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.

☐ Tezim/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. *İn Terms of Orchestral İnterpretation 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. İn 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 İnterpretation, 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 Yaşamaından Kesitler 2

1.2. Programlı Müzik ve Senfonik Drama'daki Rolü 6

1.3. Romantizm: Devrim, Mitoloji ve Tuhaflıkların 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: *Je vais donc quitter pour jamais* 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 Scéne aux champs bölümü (Kır sahnesi) 61.sayfa 45

Şekil. 14b Messe Solennelle-Gratis agimus bölümünden alıntı 45

Şekil. 15 Scéne aux champs bölümü (Kır sahnesi) 60.sayfa 46

Şekil. 16 Scéne aux champs bölümü (Kır sahnesi) 75.sayfa 47

Şekil. 17 Scéne 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 dramatürjisi 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.

Senfoniyi 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 ögelerine 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 Isere'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 hüsranla 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 seçmişlerdir. 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 çıkarak 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 çalışması

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 tınıları 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. Mendelsshon 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 Lesseur’ü “resmi bestecisi” olarak desteklediğini öğrendiği gençlik yıllarına denk gelmektedir. Hatta öyle ki Requiem’in Dies İrae (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 başkalaşımların 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-gardé[2] (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 metafordur. 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 ögeler kullanılarak müzikal anlatımda yeni bir soluk bulmuştur. Berlioz'un programlı müziğe kattığı yenilik *ideé fixe*, tanımı itibariyle 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 buluştuğu ilgi çekici bir yapıttır.

Orkestra şefleri, dinleyiciler ve müzikologlar için hakkında birçok araştırma ve bilinmeyeni 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 bağlantıl 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. *Scéne 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 dramatürjisi" 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 vurmalı 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 Tuhaflıkların 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 sitillerinden 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 geçmişi 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 popular kültürü etkisi altına almıştır. Romantizm ve Romantikler ortaya koydukları yeni motifler ve fikirlerin yanı sıra insanlığın sahip olduğu tüm deneyimsel değerlere yeni ve güçlü anlamlar kazandırmışlardır. (Manoff,1982, s.282).

2. BÖLÜM

FANTASTİK SENFONİ

2.1. Romantizm: Devrim-Mitoloji ve Tuhaflıkların 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 buluştuğu 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 *Scéne 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 tınılar 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 (Scéne 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 senfoniyi neredeyse her zaman çeşitli edebi kaynaklara (Chataeubriand, 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 sanrısal belirmesi ve hatta kopmuş kafanın korkunç yuvarlanışı 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'nın analizi, Victor Hugo'nun (Cromwell adlı oyununun önsözünde) özetlediği grotesk estetiği, Berlio'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 örneklemleri bile çalışmaları 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 dilimde 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'ın[5] '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 ilişkilendirmedikçe asla kafasında canlandıramaz.

Bu melodik imge ve onun modeli güçlü bir ideé 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 aşıktan 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: *Scéne 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, iniltiler, 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 ögelerini 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 kullanılabilecek 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 ögelerin 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 bğadaştırılmıştır.

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 içerdiğindendir. (Rushton, 2001, s.160). Berlioz'un fırtınaları, gök gürültüleri sahne yapıtlarından çok senfonilerinde yer veren J. W. Gluck kökenlidir; Fantastik Senfoni'nin Scéne 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. Scéne aux champs Huzur, kuş sesleri, yüce tehdit (Uzak gök gürültüsü efekti)
III. Bölüm Kırsal, konuksever, kalabalık	II. Un Ball Kalabalık, şehirsel, 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
I. Bölüm Kader ile şiddetli mücadele, tek vücut olma hissiyatı	I. Reverie-Passion Manik ruh hali değişimleri ile mücadele II. Un Ball Dans
II. Yavaş bölüm Zor kazanılmış sükunet	III. Scené aux champs (yavaş bölüm) Tehdit altında sükunet
III. Bölüm Grotesk dans	IV. Marche au supplice Grotesk marş
IV. Finale Geri dönüş, çirkinliğin kovulması	V. Songe d'un Nuit de Sabbat (Finale) Çirkinliğin (grotesk) zaferi

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 açılarına 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 analoji (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 yapısı[7]) 329.ölçü
		Epizod	
		358.ölçü	

