı ve azap dolu ruhun yargılanma süreci Dies Irae temasının değişim ve bozulmalar ile kullanımıyla soğuk, tüyler ürperten ve yer yer dehşet verici dramatik anlar eşliğinde betimlenmiştir.

165-188.ölçüler arasındaki pasajda aynı artan müzikal tansiyon getirilmiş, eşlik viyolonsel ve kontrabasta senkoplu pizzicato eşliği ile birleştirilmiştir. 189-223.ölçüler arasındaki pasajda yine aynı çalgı grubunda daha kompleks bir eşlik ile müzikal tansiyon kontrollü bir şekilde artırılmıştır. Bu kısımda oluşturulan kaotik yaklaşım din dışı kavramlarla birleştirilen bir ayini ortaya çıkarmıştır. 128-223.ölçüler arasında artan tansiyon bilinçsiz içsel vücut hareketlerini betimleyen eşlikler ile desteklenmiştir.

Dies Irae melodisi düzensiz ve senkoplu eşliklerin yarattığı minimal dans hareketleri ile bir ayin havasından trans haline ulaşmayı bekleyen bir “dairesele bir cadı dansı”na (Round dance) dönüşmüş; karakterindeki tehlikeli ruh ve senkoplu ritmik ivmelerle detaylandırılmış, dramatik akışa göre yer yer kontrolsüzleşen hareketleri ile sahip olduğu grotesk ve şeytani öğeler içinde sergilenmiştir.

Dairesel dans hristiyanlık öncesi antik dönemlerde pagan ve kelt kültürlerinde bulunan, Starhawk'ın Spiral Dance kitabında belirttiğine göre şeytani ayinlerde çok sayıda kadının daire halinde el ele aynı anda aynı hareketleri yaptığı bir ritüeldir. Dairesel hareketin sağladığı etki ile trans haline geçerek başka boyutlardaki iblis ve şeytanlarla irtibata geçmek için kullanılan dans, kadınlardan oluşan büyücülerin geleneksel olarak çıplak gerçekleştirdiği (daha sonraları ayinsel bir kıyafet kullanılan) ayinin parçasıdır. Senfoninin daha önceki bölümlerinde “ideal kadın” merkezli sunulan dramatik yapı dairesele dans kısmında kötü ve şeytani karaktere sahip bir cadı figürüne dönüşmüştür. Berlioz'un bu metaforik yaklaşımı, kahramanı yıkıcı anlarla dolu ve ölümle sonuçlanan bir yaşantıya iten kadının şeytani tarafını ortaya koyduğunu düşündürmektedir. Bu yönüyle sevgili artık femme-fatale kadın karakteri içerisinde değerlendirilmiştir. Webster's dictionary, femme-fatale tanımını erkekleri tehlikeli ya da riskli durumlara iten baştan çıkarıcı kadın olarak yapmaktadır. Kadın karakterinin, idée fixe temasının haricinde ilk defa şeytani ve baştan çıkarıcı bir özellikte başka bir müzikal anlatım içerisinde dolaylı yoldan ima edildiği; bu halusinatif görüntü ve kabusun esas kaynağı olduğu söylenilebilir.

Din dışı bir sembol olan Cadı dansı ve yine din dışı olarak kullanılan Dies Irae melodisi bir arada kullanıldığı kısımda (414.ölçü) adeta çarpıştırılmış ve bu haliyle önceki bölümlerde önemli olan birçok görüntü ve duygular değersizleştirilmiştir. Kötü, şeytani ve değerini yitirmiş olarak kullanılan her iki müzikal anlatım (Cadı dansı- Dies Irae) bölümün sonuna kadar zaferini ilan etmek üzere olan şiddetli ve coşkulu bir süreçte kurgulanmıştır.

4. BÖLÜM

SONUÇ

Berlioz, sahip olduğu olağanüstü bestecilik yeteneği ve orkestra müziğini zenginleştirmek için kullandığı elementler ile senfonik müziğe dramatik bir boyut kazandırmıştır. Fantastik Senfoni'nin içerisinde seçilmiş müzikal ve duygusal çağrışımların anlatıldığı belirli sahneler dramatik plana paralel olarak kullanılmış müzikal efektler bir arada değerlendirilmiştir. Tüm bu müzikal program ve dikkatli bir analizden geçmiş sahnelerin ayrıntıları; bestecilik, orkestra şefliği ve orkestra icracılığı için eserin müzikal sahneleri ve öğelerine yaklaşımına dair önemli bir alan oluşturabileceği değerlendirilmektedir. Aynı zamanda müziğin karakterinin ortaya konulmasında ve dolayısıyla dramatik etkisini yükseltmede etkin bir rol üstleneceği düşünülmektedir.

Fantastik Senfoni'nin her bölümünde dönüşüme uğrayan müzikal özü, idée fixe, balo sahnesi için karmaşık bir notasyon ile vals ritmine uydurulmasına rağmen duyuluş olarak neredeyse orijinale yakın bir taklit ile uyum sağlamıştır. Anlaşılacağı üzere Berlioz tema kalıbının çeşitli şekillerde ve tekrarlanarak sunulduğu döngüsel form modelini kullanmıştır. Döngüsel form modeli Fantastik Senfoni'nin programında diğer şeylerin arasında sıkışmış, tekrarlı kadın imgesi ve hastalıklı zihne sahip kahramanı hatırlatmak için kullanılmıştır. Döngüsel formun ve dramatik plandaki öğelerin metaforik gücünü keşfederek müzikal yapı ve anlatımın ayrılmaz olduğunu algılayabiliriz.

Berlioz orkestral anlamda metafor kullanımını müziğin program doğrultusunda çalgılara yüklediği karakterler ile sağladığını söyleyebiliriz. Çalgıların sahip oldukları ses rejistirleri, tınları ve teknik özellikleri, Berlioz'un prensipleri ve entellektüelitesi doğrultusunda oluşturduğu müzik anlayışı, çalışmalarında her anı canlı kılan bir edebi dramatik plan, yer yer radikal etkileyici tını dramaturjisi oluşturmasını sağlamıştır. Bu sayede Berlioz'un, ince ayrıntıların bezediği örgün hikayeli müzik anlayışını sahne, müzik ve dinleyici

arasındaki bağlantı açısından ileri bir boyut kazandırarak sunulduğu algılanabilir.

Beethoven 5. Senfoni'nin ve "*per ardua ad astra*" (Trajedi'den Zafer'e) mottosunun değiştirilmiş kullanımı ve 6.senfonsinin pastoral karakteri ile olan ilişkisinin, Fantastik Senfoni'nin farklı eserlerin program ve müziklerinde benzerlik (analoji) kurarak müzikal iletişim olarak güçlü bir yaklaşım sunmaya çalıştığı değerlendirilebilir. Bunun haricinde Berlioz'un müziğini özgün hale getirdiği ileri sürülen kavramların birçoğunun, şiirsel ve edebi açıdan beslendiği kaynaklardan ortaya çıktığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Bu çalışmada öne sürülen Fantastik Senfoni'nin form, müzik ve program ilişkisi müzikal karakter incelemesi ile ortaya koyulmuştur. İnceleme sonunda ortaya çıkan ifade ve fikirler besteciliğin yanı sıra orkestra şefliğinin doğrudan içine aldığı kavramları kapsamaktadır. Orkestra şefliği, temel felsefe olarak orkestra-eser ilişkisi arasında öncül bir role sahip olması hatta ilk yorumcu olduğu düşünüldüğünde teknik kapsamının haricinde düşünsel ve yorumsal bir alanı da temsil ettiğini söylemek yerinde olacaktır. Böylece orkestra şeflerinin, çalışmada yorumlanan elementler ile birlikte Fantastik Senfoni'nin tiyatral ve müzikal anlatımını daha belirgin hale getirebileceği düşünülmektedir.

KAYNAKÇA

Barzun, Jacques. *Berlioz on His Century*, New York: Meridian Books, 1956

Berlioz, Hector. *The Memoirs of Hector Berlioz, Member of the French Institute*, New York: W.W.Norton&Company, 1975

Bernstein, Leonard. *Berlioz Takes a Trip*, from *Young People's Concerts* DVD

Bloom, Peter. *Berlioz: Scenes from The Life and Work*, Rochester: University of Rochester Press, 2008

Bloom, Peter. *The Life of Berlioz*, Cambridge: Cambridge University Press, 1998

Bonds, M.Evan. "*Sinfonia anti-Eroica: Berlioz's Harold en Italie.*" in *After Beethoven: Imperatives of Originality in the Symphony*, Cambridge, Mass: Harvard University Press, 1996

Britten, Francesca M. *Berlioz, Hoffmann and Genre Fantastique in French Romanticism*, PhD Thesis, Cornell University, 2007

Buck, David Allan. *Hector Berlioz From 1803-1830, Symphonie Fantastique in Perspective*, Doctor of Musical Arts, University of Washington, 1970

Cairns, David. *Berlioz 1803-1832: The Making of an Artist*, London: 1989

Cone, Edward T. *The Composer's Voice*, University of California Press, 1974

Cone, Edward, T. *Hector Berlioz: Fantastic Symphony*, s.221, New York and London: W.W.Norton&Company, 1971

Donlevy, Nicolas. The Symbolism of Evil in Berlioz's Symphonie Fantastique, Open Access Dissertations and Thesis, Paper 541, 2003

Girard, Richard. Hector Berlioz's Harold in Italie, Doctoral Research Project, 2012

Elliot, J.H. The Master Musicians: Berlioz, London: Richard Whewell (Bolton), 1946

Kessler, Joan C. Demons of the Night: Tales, Madness and the Supernatural from Nineteenth Century France, Chicago: Chicago University Press, 1995

Konen, V. İstoriya Zarubejnoj Muzika, Moskova: Muzika yayınları, 1981

Levick, B.V. Muzikalnaya Literatura Zarubejnıy Stran, 3.Kitap, Moskova: Muzika yayınları, 1974

Levick, B.V. Muzikalnaya Literatura Zarubejnıy Stran, 4.Kitap, Moskova: Muzika yayınları, 1978

Macdonald, Hugh. Berlioz Orchestration Treatise, Cambridge: Cambridge University Press, 2002

Manoff, Tom. Music: A Living Language, New York: W.W.Norton&Company, 1982

Ritchey, Marianna. Echoes of the Guillotine: Berlioz and the French Fanstastic, 19th-Century Music, vol.34 no.2, electronic ISSN 1533-8606 University of California Press, 2010

Rodgers, Stephen E. Circular Form as Metaphor in the Music of Hector Berlioz, Dissertation for Doctor of Philosophy, Yale University, 2005

Rushton, Julian. The Music of Berlioz, Oxford: Oxford University Press, 2001

Su, Lian TAN. Hector Berlioz Symphonie Fantastique, op14, An Exploration of Musical Timbre, Dissertation for Doctor of Philosophy, University of Princeton, 1997

Woodstra, Chris. Schrott, Allen. All Music Guide to Classical Musical, Berkeley Backbeat Books, 2005

EK-1

FANTASTİK SENFONİ

PARTİTÜR

HECTOR BERLIOZ

Phantastische Symphonie.