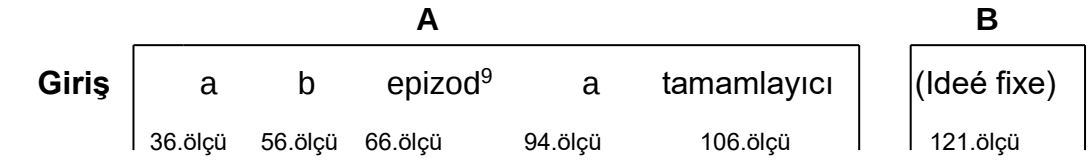
Yeniden Sergi

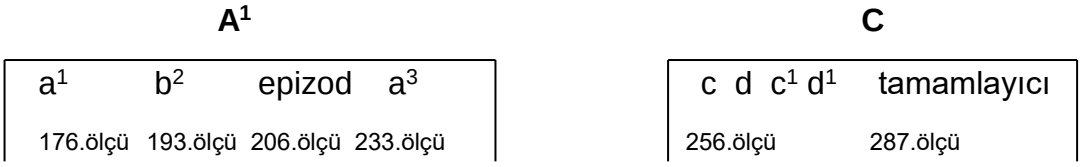
A	B (Tema kullanılmamıştır)[8]	Koda
410.ölçü		491.ölçü

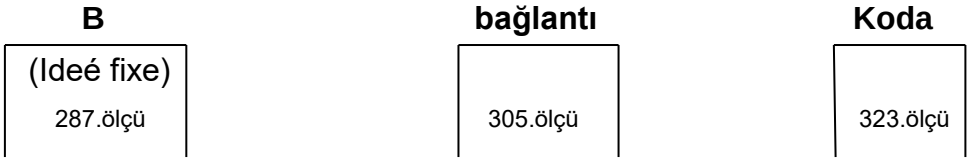
[7] Sergi bölmesindeki köprü kısmında kullanılan epizod yapsının materyalinden oluşmuş bir kesit.

[8] Yeniden sergide B bölmesinde tema kullanılmamıştır. Bkz. Konen, 1981, s.403

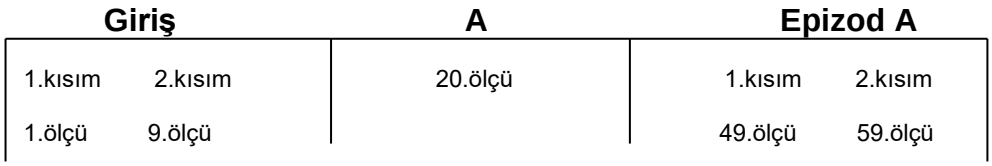
2.Bölüm: *Un Ball* (Balo)

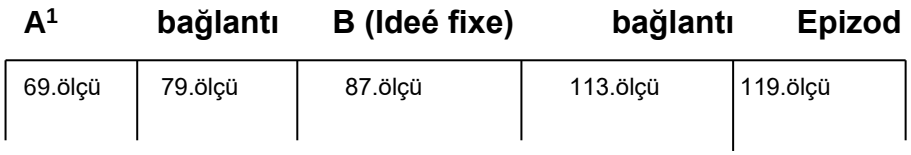


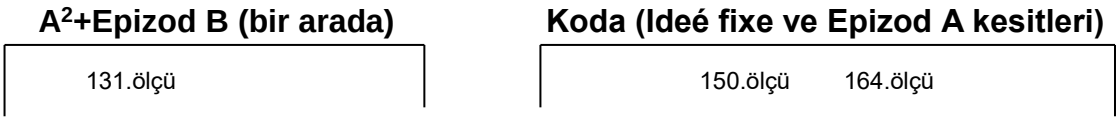


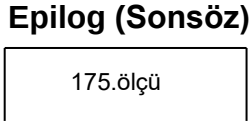


3. Bölüm: *Scéne aux Champs* (Kır Sahnesi)



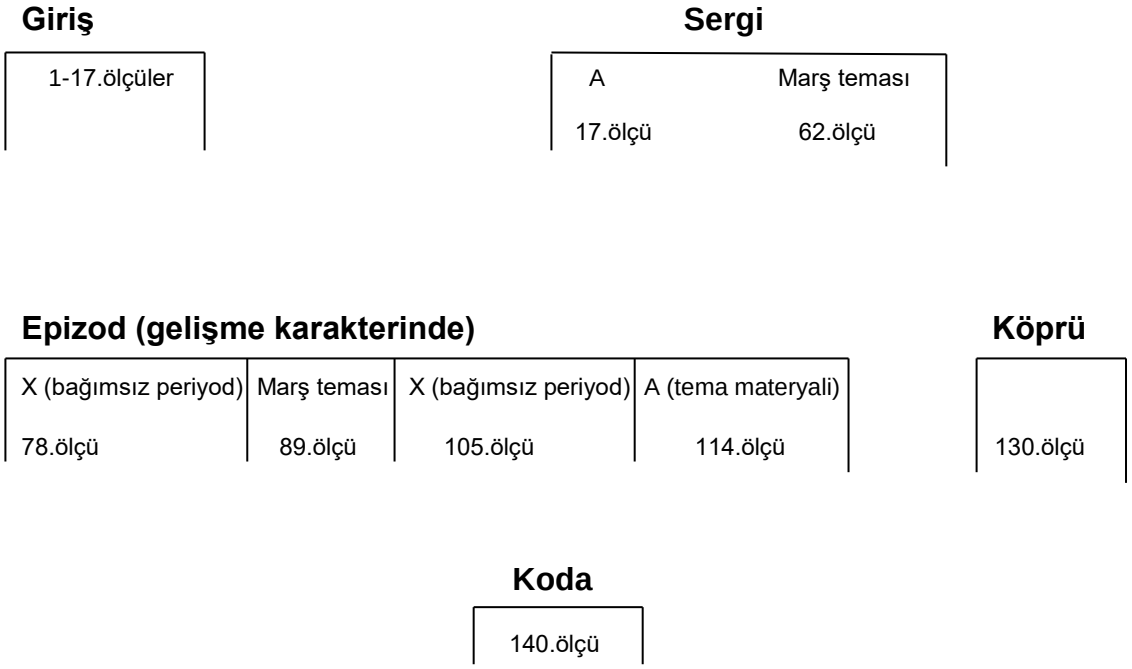






[9] Epizod müzikal anlamda bir kompozisyonun esas yapısı ve temasından farklı karakterde ancak esas yapıyı destekleyici ve bütünleyici konu dışı kısımdır. Kompozisyonda kullanılan farklı müzikal teknikleden biridir.

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



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.

[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

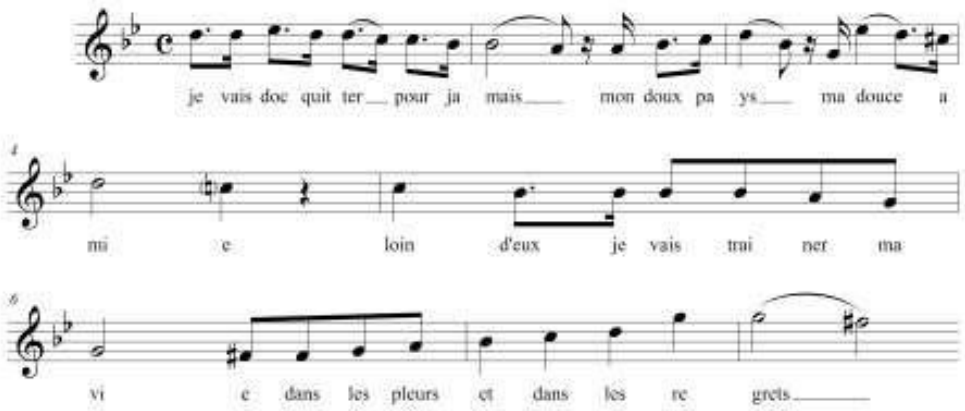
Fantastik senfoni, tek bir melodi materyali ve ona yüklenen anlamın farklı birçok müzikal ambiyans ve anlatım içerisinde neredeyse sonsuza kadar devam edeceği hissini oluşturmaktadır. Bu haliyle Berlioz'un Harriet Smithson'a karşı hissettiği obsesif (takıntılı) aşkın ifadesi, (afyon'un etkisi ile) halüsinasyonlar 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 ögelerindendir. 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-Passion*s (Düşler-Tutkular)

Bu bölümü tempo olarak incelediğimizde Largo başlıklı yavaş bir giriş ve Allegro appassionate 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 aldığını söylediği bir Floryan şarkısının[11]-*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 - 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 le 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