(In 5 Sätzen.)

Symphonie Fantastique. Fantastic Symphony.

(En 5 parties.) (In 5 movements.)

Sr. Majestät Nikolaus I., Kaiser von Russland, gewidmet.

I.

Träumereien, Leidenschaften.
Rêveries. Passions. Visions and Passions.

H. Berlioz, Op. 14.

1 *Largo. (♩ = 66.)*

2 Flauti.
Flauto II - Flauto piccolo.

2 Oboi.

2 Clarinetti in B (Si b).

I. II. in Es (Mi b).

4 Corni.
III. IV. in C (U).

2 Fagotti.

2 Cornetti in B (Si b).
(Cornets à pistons.)

2 Trombe in C (U).

Timpani
in C (U) G (So).

Violino I. *con sordino*

Violino II. *con sordino*

Viola. *con sordino*

Violoncello. *con sordino*

Contrabasso.

Largo. (♩ = 66.)

7

Viol. *cresc.*

ppp

p

piz.

arco

cresc.

arco

cresc.

ppp

p

piz.

pp

pp

pp


piz.

pp

poco rallent. e riten. al tempo I. 

Fl.
Ob.
Clar.
Cor.
Fag.
Viol.
Cello/Double Bass

poco f
cresc. poco a poco
cresc.
dim.

poco rallent. e riten. al tempo I. 

Fl.
Ob.
Clar.
Cor.
Fag.
Viol.
Cello/Double Bass

Tempo I.
p dolce
p
cresc. molto

Tempo I. *cresc. molto*

6

I.

III.

cresc.

cresc.

a 2

ff

50

Musical score for measures 50-54. The score is written for five staves: two treble clefs (top two), and three bass clefs (bottom three). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords. The key signature has two flats. The first system (measures 50-54) includes a first ending bracket labeled 'I.' and a third ending bracket labeled 'III.'. The second system (measures 55-59) includes the instruction 'senza sord.' and 'arco' above the first staff, and 'ppp cresc.' below the first staff.

55

Musical score for measures 55-59. The score is written for five staves: two treble clefs (top two), and three bass clefs (bottom three). The music continues with complex rhythmic patterns. The first system (measures 55-59) includes a first ending bracket labeled 'I.'. The second system (measures 60-64) includes the instruction 'senza sord.' above the first staff, and 'cresc. poco a poco' below the first, second, and third staves.

51
cresc. poco a poco
I.
p cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
p cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
cresc.
5
diu
pp
cresc.
ppp
unus.
pizz.
arco
unus.
pizz.
arco
unus.
pizz.
arco
unus.
pizz.
arco
pizz.
arco
ppp

Allegro agitato e appassionato assai. (♩ = 132.)

Une mesure de ce mouvement équivaut au quart de la précédente.
Ein Maß dieses Zeitmaßes ist ein Viertel des vorhergehenden.
One bar of this time-measure is equal to a quarter-bar of the preceding movement.

1. *canto espressivo*

5
pizz.
arco
canto espressivo
ppp

10 72

Fl.

Viol.

poco sf

arco

84

dolce

cresc. poco a poco

Viella, o CB. unis.

94

animato

ritenuto

rit.

dim.

dim.

dim.

dim.

102

a tempo

rit.

poco rit.

a tempo

rit.

poco rit.

Viella.

C.B.

pizz.

R. B. I.

a tempo con fuoco **6** un poco rit. ¹¹

Fl.
Ob.
Clar.
Cor. I, II in Es (Mib).
Cor. III, IV in C (C).
Fag.
Timp.
Viol.
Viola

a tempo con fuoco **6** un poco rit.

poco più animato

Fl.
Ob.
Clar.
Cor.
Fag.
Timp.
Viol.
Viola

poco più animato

H. B. I.

Musical score for the first system, measures 1-7. The score is written for five staves: two vocal staves (Soprano and Alto) and three piano staves (Right Hand, Left Hand, and Bass). The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The time signature is 4/4. The score includes various dynamics such as *pp*, *fp*, *ppp*, and *pp*, and articulation marks like *div.* and *un.*. A box containing the number '7' is placed above the first measure of the vocal staves.

Musical score for the second system, measures 8-14. The score continues from the first system. It includes dynamics such as *pp*, *cresc.*, *f*, and *pp*. There are also performance instructions like *div.*, *unis.*, and *plac.*. A box containing the number '7' is placed above the first measure of the piano staves. The score concludes with the publisher's initials 'H. B. I.' and the dynamic marking *pp*.

8 *dolce*

1 *dolce*

arco

8

Detailed description: This system of music is for a string quartet and piano. It begins with a first ending bracket labeled '8' and the instruction 'dolce'. The string parts (Violin I, Violin II, Viola, and Cello) play a melodic line with a 'dolce' marking. The piano accompaniment features a rhythmic pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand, with a 'arco' marking. A second ending bracket labeled '1' appears later in the system.

cresc.

cresc.

cresc.

cresc.

1

1

pizz.

Detailed description: This system continues the musical piece. It features 'cresc.' (crescendo) markings in the string parts. The piano accompaniment continues with its rhythmic patterns. A first ending bracket labeled '1' is present. The system concludes with a 'pizz.' (pizzicato) instruction for the piano part.

Musical score for the first system, measures 10-15. It consists of five staves: two for woodwinds (flute and oboe), two for strings (violin and viola), and one for the piano. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *mf* and *f*. A *cresc.* marking is present at the end of the system.

Musical score for the second system, measures 16-21. It consists of five staves: two for woodwinds (flute and oboe), two for strings (violin and viola), and one for the piano. The piano part features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *mf*, *f*, *decreso.*, and *cresc.*. A *ff* marking is present at the end of the system.

Musical score for the first system, featuring a piano and strings. The piano part has a melodic line with a *p* dynamic marking. The strings play a rhythmic accompaniment. There are some markings like *a 2* above the piano staff.

Musical score for the second system, featuring a piano and strings. The piano part has a melodic line with *decreas.* and *cresc.* markings. The strings play a rhythmic accompaniment.

Musical score for the third system, featuring a piano and strings. The piano part has a melodic line with *cresc. molto* markings. The strings play a rhythmic accompaniment. There are some markings like *G.P.* and *3* on the right side.

Musical score for the fourth system, featuring a piano and strings. The piano part has a melodic line with *cresc. molto* markings. The strings play a rhythmic accompaniment. There are some markings like *G.P.* and *H.B.T.* at the bottom.

11 senza accelerando

dolce

pp *ppp* *dis.* *p* *mf*

11 senza accelerando

pp *ppp* *dis.* *p* *mf*

cresc. ed un poco string.

The first system of the musical score consists of five staves. The top staff is a vocal line with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). It features a melodic line with various ornaments and slurs. The second staff is a piano accompaniment with a treble clef, showing chords and arpeggiated figures. The third and fourth staves are for the violin and viola, respectively, with treble clefs and similar melodic lines. The fifth staff is the bass line with a bass clef, providing harmonic support. The system concludes with a fermata over the final measure.

cresc. ed un poco string.

The second system of the musical score consists of five staves. The vocal line continues with a similar melodic pattern. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. The violin and viola parts have a rhythmic, eighth-note accompaniment. The bass line continues with a consistent eighth-note pattern. The system concludes with a fermata over the final measure.

The third system of the musical score consists of five staves. The vocal line has a more complex melodic line with many ornaments. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. The violin and viola parts have a rhythmic, eighth-note accompaniment. The bass line continues with a consistent eighth-note pattern. The system concludes with a fermata over the final measure.

The fourth system of the musical score consists of five staves. The vocal line continues with a similar melodic pattern. The piano accompaniment features a steady eighth-note bass line. The violin and viola parts have a rhythmic, eighth-note accompaniment. The bass line continues with a consistent eighth-note pattern. The system concludes with a fermata over the final measure.

rit. a tempo

1. p
2. p
3. p
4. pp-p

II. p
III. p

rit. (dim.) a tempo

12

cresc. poco a poco

ppp cresc. molto p

ppp cresc. poco a poco cresc.

12

cresc. poco a poco *cresc. molto*

cresc. molto *cresc. molto* *cresc. poco a poco* *cresc. molto* *cresc. poco a poco* *cresc. molto*

(sf) cresc. molto *(sf) cresc. molto* *(sf) cresc. molto* *(sf) cresc. molto* *(sf) cresc. molto* *(sf) cresc. molto*

14

Musical score for measures 14-18. The score is arranged in two systems. The first system contains five staves (treble and bass clefs). The second system contains four staves (treble and bass clefs). The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and various dynamic markings such as *pp*, *p*, *f*, and *ppp*. There are also some markings like *mf* and *ff*. The notation includes slurs, ties, and various accidentals.

14

Musical score for measures 19-23. The score is arranged in two systems. The first system contains five staves (treble and bass clefs). The second system contains four staves (treble and bass clefs). The music continues with complex rhythmic patterns and dynamic markings, including *cresc.* (crescendo) and *pp*. There are also some markings like *f* and *ppp*. The notation includes slurs, ties, and various accidentals.

15

Musical score for the first system, featuring multiple staves with complex rhythmic patterns and dynamic markings. The score includes a woodwind part with a specific instruction:

Baguettes d'éponge.
 Schwammschlägel.
 Sponge-headed drum-sticks.

The score is marked with *pp* (pianissimo) and includes various rhythmic notations such as sixteenth and thirty-second notes.

15

Musical score for the second system, including vocal parts with lyrics and piano accompaniment. The tempo marking is *poco ritenuto*.

The score includes dynamic markings such as *pp* and *ppp*, and performance instructions like *unis.* (unison) and *cesto*.

The lyrics are:

II
 unis.
 cesto
 poco *p*
 div

poco ritenuto

16

rit. - Tempo I.

The first system of the musical score consists of two systems of staves. The top system includes a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with a 'rit.' marking and a fermata. The piano accompaniment features a melodic line with 'p' and 'canto' markings. The second system continues the vocal and piano parts, with 'unis.' and 'rit.' markings. A 'Tempo I.' marking is placed at the end of the system.

16

Tempo I.

The second system of the musical score continues the vocal and piano parts. The vocal line has 'div.' and 'unis.' markings. The piano accompaniment includes a 'meso' marking. The system concludes with a 'p' dynamic marking.

The musical score is arranged in four systems, each containing two staves for the first two instruments and two staves for the last two instruments. The first system includes a first ending bracket labeled 'I.' with a repeat sign. The second system begins with a piano introduction marked 'cresc. poco'. The third system continues the piano part with 'cresc.' markings. The fourth system concludes the piano part with 'p cresc.' and 'poco f' markings.