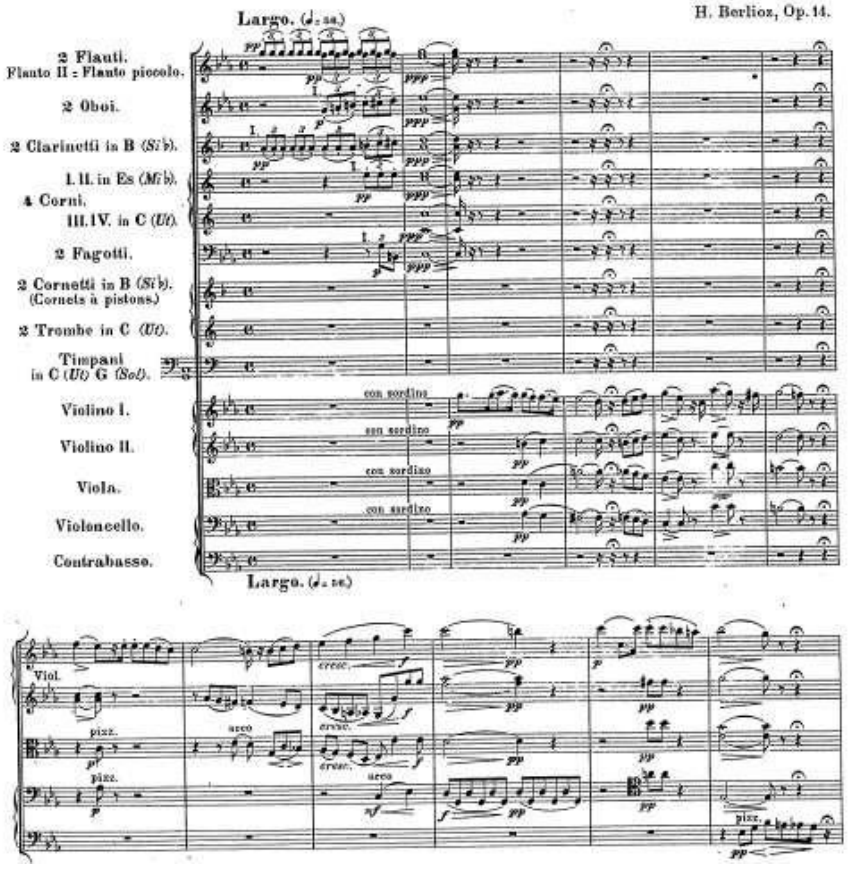
[11] Günümüz Almanya'sına ait Bavyera bölgesi ve yukarı Avusturya kısımları arasında kalan bölgeye özgü şarkı

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

kısmın 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.kısmın müzikal anlatımı şarkı sözleri ile birleştiğinde senfoninin kahramanının metaforik bir sürgün yerinde sevgilisini düşündüğünü ima ettiği düşünülebilir.

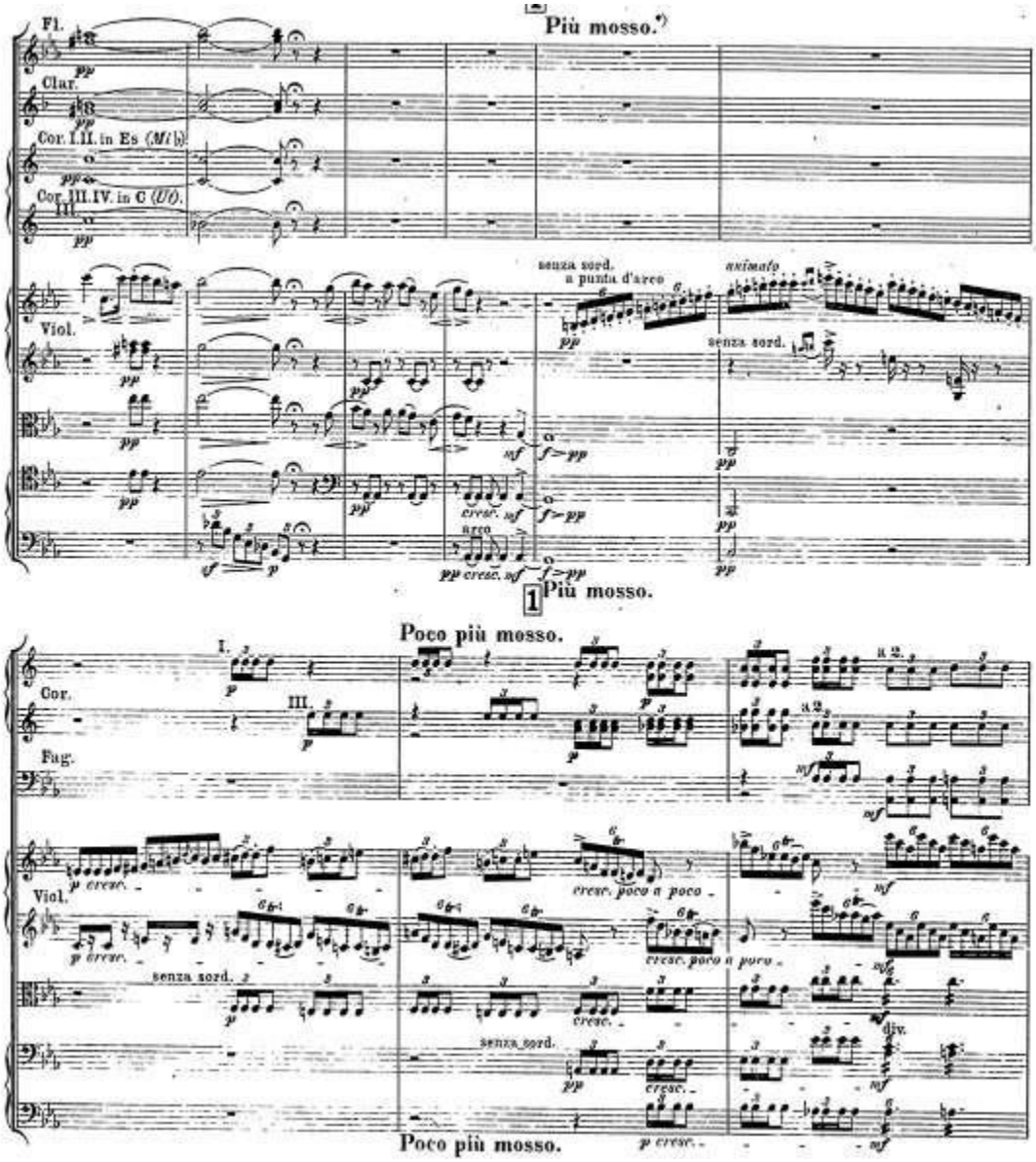
Şekil 2. Réveries-Passions bölümü (Düşler ve Tutkular) 3.sayfa



[13] Ancak bu anlatımda pişmanlık, Julian Rushton'a göre, 'mantık konuşması' (parole logique)dır.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 kısımla 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 altılama gibi küçük süre değerleri ile desteklenmiştir. Bu sayede heyecanlı duygu korunmuştur.

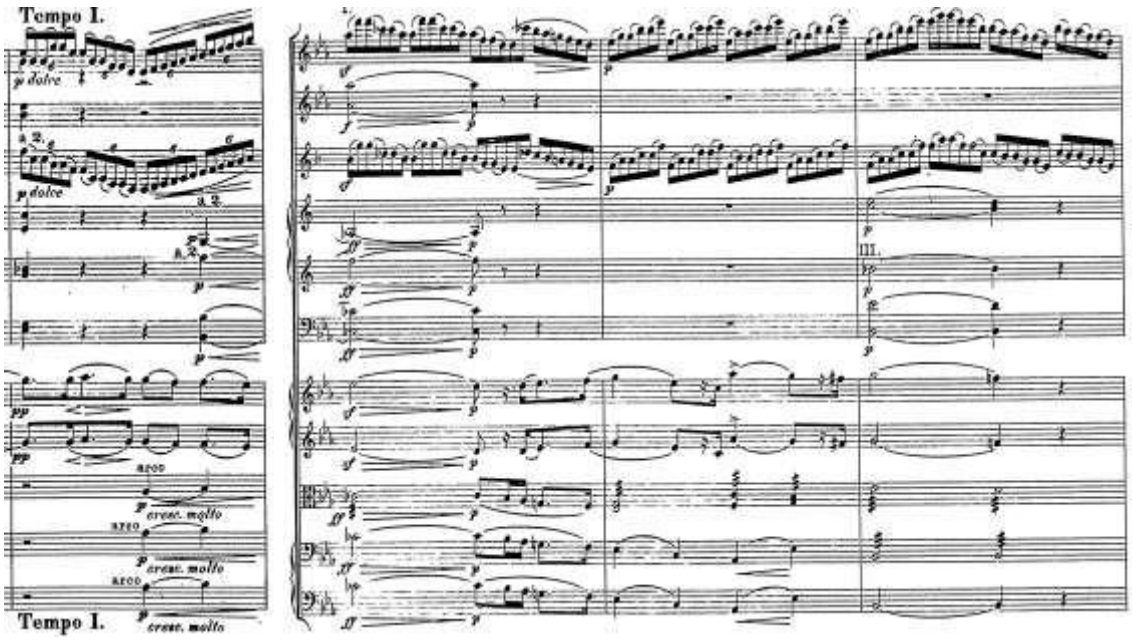
Şekil 3. Réveries-Passions bölümü (Düşler ve Tutkular) 4.sayfa