The musical score is organized into three systems. Each system consists of vocal staves and piano accompaniment. The first system features vocal staves with notes and slurs, and piano accompaniment with dynamics like *p dim.* and *cresc.*. The second system continues the vocal and piano parts, with dynamics such as *p dim.*, *dim.*, and *cresc.*. The third system includes dynamics like *p dim.*, *cresc.*, and *cresc. molto*. The piano accompaniment includes various rhythmic patterns and chordal textures. The score concludes with the initials "H. B. L." at the bottom center.

Fl. I
Flauto piccolo.
Ob.
Clar.
cresc. molto
Cor.
Fag.
cresc. molto
Ctu.
Tr.
Timp.

cresc. molto
Viol. I. div.
cresc. molto
cresc. molto
Viol. II. div.
cresc. molto
Viola.
cresc. molto
Vcelli. div.
cresc. molto
C. B.
cresc. molto

This musical score is arranged in two systems. The first system consists of eight staves: four vocal staves at the top, each marked with 'TBV' (Tenor, Bass, Voice), and four piano accompaniment staves below. The piano part includes a right-hand line with a 'u.s.' (unison) marking and a left-hand line. The second system also consists of eight staves: four vocal staves at the top, each marked with 'TBV', and four piano accompaniment staves below. The piano part includes a right-hand line with 'div.' (divisi) and 'unis.' (unison) markings, and a left-hand line. The score is written in a common time signature and features various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

This page of a musical score, numbered 28, contains two systems of music. The first system consists of ten staves: five for the piano (treble and bass clefs) and five for the voice (treble clef). The piano part features a complex texture with multiple voices, including a prominent melodic line in the upper right piano part and a rhythmic accompaniment in the lower left. The voice part is a single melodic line with various ornaments and phrasing. The second system also consists of ten staves, with the piano part featuring a dense, rhythmic texture of sixteenth-note patterns in the upper staves, while the voice part continues with a melodic line. The score is written in a key signature of one flat and a common time signature.

18

The musical score is divided into two systems. The first system includes staves for various percussion instruments: Baguettes d'éponge, Schneeschlägel, and Sponge-headed drum-sticks. The second system includes staves for Violins (Viola div.), Celli (C. B.), and Double Bass (C. B.). The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, and includes dynamic markings like *mf* and *ff*.

18

animato

animato

This block contains the musical score for measures 18 through 31 of a section. The instruments listed on the left are Flute I (Fl. I), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Violin I (Viol. I unis.), Violin II (Viol. II.), Viola unis., and Cello/Double Bass (Violoncello/Bass). The score features various dynamic markings such as *arzac.*, *cresc.*, and *arzac.* repeated across the staves.

19 *rallent. poco a poco*

This block contains the musical score for measures 19 through 31 of a section. The instruments listed on the left are Flute I (Fl. I.), Flute piccolo (Fl. pice.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Horn (Cor.), Bassoon (Fag.), Trumpet II (Tr. II), and Timpani (Timp.). A note specifies "Baguettes d'éponge. Schwammköpfigel. Sponge-headed drum-sticks." for the Timpani. The score includes dynamic markings like *f* and *pp*, and features a *rallent. poco a poco* instruction. The bottom of the page is marked with a box containing the number 19 and the text "rallent. poco a poco" and "H. B. 1."

32 **Tempo I. più animato.**

Musical score for measures 32-45. The score includes parts for Fl. (Flute), Fl. piccolo, Ob. (Oboe), Clar. (Clarinet), Fag. (Bassoon), Timp. (Timpani), Viol. I. (Violin I), Viol. II. div. (Violin II), and Piano. The tempo is marked **Tempo I. più animato.** and the dynamics range from *mf* to *ff*. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *creso.* and *decresc.*.

Musical score for measures 46-60. The score includes parts for Fl. (Flute), Fl. piccolo, Ob. (Oboe), Clar. (Clarinet), Cor. (Trumpet), Fag. (Bassoon), Cui. (Cymbal), Tr. (Trombone), Timp. (Timpani), and Piano. The tempo is marked **Tempo I. più animato.** and the dynamics range from *mf* to *ff*. The score features various musical notations including notes, rests, and dynamic markings such as *uniss.* and *ff*. A box containing the number **20** is present above the Flute part in measure 46 and below the Piano part in measure 58.

Fl.
Fl. picc.
Ob.
Clar.
Cor.
Fag. 2.
Cm.
Tr.
Timp.

mf *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

cresc. *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.* *cresc.*

1. *1.* *1.* *1.* *1.* *1.* *1.* *1.* *1.* *1.* *1.* *1.*

mf *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf* *mf*

arco *arco* *arco* *arco* *arco* *arco* *arco* *arco* *arco* *arco* *arco* *arco*

pizz. *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.* *pizz.*

f *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f* *f*

ritard. poco a poco

Ob. *pp*

dim. poco a poco

dim. poco a poco

ritard. poco a poco

H.B.1

- poco più lento

Ob. - poco più lento

Vl. pizz. arco ppp

Vla. pizz. arco ppp

Vcl. pizz. arco ppp

Cb. pizz. arco ppp

- poco più lento

Religiosamente.

Tout l'orchestre aussi doux que possible.
Das ganze Orchester so zart als möglich.
The whole orchestra as soft as possible.

Fl. picc. ppp

Ob. ppp

Clar. ppp

Cor. ppp

Fag. ppp

Bâtonnets d'éponge.
Schwammschlägel.
Timp. Sponge-headed drum-sticks. pp

div. ppp

Religiosamente.

II.
Ein Ball.
Un Bal. A Ball.

VALSE. Allegro non troppo. (♩ = 60)

2 Flauti.
Flauto II - Flauto piccolo.
Oboe.
2 Clarinetti in A (La).
I. II. in E (Mi).
4 Corni.
III. IV. in C (C).
1) Cornetto in A (La).
(Cornet a pistons)

Arpa I.
Arpa II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Contrabasso.

VALSE. Allegro non troppo. (♩ = 60)

Arpa I.
Arpa II.
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Contrabasso.

viu. poco a poco.
viu. poco a poco.
viu. poco a poco.

1) Diese Stimme ist von Berlioz im Autograph später hinzugefügt worden. Die Herausgeber empfehlen, sie wegzulassen.
 Cette partie se trouve sur l'autographe et a été ajoutée par Berlioz plus tard. Les éditeurs recommandent de l'omettre.
 This part has been later added by Berlioz himself in the autograph. The editors recommend to omit same.

Fl.

Ob.

Arpa I.

Arpa II.

Viol.

cresc. sempre

cresc. sempre

cresc. sempre

cresc. sempre

cresc. sempre

cresc. sempre

Fl.

Ob.

Clar. *(Z. (vivo))*

in E. (Mi)

Cor. in C. (C2)

Cello

Arpa I.

Arpa II.

Viol.

Viollo. e C.B.

21

22

poco

Viol. *p dolce & tenero*

Viola.

Vello. e C.B.

rallent. - - - Tempo I.

Arpa I.

Viol.

Vello. *pizz.*

C.B. *pizz.*

rallent. - - - Tempo I.

Fl.

Clar.

Cor. in E. (Mf)

Arpa I.

Arpa II.

Viol. C.

Vello.

C.B.

23

23

*) Le signe — indique qu'il faut traîner le son d'une note à l'autre. (H. Berlioz)
 Das Zeichen — bedeutet, dass der Ton von einer Note zur andern herabgezogen werden soll.
 The sign — indicates that the tone should be drawn down from one note to the other.
 H. B. L.

Fl.

Clar.

Cor.

Arpa I.

Arpa II.

Viol.

Arco.

Arco.

24

Fl.

Clar.

Cor.

Arpa I.

Arpa II.

Viol. *pp* *arco.*

pp *arco.*

pp *arco.*

pp *arco.*

24

Fl. I. **25**

Ob.

Clar. (b)

Cor.

Arpa I.

Arpa II.

Viol. sempre pizz. *mp* *mezzo* *pp*

Viola sempre pizz. *mp* *mezzo* *pp*

Fl. *senza rit.* **26** *1.*

Ob.

Clar.

Cor.

Citarre *rit. poco*

Arpa I.

Arpa II.

Viol. *poco f*

Viola e C. B. *poco f*

senza rit. *poco f*

28

Fl.
Ob.
Clar.
Cor.
Cello.
Vcllo.
C.B.

sf
sfz
sfz
sfz
sfz
sfz
sfz

quasi ritale
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp
ppp

poco f

28

Fl.
Ob.
Viol.
Vcllo. & C.B.

p
espressivo
espressivo

Fl.
Ob.
Clar.
Viol.
Vcllo. & C.B.

sfz
sfz
sfz
sfz
sfz

Fl. *cresc. poco a poco*

Clar. *cresc. poco a poco*

Viol. *(ppp)* *(sempre ppp)*

(ppp) *(sempre ppp)*

(ppp) *(sempre ppp)*

(sempre ppp)

Fl.

Clar.

Viol. *cresc.* *poco f*

cresc. *poco f*

cresc. *poco f*

Fl. **27**

Ob. *ppp* *pp* *dimin.*

Clar. *ppp* *pp* *dimin.*

Cor. *pp* *cresc. poco a poco* *cresc. poco a poco*

Viol. *p* *pp* *dimin.*

Vello. *p* *pp* *dimin.*

C.B. *p* *pp* *dimin.*

27

Fl.

Ob.

Clar.

Cor.

Clto

Viol.

Vello. I.

Vello. II.

C. B.

lucrar. acc. piro.

cresc. acc. piro.

poco f

cresc.

canto espressivo

pizz.

Fl.

Ob.

Clar.

Cor. I. II.

Clto

Arpa II.

Viol.

Vello. I.

Vello. II e C. B.

Fl.
Ob.
Clar.
Cor. I. II.
Arpa II.
Viol.

This section of the score features six staves. The Flute, Oboe, and Clarinet parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Cor. I & II part plays a similar pattern. The Arpa II part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines. The Violin part plays a melodic line with some slurs.

Fl.
Ob.
Clar.
Cor. I. II.
Arpa I.
Arpa II.
Viol.
Vello I. pizz.
Vello II.
C. B.

This section of the score features nine staves. The Flute, Oboe, and Clarinet parts play a rhythmic pattern of eighth notes, with dynamic markings *p* and *cresc.*. The Cor. I & II part plays a similar pattern. The Arpa I and Arpa II parts provide harmonic accompaniment. The Violin part plays a melodic line with dynamic markings *poco f* and *p*. The Vello I. part plays a pizzicato line with dynamic markings *p* and *cresc.*. The Vello II. part plays a similar line with dynamic markings *cresc.*. The C. B. part plays a similar line with dynamic markings *cresc.*.