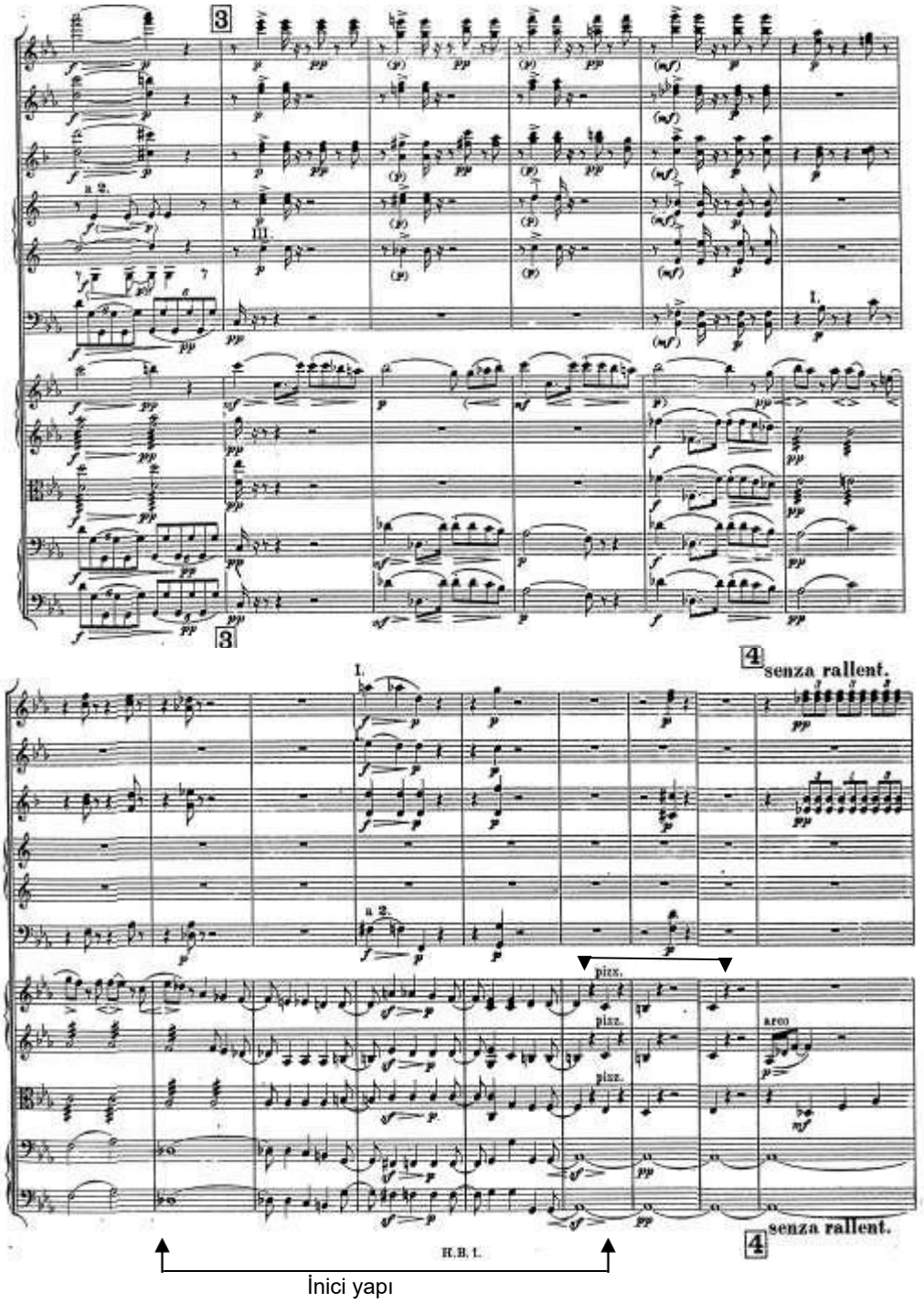
28. ölçüde başlayan 3. kısmın başındaki melankolik anlatım daha güçlenmiş bir şekilde, eserin tümünde karşımıza çıkacağı gibi ani müzikal dinamik değişimler, radikal bir armonik iskelet ve belirsiz ritmik fonda sunulmuştur. Bu kısımda sunulan müzik cümlesi (1.kısım ile aynı ezgi hattı) bütün bir yapı olarak her ne kadar kendi içerisinde belirsizlik barındırsa 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.kısmın 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