Musical score for measures 28-29. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Horns I and II (Cor. I II.), Cello (Cello), Arpa I & II (Arpa I & II), Violin (Viol.), Violoncello (Vello.), and Contrabasso (C.B.). Measure 29 is marked with a box containing the number 29. The music features a complex texture with woodwinds and strings playing rhythmic patterns.

Musical score for measures 29-30. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Violin (Viol.), Violoncello (Vello.), and Contrabasso (C.B.). Measure 30 is marked with a box containing the number 30. The music features a complex texture with woodwinds and strings playing rhythmic patterns. Performance markings include *pizz.*, *arco*, *div.*, *pp*, and *poco f*.

Fl.
Ob. *cresc. poco a poco - cresc. molto*
Clar. *cresc. poco a poco - cresc. molto*
Cor. I.II.
Arpa II.
Viol. *cresc. poco a poco - cresc. molto*
Arco *poco f - p*
Pizz. *cresc. poco a poco - cresc. molto*

Fl. Flauto piccolo. *(pp)*
Ob. *(pp)*
Clar. *(pp)*
Cor. I. II. *(pp)*
Arpa I.

Viol. *pizz. (p)* *arco*
Arco *arco*
Pizz. *arco*

G.P.

31

Fl. I.

Fl. picc.

Ob.

Clar.

Cor.

trp.

Arpa I.

Arpa II.

Viol.

32

31

32

rallent. Tempo I.

cresc.

cresc.

arco

arco

arco

arco

rallent. Tempo I.

rallent. **Tempo I.** **Animato.**

rallent. **Tempo I.** **Animato.**

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

rallent. **Tempo I.** **Animato.** *cresc. poco a poco*

33



Musical score system 1, measures 1-8. It features a complex texture with multiple staves. The first four staves show dense, rhythmic patterns, likely for woodwinds or strings. The fifth and sixth staves show a more sparse accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4.



Musical score system 2, measures 9-16. This system includes dynamic markings: *crec.* (crescendo) and *ff* (fortissimo). The notation shows a transition from a more active melodic line to a more sustained, harmonic accompaniment.



Musical score system 3, measures 17-24. This system includes dynamic markings: *crec. molto* (crescendo molto), *ff*, and *pp* (pianissimo). The texture becomes more layered, with multiple voices contributing to a rich harmonic sound.

33

Musical score for page 50, featuring multiple staves with musical notation, dynamics, and performance instructions. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature.

The score is divided into three distinct sections:

- Section I:** The first system of staves (top two systems) contains musical notation with dynamics such as *p* and *criso.* (crescendo).
- Section II:** The second system of staves (middle two systems) is marked with a Roman numeral **II.** and includes dynamics like *p* and *criso.*
- Section III:** The third system of staves (bottom two systems) is marked with a Roman numeral **III.** and includes dynamics like *p* and *criso.*

The bottom half of the page (starting from the 11th system) features a more complex arrangement of staves, including a grand staff (treble and bass clefs) and a piano accompaniment. This section includes the instruction *criso. poco a poco* (crescendo poco a poco) and *(criso.)* (crescendo).

34

This musical score consists of two systems of staves. The first system contains six staves: the top two are treble clefs, the middle two are bass clefs, and the bottom two are a grand staff (treble and bass clefs). The second system contains four staves: the top two are treble clefs, and the bottom two are a grand staff. The music is in a key with two sharps (F# and C#) and a 4/4 time signature. It features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and triplets. There are dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs. The number '34' is printed in a box at the beginning of the first system and at the end of the second system.

34

This page of a musical score, numbered 52, features a complex arrangement of instruments. The score is organized into three systems of staves. The first system includes a grand piano (G1, G2, G3) and a string quartet (V1, V2, V3, V4). The second system includes a grand piano (G4, G5) and a string quartet (V5, V6, V7, V8). The third system includes a grand piano (G6, G7) and a string quartet (V9, V10, V11, V12). The piano parts are marked with *(cresc.)* and *ff*. The string parts are marked with *ff* and *a 2.*. The score is written in a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. The music is characterized by dense, rhythmic patterns and dynamic markings.

The musical score on page 58 is a complex arrangement for piano. It is divided into two systems. The first system contains six staves: a grand staff (treble and bass clef) and four individual staves. The second system contains four staves: a grand staff and two individual staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The notation features intricate rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and dynamic markings such as 'ff' (fortissimo) and 'f' (forte). The piece concludes with a final cadence on the last staff of the second system.

35

poco ritenuto

rallent. poco

The first system of the musical score consists of 12 measures. It includes a vocal line with a melodic line and a piano accompaniment. The tempo is marked 'poco ritenuto' and 'rallent. poco'. The piano part features chords and arpeggiated figures.

The second system of the musical score consists of 12 measures. It continues the vocal and piano parts from the first system. The piano part features chords and arpeggiated figures.

The third system of the musical score consists of 12 measures. It continues the vocal and piano parts from the first system. The piano part features chords and arpeggiated figures.

35 poco ritenuto

rallent. poco

35

poco ritenuto

rallent. poco

The first system of the musical score consists of seven staves. The top three staves (treble clef) contain a melodic line with a *pp* dynamic and a *p* dynamic. The fourth and fifth staves (treble clef) contain a more complex melodic line with *pp* dynamics and a *p* dynamic. The sixth and seventh staves (bass clef) contain a rhythmic accompaniment. A *rit.* marking is present in the fourth measure of the fourth staff.

The second system of the musical score consists of two staves (treble and bass clef). Both staves contain a melodic line with a *pp* dynamic. The music continues from the first system.

The third system of the musical score consists of six staves (treble and bass clef). The top two staves contain a melodic line with a *pp* dynamic. The bottom four staves contain a rhythmic accompaniment. The music concludes at the end of the system.

35

poco ritenuto

rallent. poco

rallent. Tempo I. con fuoco.

The musical score consists of 14 staves, organized into three systems of four staves each. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The score is marked with a *rallent.* (ritardando) and *Tempo I. con fuoco.* (first tempo, with fire). Dynamic markings include *ff* (fortissimo) and *pp* (pianissimo). The notation includes various rhythmic figures such as sixteenth-note runs, eighth-note patterns, and chords. There are also some performance instructions like *a 2.* (second ending) and *pp* with a hairpin.

rallent. Tempo I. con fuoco.

36

animato

Musical score for page 56, measures 36-45. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a melody in the right hand. The tempo is marked "animato". Dynamics include piano (*p*), piano fortissimo (*pp*), and crescendo (*cresc.*).

The score consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass line. The second system includes a grand staff and a separate bass line. The piece concludes with a final measure marked "36" and "animato".

This page of a musical score contains several systems of staves. The top system consists of six staves, with the first three containing rapid sixteenth-note passages marked *cresc.* and the last three containing sustained notes with a *cresc.* marking. A section marked **III.** begins in the fifth staff of this system. The middle system consists of two staves with melodic lines and rests. The bottom system consists of five staves, with the first two marked *cresc. molto* and the others marked *cresc.* The score includes various musical notations such as notes, rests, beams, and dynamic markings.

più vivo
stringendo

The musical score is arranged in two systems of six staves each. The top system includes staves for Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses, and Contrabasses. The bottom system includes staves for Violins I, Violins II, Violas, Cellos, Double Basses, and Contrabasses. The music is characterized by a dense texture of sixteenth and thirty-second notes, with various dynamic markings including *ff* and *stringendo*. A *cresc.* marking is present in the lower left of the bottom system.

stringendo
più vivo
H. B. 1.

This page of a musical score, numbered 59, features a complex arrangement of piano and string parts. The score is organized into three systems of staves. The first system consists of seven staves: a grand staff (treble and bass clefs) for the piano, followed by two staves for the first violins, and three staves for the strings (second violins, violas, and cellos/double basses). The second system consists of four staves: two for the piano and two for the strings. The third system consists of five staves: two for the piano and three for the strings. The piano part is characterized by intricate, often sixteenth-note passages, particularly in the right hand. The string parts provide harmonic support and rhythmic accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. A 'div.' (divisi) marking is present in the piano part of the third system, indicating that the piano is to be divided into two groups. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4.

III.
Auf dem Lande.
Scène aux champs. In the country.

Adagio. (♩ = 84.)

2 Flauti.

Oboe.

Corno inglese.
(= Oboe II.)

2 Clarinetti in B (Sib).

Corni I. II in F (Fa).

Corno III in Es (Mi♭).

Corno IV in C (Ut).

4 Fagotti.

Timpani I
in B (Sib) Falto (Fa haut)
1. e 2. Timpaniste.

Timpani II
in As (La♭) C (Ut).
3. e 4. Timpaniste.

Violino I.

Violino II.

Viola.

Violoncello e Contrabasso.

Adagio. (♩ = 84.)

Ob.

C. ingl.

Viol.

div.

Vello. e C.B.

*) Pour le Finale ces 3^{me} et 4^{me} Timbaliers iront prendre la Grosse Caisse, et les 2^{me} Timbales seront jouées par le 2^{me} Timbalier seul. (H. B.)
Im Finale nehmen der 3. u. 4. Paukenschläger die grosse Trommel, und das zweite Paar Pauken wird vom zweiten Schläger allein gespielt.
In the last movement (Finale) the 3rd and 4th drum-players must take the big-drum and the second pair of kettle-drums be played by the second drummer alone.

37

Fl. I. *pp*

Ob. *pp* Le Hautbois rentre à l'orchestre.
Der Hobotat geht in das Orchester zurück.
The Oboe-player returns to the orchestra.

G. ingl. Oboe II.

Viol. *pp*

Viol. *ppizz.*

Viol. *ppizz.*

Vcllo. *ppizz.*

C.B. *pp*

37

Fl. *crac. poco a poco* - *f* - *f* - *dim.* *p*

Clar. I. *ppp* *crac. poco a poco* - I.

Corn. (in F) *ppp* *crac. poco a poco* - I.

Viol. *crac. poco a poco* - *f* - *f* - *dim.* *p* *arco* *pp*

Musical score for measures 37-38. The score includes parts for Flute I (Fl.), Clarinet (Clar.), Cor I, Fag, Violin (Viol.), and Piano (pizz., div. pizz., arco, legatissimo, cresc.). The music features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Dynamics include *mf*, *ff*, *dim.*, *arco*, *legatissimo*, and *cresc.*.

Musical score for measures 39-44. The score includes parts for Flute I & II (Fl. I., Fl. II.), Oboe I & II (Ob. I., Ob. II.), Clarinet I & II (Clar. I., Clar. II.), Cor I, II, III, IV, Fag, Violin (Viol.), and Piano (pizz., arco). The tempo changes from *rit.* to *a tempo*. Dynamics include *mf*, *ff*, *pp*, *cresc.*, *arco*, and *pizz.*. The bottom of the page is marked *rit.* and *a tempo H. B. t.*

Musical score for measures 37-38. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Cor I & II (Cor. I, II), Bassoon (Fag.), Violin (Viol.), Viola (Viola), Violoncello (Vcllo), and Double Bass (Cb.). The Flute, Oboe, and Clarinet parts feature a melodic line with a crescendo. The strings play a rhythmic accompaniment with various dynamics including *mf*, *f*, and *pp*.

Musical score for measures 39-40. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe I & II (Ob. I, II), Clarinet (Clar.), Cor IV (in C) (Cor. IV (in C)), Bassoon (Fag.), Violin (Viol.), Viola (Viola), Violoncello (Vcllo), and Double Bass (Cb.). The woodwinds and strings play a rhythmic accompaniment with dynamics such as *mf*, *af*, *arco*, *arcs*, and *f*. A section marked *f din* (fortissimo, dynamic) is indicated at the end of the score.

Fl. *criss.*

Ob. *criss.*

Clar. *criss.*

Cor. I. II. *p*

Fag. *p*

Viol. *criss.*

Viola *criss.*

Cello *criss.*

Double Bass *criss.*

Fl. **39**

Ob. I. II. *criss.*

Clar. *criss.*

Cor. IV (in C) *criss.*

Fag. *af* *criss.*

Viol. *criss.*

Viola *criss.*

Cello *criss.*

Double Bass *af* *criss.*

f din.

39

senza accelerando

I.

Fl.

Ob.

Clar.

Viol. *mf* *dim.* *pp* *ppp*

p *dim.* *pp*

senza accelerando

Fl.

Ob.

Clar.

Cor. III. (in Es)

Fag. (a)

Viol. *pizz.* (*p*) *mf* *p*

pizz. (*p*) *mf* *p*

div. *arco* (*mf*) *mf* *p*

arco (*mf*) *mf* *p*

pizz. (*p*) *mf* *p*

Musical score for measures 35-39. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Cor III, Bassoon (Fag.), Violin (Viol.), Viola, and Cello/Double Bass. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes. The strings play a steady accompaniment with dynamic markings such as *f* and *p*.

Musical score for measures 40-44. This section begins with a boxed measure number '40'. The instrumentation includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Cor I II (in F), Cor III, Cor IV (in C), Bassoon (Fag.), Violin (Viol.), Viola, and Cello/Double Bass. The woodwinds have more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes. The strings feature dynamic markings such as *f*, *pp*, and *ppp*. The violin part includes the instruction *crec. molto* and *arco*.

40

Fl. *mf cresc.*

Ob.

Clar.

Cor. I, II *mf cresc.*

Cor. III

Cor. IV

Fag. *mf cresc.* (a 2.)

Viol. *pp cresc. poco a poco* *cresc. molto*

Viola *pp cresc. poco a poco* *cresc. molto*

Vcllo *pp cresc. poco a poco* *cresc. molto*

Bass *pp cresc. poco a poco* *cresc. molto*

41

Fl. *p espressivo*

Ob. *p espressivo*

Clar.

Cor. I, II

Cor. III

Cor. IV

Fag. *a 2.* *mf cresc.* *ff dim.*

Viol. *dim. poco a poco* *pp cresc.* *ff dim.*

Viola *tremolo très serré, acér. dichète Tremolo, very sharp Tremolo.* *dim. poco a poco* *pp cresc.* *ff dim.*

Vcllo *dim. poco a poco* *pp cresc.* *ff dim.*

Bass *mf cresc.* *ff dim.*

41

Fl.
Ob.
Clar.
Fag.
Viol.
Cello/Double Bass

Dynamic markings: *p*, *mf*, *f*

This system contains six staves of music. The top four staves are for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), and Bassoon (Fag.). The bottom two staves are for Violin (Viol.) and Cello/Double Bass. The music features various melodic lines and harmonic textures with dynamic markings of *p*, *mf*, and *f*.

Fl.
Ob.
Fag.
Viol.
Cello/Double Bass

poco animato

Dynamic markings: *f*, *crac.*

This system continues the musical score with five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), Violin (Viol.), and Cello/Double Bass. The tempo marking *poco animato* is placed above the Flute staff. The music includes dynamic markings of *f* and *crac.* (crescendo).

poco animato
H. B. I.

43

Fl.

Ob.

Clar.

Cor. IV.

Fag.

Viol. sempre pizz. *pppp*

ancora più

ancora più

43

Fl.

Clar. Echo.

pppp

poco f

cresc.

f

f

Viol.

pppp

ppp

poco f

cresc. su poco

cresc. su poco

Vello. div.

p

pizz.

poco f

ppp

poco f

C. B.

p

pizz.

poco f

poco f

Fl. *quasi niente*

Ob. *quasi niente* *pppp*

Clar. *quasi niente* *pppp*

Cor. IV. *pppp*

Fag. *quasi niente* *pppp*

Viol. *pppp*

quasi niente *pppp*

quasi niente *pppp*

quasi niente *pppp*

quasi niente *pppp*

45

Fl.

Ob.

Clar.

Cor. I. II.

Cor. III.

Cor. IV.

Fag. b.

Viol. *cresc. poco a poco*

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

cresc. poco a poco

45

46

Fl.

Ob.

Clar.

Cor. I, II.

Cor. III.

Cor. IV.

Fag.

Timp. I.

Viol. *cresc. molto*

div. *cresc. molto*

univ. *poco p*

nota in F (F₂)

47

Fl. *rall.*

Ob.

Clar.

Cor. I.

Cor. II.

Cor. III. in F (F₂)

Cor. IV.

Viol. *p*

univ. *p*

a tempo

rall.

a tempo

H. B. I.

C. ingl.

Timp. I.

Timp. II. *Tous les Timbaliers, baguettes d'éponge.*

Timp. III. *Alle 4 Pauker soll Schwammschlägeln!*

Timp. IV. *All 4 drummers to use sponge-headed drum-sticks.*

Vello.

C. ingl.

Timp. I.

Timp. II.

Timp. III.

Timp. IV.

C. ingl.

Cor. II.

Timp. I.

Timp. II.

Timp. III.

Timp. IV.

Viol.

arco

pp

scso

pp

arco

pp

arco

pp

arco

pp

IV.

Gang zum Hochgericht.

Marche au Supplice. The Procession to the Stake.

Allegretto non troppo. (♩ = 72.)

2 Flauti.
2 Oboi.
2 Clarinetti in C (Ut).
I. II. in B basso (Sib grace).
4 Corni.
III. IV. in Es (Mib).
4 Fagotti.
2 Cornetti in B (Sib).
(Cornets à pistons.)
2 Trombe in B (Sib).
Tromboni I e II.
Trombone III.
2 Tube.
Timpani I
in B (Sib) F (Fa).
Baguettes d'éponge.
Mit Schwammschlägeln.
With sponge-headed
drum-sticks.
Timpani II
in G (Sol) D (Re).
Baguettes d'éponge.
Mit Schwammschlägeln.
With sponge-headed
drum-sticks.
Tamburo.
Cinelli.
Gran Tamburo.
(Grosse Caisse.)
Violino I.
Violino II.
Viola.
Violoncello.
Contrabasso.

Allegretto non troppo. (♩ = 72.)

p Il faut frapper la première croche de chaque temps avec les deux baguettes et les cinq autres croches avec la baguette de la main droite seulement.
Die erste Achtelnote jedes halben Taktes wird mit zwei Schlägeln geschlagen, die andern fünf Achtelnoten mit dem Schlägel der rechten Hand.
(con sord.)
The first quarter of each half-bar is to be played with 2 drum-sticks; the other 5 quarters with the right hand drum-sticks.

*) On peut, dans ce morceau, doubler les instruments à vent. (Note de H. Berlioz.)
In diesem Satz können die Blasinstrumente verdoppelt werden.
In this movement the wind-instruments may be doubled.

The musical score on page 77 is arranged in two systems. The first system consists of 12 staves: five for the string section (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses), five for woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, and Contrabassoon), and two for the piano (Right and Left Hand). The second system consists of 6 staves for the piano. The score is in a key with one flat (B-flat major or E-flat minor) and a 3/4 time signature. It includes dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *cresc. poco a poco* (crescendo poco a poco). There are two first endings labeled 'I.' and one second ending labeled 'II.'. The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes and triplets.

Clar.

Corn.

Fag. (a 3.) (a 2.) (a 4.)

Cll.

Tr.

Tromb.

Tuba I.

Timp.

Viol. I. piaz. arco

Viol. II. piaz. arco

Viol. III. piaz. arco

Viol. IV. arco unis. > dim.

Vcllo. e C. B. unis. > dim.

Cor. III. IV.

Fag. cresc. f p

Timp. sf p

Viol. pp

Vcllo. e C. B. unis. dia. p pp

H. B. I.

Musical score for Timp., Viol., and Cello/Double Bass. The Timp. part features a rhythmic pattern of eighth notes. The Viol. and Cello/Double Bass parts include dynamic markings such as *dim.* and *p*.

Musical score for Fl., Ob., Clar., Corni, Fag., Ovi, Tr., Tromb., Tuba I, Timp., and Viol. The score includes a rehearsal mark **51** at the beginning of the woodwind section. The Timp. part has dynamic markings *ff* and *mf p*. The Viol. part has dynamic markings *ff* and *dim.*. The Cello/Double Bass part has dynamic markings *ff* and *dim.*.

52

Fl.
Ob.
Clar.
Corn.
Fag.
Timp.

This system contains the staves for Flute, Oboe, Clarinet, Horn, Bassoon, and Timpani. The Flute, Oboe, Clarinet, and Horn parts are mostly rests, with some notes appearing in the final measures. The Bassoon part has a dynamic marking of *f* and a *pp* marking in the final measure. The Timpani part has a *f* marking and a *pp* marking in the final measure. A box with the number 52 is located at the top right of this system.

52

Fag.
Viol.

This system contains the staves for Bassoon and Violin. The Bassoon part has a dynamic marking of *f* and a *pp* marking in the final measure. The Violin part has a *pp* marking in the final measure. A box with the number 52 is located at the top right of this system.

Fag.
Viol.

This system contains the staves for Bassoon and Violin. The Bassoon part has a dynamic marking of *f* and a *pp* marking in the final measure. The Violin part has a *pp* marking in the final measure. A box with the number 52 is located at the top right of this system.

53

Musical score for measures 53-58, woodwind and percussion section. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Cornet (Corni), Bassoon (Fug.), Cymbal (Ctu), Trumpet (Tr.), Trombone (Tromb.), Tuba I, Timp., Snare (Cinelli), and Grand Tambourine (Gr. Tamb.). The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature. Measure 53 is marked with a box containing the number 53. The score features various dynamics such as *mf*, *sf*, *ff*, *pp*, and *pp cresc.*, and includes articulation marks like accents and slurs. The woodwinds play complex rhythmic patterns, while the percussion provides a steady accompaniment.

Musical score for measures 53-58, string section. The score includes parts for Violin (Viol.), Viola (Vello), and Cello/Double Bass (C.B.). The music is in a key with one flat and a 3/4 time signature. Measure 53 is marked with a box containing the number 53. The strings play a rhythmic accompaniment with various dynamics such as *p*, *pp*, *pp cresc.*, and *sf*. The score includes articulation marks like accents and slurs. The strings play a rhythmic accompaniment with various dynamics such as *p*, *pp*, *pp cresc.*, and *sf*.

53

This page of a musical score, numbered 82, contains two systems of music. The first system consists of ten staves. The top five staves are for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello), and the bottom five are for a piano. The piano part includes a right-hand staff with a complex rhythmic pattern and a left-hand staff with a more melodic line. Dynamics such as *f*, *mf*, and *pp* are indicated throughout. The second system, located below the first, features a grand staff with five staves. The top two staves are for a violin and a viola, and the bottom three are for a piano. This system includes a prominent piano solo in the right hand, marked with *pp* and *pizz.* (pizzicato). The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

The musical score on page 53 is divided into two systems. The first system consists of ten staves. The top five staves are for the piano, with the right hand on the upper three and the left hand on the lower two. The bottom five staves are for the strings, with the first two for violins and the last three for violas, cellos, and double basses. The piano part features complex rhythmic patterns, including sixteenth-note runs and chords, with dynamics ranging from *p* to *ff*. The string part provides a steady accompaniment with various articulations like *arco* and *pizz.*. The second system continues the piano and string parts, with the piano part showing more intricate textures and the string part featuring prominent *pizz.* passages. The score concludes with a final measure on each staff.

The image shows a page of musical notation, page 85. The score is divided into two systems. The first system consists of 12 staves, and the second system consists of 5 staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. The first system features a complex arrangement of staves, likely representing different instruments or voices. The second system shows a more focused arrangement, possibly for a piano or similar instrument. The notation is dense and detailed, with many notes and rests. The page number '85' is located in the top right corner.

The musical score on page 86 is divided into two systems. The upper system consists of ten staves, including five vocal staves at the top and five piano accompaniment staves below. The lower system consists of five staves, primarily for piano accompaniment. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf* and *crean.*. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4.

Musical score for strings and woodwinds, measures 55-58. The score is written for Violins I and II, Violas, Cellos, and Double Basses. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *poco f*. A box containing the number 55 is located in the upper right corner of the first system.

Musical score for woodwinds and strings, measures 55-58. The score is written for Flutes, Clarinets, Bassoons, and Double Basses. It features complex rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf*, *f*, and *cresc.*. A box containing the number 55 is located in the lower right corner of the second system.

The image displays a page of a musical score, numbered 58. It consists of two systems of staves. The upper system includes a Violin I staff (labeled 'Vln I'), Violin II, Viola, Violoncello (Cello), and Contrabasso (Double Bass). The lower system is for the Piano, with separate staves for the right and left hands. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 3/4 time signature. Dynamics such as *f* (forte) and *p* (piano) are indicated throughout. Performance instructions include *tr* (trill), *arco* (arco), and *pizz.* (pizzicato). There are also first and second endings marked with '1.' and '2.' and various fingering numbers (1, 2, 3, 4, 5) and slurs. The bottom of the page features the publisher's name 'H. H. I.' centered.

56

56

The image shows a page of a musical score, page 90, for a percussion ensemble. It features multiple staves. The top section includes wood blocks (Bagnettes de bois) and wooden drumsticks (Bâtons de bois). The score is written in a complex rhythmic style with many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include *f* and *ff*. Performance instructions include *senza sordini* (without mutes) and *ff*. The score is divided into measures, with some measures containing rests for other instruments.

*) Diese Anmerkung lässt darauf schließen, dass der Componist die Pauken zu Anfang dieses Stückes con sordini (coperti) haben wollte.
 Ann. d. Herausgeber.
 Cette indication permet de supposer que le compositeur voulait avec sordini les timbales au commencement de ce morceau.
 Note des éditeurs.
 This remark leads to the conclusion that the composer desired the kettle-drums to be muffled at the beginning of this piece.
 Note by the Editors.
 H. B. I.

57

The musical score for page 91, measures 57-66, is presented in a multi-staff format. The upper section contains vocal parts and piano accompaniment. The lower section features a basso continuo line with figured bass notation. The score includes various dynamic markings such as *dim.*, *p*, *pp*, *mf*, and *ff*, as well as articulation like *acc.* and *1.*. The key signature is one flat, and the time signature is common time. The page number '91' is in the top right, and the measure number '57' is in a box at the top center and bottom center.

57

This page of a musical score, numbered 92, features a large ensemble of instruments. The upper section consists of ten staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Trumpet (Tpt.), Trombone (Tbn.), Horn (Hr.), Saxophone (Sax.), and Percussion (Perc.). The lower section includes a Piano (P) and a Double Bass (Cb.). The score is written in a key signature of one flat and a 4/4 time signature. It contains various musical notations such as dynamics (e.g., *f*, *ff*), articulation (accents), and performance instructions like *rit.* and *rit. G.*. The piano part is particularly detailed, showing complex chordal textures and rhythmic patterns.

This page contains a musical score for a large ensemble, likely a symphony or concert band. The score is divided into two main systems. The upper system consists of 12 staves, including woodwinds (flutes, oboes, bassoons, clarinets), brass (trumpets, trombones, tuba), and strings. The lower system consists of 5 staves for the piano. The music is in a key with one flat (B-flat major or D minor) and a 4/4 time signature. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs. Dynamics such as *f* (forte) and *ff* (fortissimo) are indicated throughout. The piano part features a prominent, rhythmic accompaniment in the right hand and a more active bass line in the left hand.

2 Tube

muta in H (5/4)

58

* Il n'y a pas de faute de copie ici; c'est bien l'accord de Sol naturel mineur qui froisse de très près l'accord de Ré bémol majeur; l'auteur recommande aux Violons et Altos de ne pas corriger leurs parties en mettant des \flat aux Ré, quintes de l'accord de Sol. (Note de E. Berlioz.)
 Hier ist kein Schreibfehler; der G-moll-Akkord steht unmittelbar neben dem Des-dur-Akkord. Der Compositor ersucht die Violinisten und Bratschisten, ihre Stimmen nicht durch Vorsetzen eines \flat zum D, der Quinte des G-moll-Akkordes, zu „corrigiren“.
 This is no clerical error; the G-minor-chord is immediately next to the D-flat-major chord. The composer requests the violinists and violaplayers not to "correct" their parts by placing a \flat before the D of the fifth of the G-minor-chord.

59

pp dolce assai ed appassionato

L.

Trois Tymballes.
Drei Paukenschläger
Three drummers.

59

rall. poco a tempo

1. II.
Fag. III, IV.

1. Timpanista.
2. Timpanista.
3. Timpanista.
Tamburo.
Cinelli.
Gr. Tamb.

stouffez le son des Ton mit der Hand abdtampfen
muffle the tone

stouffez le son avec la main des Ton mit der Hand abdtampfen
muffle the tone with the hand

pizz. arco
pizz. arco
pizz. arco
pizz. arco
pizz. arco

rall. poco a tempo

V. Hexensabbath. Songe d'une nuit du Sabbat. A witches' sabbath.

Score for various instruments including Flauto I, Clarinetti, Corni, Fagotti, Trombe, Cornetti, Tromboni, Tube, Timpani, Gran Tamburo, Due campane, Violino I, Violino II, Viola, and Violoncello e Contrabasso. Includes performance instructions like 'Larghetto. (♩ = 63.)' and 'poco f'.

Si l'on ne peut trouver deux Cloches assez graves pour sonner l'un des trois 77 et l'un des trois 80, il vaut mieux employer des Pianos. ... H.B.I.

Musical score for strings and woodwinds. The score consists of ten staves. The top two staves are for violins (Viol. I and Viol. II), the next two for violas (Vla. I and Vla. II), and the bottom two for cellos and double basses (Cello and Contrabasso). The woodwind section includes flutes (Fl.), oboes (Ob.), clarinets (Cl.), and bassoons (Fag.). The score features dynamic markings such as *pp*, *mf*, and *f*. A specific instruction for the double basses reads "mura in G (Solo)".

Piano accompaniment score for the piano. The score is written for the right and left hands across ten staves. It features a complex, rhythmic texture with many sixteenth and thirty-second notes. The right hand plays a dense, flowing line, while the left hand provides a steady, rhythmic accompaniment. The score includes various dynamic markings and articulation symbols.

This musical score page contains measures 62 through 101. It is arranged in two systems of staves. The upper system includes staves for woodwinds (flutes, oboes, bassoons, clarinets), brass (trumpets, trombones, tuba), strings (violins, violas, cellos, double basses), and a harp. The lower system is dedicated to the harp, showing intricate arpeggiated patterns. The score is marked with various dynamics such as *mf*, *f*, *pp*, and *div.* (divisi). A section in the lower system is marked *con sordina III*. The page number '62' is in the top left, and '101' is in the top right.

Allegro. (♩ = 112.)

Allegro assai. (♩ = 67.)

The musical score is divided into two main sections. The first section, **Allegro. (♩ = 112.)**, features a vocal line with lyrics: *(crescendo) (distante) errar poco a poco*. The second section, **Allegro assai. (♩ = 67.)**, is characterized by a dense orchestral texture. The score includes staves for Flute, Oboe, Clarinet, Bassoon, Trumpet, Trombone, Horn, Percussion, and Cymbal. The vocal line continues with lyrics: *senza sord. senza sord. senza sord. senza sord. senza sord. senza sord. senza sord. senza sord. senza sord.*

This page of musical score, numbered 103, is a complex arrangement for piano and orchestra. It is organized into two systems of ten staves each. The top system features a variety of rhythmic textures, including dense sixteenth-note passages in the upper staves and more rhythmic accompaniment in the lower staves. The bottom system continues this complexity with intricate patterns and dynamic markings. The score includes numerous accidentals, slurs, and articulation marks, indicating a technically demanding piece. The page number '103' is positioned in the upper right corner.

Allegro. (♩ = 104.)

Fl. picc. *pp*

Ob. *ppoco f*

Clar. I in Es (M^o) *ppoco f* *cresc.*

Clar. II in C (7^o) *ppoco f*

Fag. *pp*

Viol. I unis.

Viol. II unis.

Viola unis.

Vcllo.

C.B.

Allegro. (♩ = 104.)

Fl. picc. *pp*

Ob. *(sempre cresc.)*

Clar. *(sempre cresc.)*

Fag. *(sempre cresc.)*

Viol. *pp*

Fl. I.

Fl. picc. *(V^o cresc.)*

Ob.

Clar.

Cor.

Fag.

Viol.

(cresc.)

(cresc.)

105

64

Fl.

Fl. picc.

Ob.

Clar.

Cor.

Fag.

Viol. *cresc.*

(cresc.)

(cresc.)

(cresc.)

(cresc.)

(cresc.)

(cresc.)

(cresc. sempre)

(cresc.)

(cresc.)

64

H.B.I.

This page of a musical score, numbered 106, contains the following parts and staves:

- Fl. I:** Flute I, first staff, featuring a rapid sixteenth-note passage.
- Fl. picc.:** Flute piccolo, second staff, mirroring the Fl. I part.
- Ob.:** Oboe, third staff, playing a sustained chord.
- Clar.:** Clarinet, fourth staff, playing a sustained chord.
- Cor.:** Horn, fifth staff, playing a sustained chord.
- Fag.:** Bassoon, sixth staff, playing a sustained chord.
- Tr.:** Trumpet, seventh staff, playing a rhythmic pattern.
- Cu.:** Cymbal, eighth staff, playing a rhythmic pattern.
- Tromb.:** Trombone, ninth staff, playing a rhythmic pattern.
- Tab. I.:** Trombone I, tenth staff, playing a rhythmic pattern.
- Timp.:** Timpani, eleventh staff, playing a rhythmic pattern.
- Viol.:** Violin, twelfth staff, playing a rhythmic pattern.
- Viola:** Viola, thirteenth staff, playing a rhythmic pattern.
- Cello:** Cello, fourteenth staff, playing a rhythmic pattern.
- Double Bass:** Double bass, fifteenth staff, playing a rhythmic pattern.

The score includes various musical notations such as dynamics (e.g., *ff*), articulation marks, and performance instructions. The woodwind and string parts are highly rhythmic, while the brass parts provide harmonic support.

The image displays a page of musical notation, page 107, featuring a complex arrangement of multiple staves. The score is organized into two main systems. The upper system consists of 12 staves, with the top two staves likely representing vocal parts and the remaining ten representing various instrumental parts. The lower system consists of 5 staves, likely representing a piano accompaniment. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as *ff* and *sf*. A tempo marking $(♩ = ♩)$ is present at the top right of the page. The key signature is one flat, and the time signature is 4/4. The music concludes with a final cadence and a tempo marking $(♩ = ♩)$ at the bottom right.

Fag.

Viol.

65

Tromb.

Timp.

(derrière la Scène)
(Ainter der Scene)
(behind the Scene)

Das campanone (2 Glocken) in C (F) G (Sol)

son Ped.

Viol.

* Die Hörerzöher empfehlen, die folgenden Takte auf fünfseitigen Contrabässen in der tiefen Octave zu spielen.
Les mesures suivantes se jouent sur octave plus bas sur la contrebasse à 5 cordes. (Note des Éditeurs.)
The editor wishes the following bars to be played on a 5-stringed double-bass in the lower octave.

Ob. I

Cor.

Tt.

Tromb.

Timp.

Camp.

Viol.

66

Dies iræ.
senza accel.

Fag. 2.4.

Tube. 3.2.

Camp.

Viol.

senza accel.

B.B.I.

Fl. I.

Fl. picc.

Ob.

Clar.

Cor.

Fag.

Tr.

Cll.

Tromb.

Tubo.

Gr. Tamb.

Camp.

Viol.

pizz.

pizz.

pizz.

Detailed description: This page of a musical score contains 15 staves. The instruments are: Flute I (Fl. I.), Flute piccolo (Fl. picc.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Horn (Cor.), Bassoon (Fag.), Trumpet (Tr.), Clarinet II (Cll.), Trombone (Tromb.), Tuba (Tubo.), Grand Drum (Gr. Tamb.), Cymbal (Camp.), and Violin (Viol.). The score is in a key with two flats and a 4/4 time signature. The music is primarily in rests, with some melodic lines starting in the final measures of the page. The Violin part has three instances of 'pizz.' (pizzicato) markings in the final measures.

67

arco

pizz

pizz

67

The musical score is arranged in two systems of nine staves each. The first system includes the piano part (top two staves) and the orchestral accompaniment (seven staves). The second system continues the piano and orchestral parts. The piano part features a complex melodic line with many trills and grace notes. The orchestral part includes woodwinds, brass, and strings. The score ends with a 'pizz.' (pizzicato) marking on the piano staves.

68

arco

arco

arco

arco

arco

tutti

tutti

68

H.B.I.

This page of a musical score, numbered 113, features a complex arrangement of instruments. The score is organized into two main systems. The upper system consists of 12 staves: the top two are for the piano (treble and bass clefs), followed by six staves for woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon, and two horns), and four staves for strings (violin I, violin II, viola, and cello/double bass). The lower system consists of 4 staves: two for the piano (treble and bass clefs) and two for the cello and double bass. The music is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics (e.g., *f*), and articulation marks. The piano part shows a melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand. The woodwinds and strings provide harmonic support and texture.

This page of a musical score, numbered 115, contains a complex arrangement of music across 15 staves. The notation is dense, featuring a variety of rhythmic patterns and textures. The upper staves (1-5) show intricate melodic and harmonic lines with frequent use of slurs and accents. The middle section (staves 6-10) includes a prominent bass line and several staves with sustained chords and arpeggiated figures. The lower section (staves 11-15) features a piano part with a clear pizzicato (pizz.) section, indicated by the marking above the notes. The overall style is characteristic of late 19th or early 20th-century chamber music.

This musical score is for a string quartet, consisting of four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello/Double Bass. The music is in a minor key and 3/4 time. Measures 69-78 show a complex texture with rapid sixteenth-note passages in the upper strings and sustained chords in the lower strings. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings like *mf* and *mp*. A section of the score is marked *arco*, indicating that the strings should be played with bows. The piece concludes with a final chord in measure 78.

The musical score on page 70, measures 70-79, features the following parts and markings:

- Fl.:** Flute part with dynamic markings *f* and *cresc.*
- Fl. picc.:** Flute piccolo part with dynamic markings *f* and *cresc.*
- Ob.:** Oboe part with dynamic markings *f* and *cresc.*
- Clar.:** Clarinet part with dynamic markings *f* and *cresc.*
- Cor.:** Horn part with dynamic markings *cresc.*
- Fag.:** Bassoon part with dynamic markings *cresc.*
- Tr.:** Trumpet part with dynamic markings *cresc.*
- Cyl.:** Cymbals part with dynamic markings *f* and *cresc.*
- Tromb.:** Trombone part with dynamic markings *f* and *cresc.*
- Tuba:** Tuba part with dynamic markings *f* and *cresc.*
- (Baguettes d'éponge.) (Schwammstäbchen.) (Sponge-headed sticks.)** Part with dynamic markings *mf* and *cresc.*
- Timp.:** Timpani part with dynamic markings *mf* and *cresc.*
- Viol.:** Violin part with dynamic markings *mf* and *cresc.*

Hexenrundtanz.
 Ronde du Sabbat.
 Witches' round dance.
 Poco meno mosso.⁹⁾

Poco meno mosso.

⁹⁾ Le mouvement, qui a dû s'animer un peu, redevient ici comme au chiffre [63] Allegro (♩ = 104)
 Das Zeitmass, welches sich etwas belebt hat, wird hier wieder wie bei Ziffer [63] Allegro (♩ = 104)
 The movement, which has animated itself, is here again as at number [63] Allegro (♩ = 104)

71

71

This page of a musical score, numbered 120, contains two systems of music. The first system consists of ten staves. The top two staves are for vocal parts, with lyrics written below the notes. The remaining eight staves are for piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and three additional bass staves. The second system consists of four staves, primarily for piano accompaniment, with some vocal lines continuing. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *ff* (fortissimo) and *tricc.* (trillo). The bottom of the page is marked with the initials "H. B. L."

72

The musical score consists of two systems of staves. The first system includes ten staves, and the second system includes four staves. The notation is dense, featuring many sixteenth and thirty-second notes. Dynamic markings include 'ff' (fortissimo) and '(scmpre, ff)' (sempre fortissimo). A 'cresc.' marking is present in the first system. The piece concludes with a fermata over a final chord.

72

The musical score is arranged in two systems. The first system contains a grand staff (treble and bass clefs) and five additional staves. The second system contains a grand staff and four additional staves. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a time signature of 3/4. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The word "cresc." (crescendo) is written above the grand staff in the second system, and "ff" (fortissimo) is written below the grand staff in the second system. The score is a complex orchestral or piano arrangement.

73

Musical score for measures 73-78. The score consists of 11 staves. The first five staves are for woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon, and contrabassoon). The sixth staff is for strings (violin I). The seventh staff is for strings (violin II). The eighth staff is for strings (viola). The ninth staff is for strings (cello). The tenth staff is for strings (double bass). The eleventh staff is for strings (bassoon). The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *ff*. There are also some performance instructions like *arco.* and *tr.*

Musical score for measures 73-78. The score consists of 5 staves. The first two staves are for woodwinds (flute and oboe). The third staff is for strings (violin I). The fourth staff is for strings (violin II). The fifth staff is for strings (viola). The music includes various notes, rests, and dynamic markings such as *p*, *mf*, and *ff*. There are also some performance instructions like *arco.* and *tr.*

73

This page of a musical score, numbered 124, contains two systems of music. The upper system consists of ten staves: the top two are vocal staves with lyrics, and the remaining eight are for piano accompaniment. The piano part includes a grand staff (treble and bass clefs) and three additional bass staves. The lower system consists of five staves for piano accompaniment, including a grand staff and three bass staves. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *mf*, *f*, and *rit.*.

74

ff

a 2.

III

ff

74

The musical score is arranged in two systems. The first system consists of 12 staves. The top two staves are for Violin I and Violin II, with dynamics *p* and *(din.)*. The next two staves are for Viola and Violoncello, also with *p* and *(din.)*. The bottom six staves are for the string section, with dynamics *pp* and *sf*. The second system consists of 5 staves. The top two staves are for Violin I and Violin II, with dynamics *pp*. The bottom three staves are for Viola, Violoncello, and Double Bass, with dynamics *pp* and performance instructions *pizz.* and *arco*.

This page of a musical score contains two systems of staves. The upper system consists of ten staves, with the top four staves containing vocal lines marked with *f* *dim.* and the bottom six staves containing piano accompaniment. The lower system consists of five staves, with the top two staves marked *pizz.* and *arco*, and the bottom three staves containing piano accompaniment. Dynamics include *f*, *pp*, and *ppp*. Performance instructions include *dim.*, *pizz.*, and *arco*. The score is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

Musical score for measures 76-81. The score consists of ten staves. The first four staves contain rhythmic patterns. The fifth and sixth staves feature melodic lines with dynamics *mf*, *dim.*, and *pp*. The seventh staff has a section marked *3 4.* and *(poco f)*. The eighth, ninth, and tenth staves are mostly empty.

Musical score for measures 82-87. The score consists of five staves. The first two staves are marked *arco* and feature melodic lines with dynamics *mf*, *dim.*, and *p*. The third staff has dynamics *f* and *mf*. The fourth and fifth staves feature melodic lines with dynamics *p* and *piu.*. The sixth staff has dynamics *poco f* and *piu.*.

The musical score on page 130 consists of two systems of staves. The first system includes a grand staff (treble and bass clefs) and a piano staff (treble and bass clefs). The piano part features a melodic line with dynamics such as *f-pp*, *pp*, and *ppp*, and includes a marking *(R 2.)*. The bass part has a rhythmic accompaniment with dynamics *pp* and *dim.*. The second system continues the piano part with a melodic line marked *ppp* and *dimin. scupr.*, and the bass part with a rhythmic accompaniment marked *pp*.

77

Musical score for measures 77-86. The score consists of multiple staves. The first staff has a box containing the number 77. The music includes various dynamics such as *poco f*, *pp*, and *ppp*. There are also markings for fingerings (II, IV) and articulation (accents). The notation includes notes, rests, and slurs.

Musical score for measures 87-96. The score consists of multiple staves. The first staff has a box containing the number 77. The music includes various dynamics such as *quasi niente*, *mf*, *ppp*, *pp*, *arco*, *div.*, and *dim.*. There are also markings for fingerings (II, IV) and articulation (accents). The notation includes notes, rests, and slurs.

77

78

cresc. poco a poco

II.
s.
A.
non sord.
IV.
poco sf

Un Timbalier
Ein Schläger.
One drummer

pp *cresc. poco a poco*

78

cresc. poco a poco

son sord.
II.
poco *f* > *p*

Les deux Timbales réunis.
Beide Schläger zusammen.
Both drummers together.

p *tricc.* *poco a poco*

The first system of the musical score consists of 12 staves. The top two staves are for the vocal line, both containing rests. The next two staves are for the piano accompaniment, also containing rests. The fifth staff is for the snare drum, with a dynamic marking of *poco f* followed by *p*. The sixth through tenth staves are for the timpani, with rests. The eleventh and twelfth staves are for the bass drum, with rests. The text 'son sord. II.' is written above the snare drum staff, and 'poco f > p' is written below it. At the bottom of the system, there is a drum part with notes and the instruction '*p* *tricc.* *poco a poco*'.

The second system of the musical score consists of 12 staves. The top two staves are for the vocal line, with notes and rests. The next two staves are for the piano accompaniment, with notes and rests. The fifth staff is for the snare drum, with notes and rests. The sixth through tenth staves are for the timpani, with notes and rests. The eleventh and twelfth staves are for the bass drum, with notes and rests.

The musical score on page 134 is divided into two systems. The first system consists of ten staves: five for strings (Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Double Basses) and five for woodwinds (Flutes, Oboes, Clarinets, Bassoons, and Contrabassoons). The woodwind parts include dynamic markings such as *mf* and *senza sord.*. The string parts are marked with *mf*. The second system consists of four staves: two for woodwinds (Flutes and Oboes) and two for strings (Violins and Cellos/Double Basses). These parts feature dynamic markings such as *cresc. poco a poco*, *cresc. sempre*, and *f cresc. sempre*. The bottom of the page features a series of rhythmic symbols (vertical lines with flags) corresponding to the notes in the staves below.

80

Musical score for page 135, measures 79-80. The score includes multiple staves for strings and woodwinds. Dynamic markings include (cresc. molto), sf, and cresc. molto. Performance instructions include 'a 2.' and 'div. unis.'

80

The first system of the musical score consists of 12 measures. It features a complex texture with multiple staves. The top staff is a treble clef with a melodic line. Below it are several staves for piano accompaniment, including a grand staff (treble and bass clefs) and a separate bass clef staff. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *sfz* (sforzando). The piano part is highly rhythmic, with many sixteenth and thirty-second notes.

The second system of the musical score consists of 12 measures. It continues the complex texture from the first system. The notation includes slurs, ties, and dynamic markings like *ff* and *sfz*. The piano accompaniment remains highly rhythmic and dense. The system concludes with a double bar line and repeat signs.

81

Musical score for measures 81-85. The score consists of 11 staves. The first two staves (treble clef) contain some notes in measure 81. The remaining staves are mostly empty, with some notes in measure 81. The key signature is one sharp (F#).

Musical score for measures 81-85. The score consists of 5 staves. The first two staves are in treble clef, and the last three are in bass clef. The music is written in a single system. The key signature is one sharp (F#). The dynamics are marked as *sf* (sempre sf) in each staff. The notation includes eighth and sixteenth notes, and rests.

81

Dies irae et Ronde du Sabbat (ensemble).
Dies irae und Hexenrundtanz (zusammen).
Dies irae and witches' round dance (together).

The musical score is presented in two systems. The first system consists of ten staves: two for vocal parts (Soprano and Alto) and eight for piano accompaniment (Right Hand and Left Hand). The vocal parts feature a melodic line with a 'ff' dynamic marking. The piano accompaniment includes a complex rhythmic pattern with 'mf' dynamics. The second system continues the piano accompaniment with more intricate rhythmic and melodic lines.

The musical score on page 139 is divided into two systems. The upper system consists of ten staves: the top two staves are for the piano, showing a complex, flowing accompaniment with many sixteenth notes and slurs; the next four staves are for vocal parts, each containing a single note with an accent mark (^) above it; the bottom four staves are empty. The lower system consists of four staves: the top two staves are for the piano, continuing the intricate accompaniment; the bottom two staves are for the bass line, showing a steady rhythmic pattern of eighth notes.

This page of a musical score, numbered 140, is divided into two systems. The upper system consists of ten staves: the top two are for the piano (right and left hands), and the remaining eight are for a violin. The piano part features a complex, rhythmic melody with many sixteenth and thirty-second notes, often beamed together. The violin part provides a harmonic accompaniment with sustained notes and some melodic lines. The lower system consists of four staves, all for the piano (right and left hands), showing a more rhythmic accompaniment with chords and eighth-note patterns. The score is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C).

Musical score for measures 82-86. The score consists of 12 staves. The first five staves are for the right hand of a piano, and the last seven staves are for the left hand. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature. Measures 82-85 feature a series of chords in the right hand, with the left hand playing a simple bass line. Measure 86 shows a more complex texture with arpeggiated chords in the right hand and a more active bass line in the left hand.

Musical score for measures 87-91. The score consists of 4 staves. The first two staves are for the right hand, and the last two are for the left hand. The music continues in the same key and time signature. Measures 87-90 feature a series of chords in the right hand, with the left hand playing a simple bass line. Measure 91 shows a more complex texture with arpeggiated chords in the right hand and a more active bass line in the left hand.

83

Musical score for measures 83-87. The score consists of ten staves. The first four staves (treble clef) and the fifth staff (bass clef) contain rhythmic patterns of eighth notes. The sixth staff (bass clef) contains a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a first ending bracket labeled (a 2.). The seventh through ninth staves are empty. The tenth staff (bass clef) contains a melodic line with a dynamic marking of *mf*.

Musical score for measures 88-92. The score consists of five staves. The first three staves (treble clef) contain dense rhythmic patterns of sixteenth notes, with a dynamic marking of *col legno*. The fourth staff (bass clef) contains a melodic line with a dynamic marking of *mf* and a *div.* marking. The fifth staff (bass clef) contains a melodic line.

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the piano, with the right hand playing a melodic line and the left hand providing harmonic support. The remaining eight staves are for the string ensemble, with the first two staves (Violins I and II) playing a rhythmic pattern, and the other six staves (Violas, Cellos, and Double Basses) providing a steady accompaniment.

The second system of the musical score consists of seven staves. The top three staves are for woodwinds: Flute, Clarinet, and Bassoon. The bottom four staves are for strings: Violins I, Violins II, Cellos, and Double Basses. The woodwinds play a melodic line, while the strings provide a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *pp* and *plizz.*

p leggiero

p leggiero

p leggiero

p leggiero

poco

84

Musical score for measures 84-88. The score includes piano (p) and violin parts. The piano part is marked *p leggiero* and includes a second ending (*a. 2.*). The violin part is also marked *p leggiero*. The score shows complex rhythmic patterns and melodic lines for both instruments.

Musical score for measures 84-88, featuring arched string parts. The score includes parts for violin, viola, and cello/bass. The parts are marked *arco* and *pp cresc.*. The score shows sustained harmonic textures and dynamic growth.

84

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the right hand of a piano, with the first staff containing a complex triplet of sixteenth notes. The next two staves are for the left hand, also featuring triplets. The remaining six staves are for other instruments, possibly strings or woodwinds, with various rhythmic patterns and dynamic markings such as *mf* and *ff*. The notation includes many slurs, ties, and accents.

The second system of the musical score continues the complex notation from the first system. It features ten staves with similar rhythmic and melodic patterns. The notation is dense, with many slurs and ties, and includes dynamic markings like *mf* and *ff*. The overall texture is highly intricate and polyphonic.

85

Musical score for the first system, measures 85-94. The score includes staves for strings, woodwinds, brass, and vocal soloists. The vocal parts have lyrics and dynamic markings like "cresc. molto" and "ff".

Musical score for the second system, measures 95-104. This system features a dense texture of chords and accompaniment for the strings and woodwinds.

Musical score for the second system, measures 95-104. This system features a dense texture of chords and accompaniment for the strings and woodwinds.

85

poco animato

The first system of the musical score consists of ten staves. The top two staves are for the right hand, showing intricate sixteenth-note passages. The middle four staves are for the left hand, with a steady eighth-note accompaniment. The bottom two staves are for the bass, featuring a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The tempo is marked 'poco animato'. The system concludes with a double bar line.

The second system of the musical score continues the piece with similar rhythmic complexity. It consists of four staves. The top two staves are for the right hand, and the bottom two are for the left hand. The tempo remains 'poco animato'. The system concludes with a double bar line.

poco animato

Musical score for measures 86-88, upper system. The score consists of 11 staves. The first four staves are treble clefs, and the last seven are bass clefs. The music is in 4/4 time. Measure 86 features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. Measure 87 has a similar pattern with some rests. Measure 88 continues the pattern. Dynamics include *ff* and *mf*. There are various articulation marks and slurs throughout.

Musical score for measures 86-88, lower system. The score consists of 4 staves. The first two are treble clefs and the last two are bass clefs. The music continues from the upper system. Measure 86 shows a continuation of the rhythmic patterns. Measure 87 has some rests in the lower staves. Measure 88 concludes the system. Dynamics include *ff* and *mf*. There are various articulation marks and slurs throughout.

The musical score on page 150 consists of approximately 15 staves. The upper section includes a piano part with intricate rhythmic patterns, likely for a cymbal or snare drum, and a bass line. The lower section features a section labeled 'Cinelli' with its own set of staves. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes. A specific instruction is provided for a cymbal effect.

Coup frappé sur une Cymbale avec une baguette ouverte d'éponge ou un tampon.
 Schlag auf ein Becken mit einem Schwamm-
 schlägel oder Klöppel.
 Struck on a cymbal with a sponge-headed
 drum-stick.