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

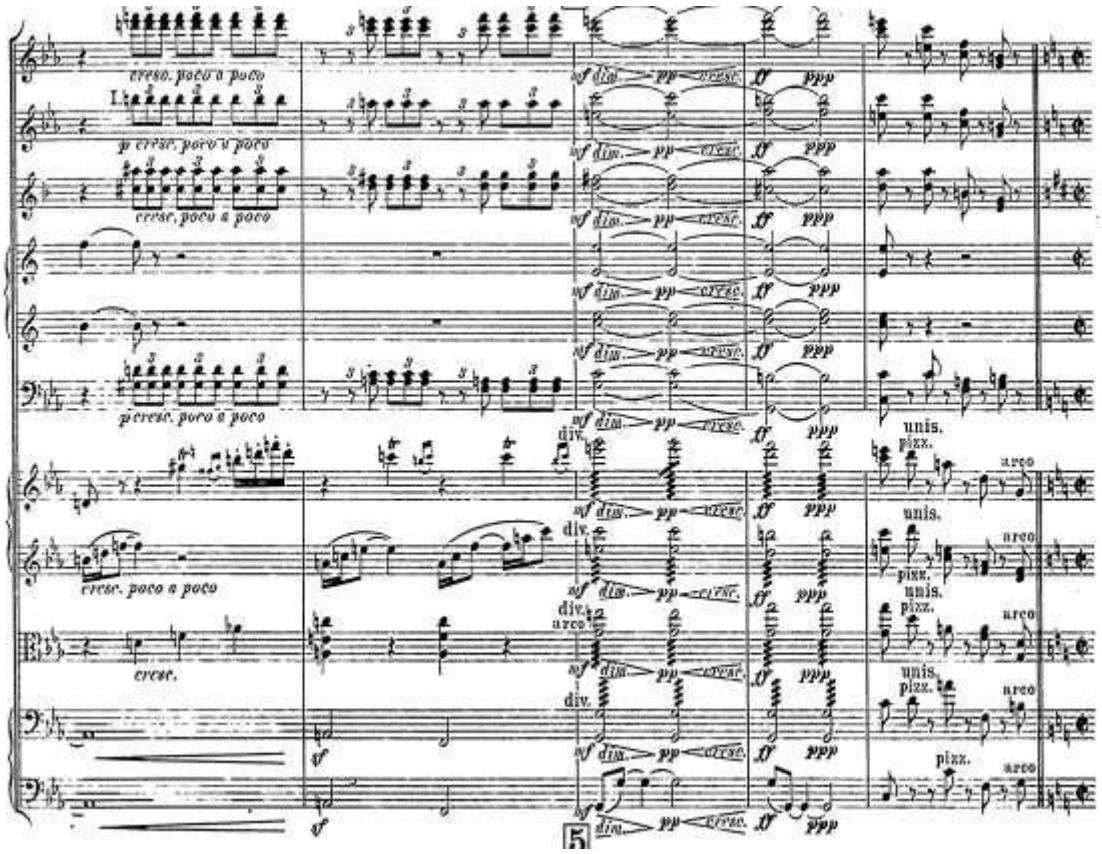


İlk kısım ile 2.kısmın arasındaki gibi son kısım da bir önceki kısım ile zıt ruh hallerinin anlatıldığı diyalektiğe sahiptir. Diğer kısımlardan farklı olarak ezgi hattının sahip olduğu trilli karakteristik motif, kısım boyunca sürekli yükselen bir entonasyon (ses dizini) ile duygusal ve psikolojik anlatımını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

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

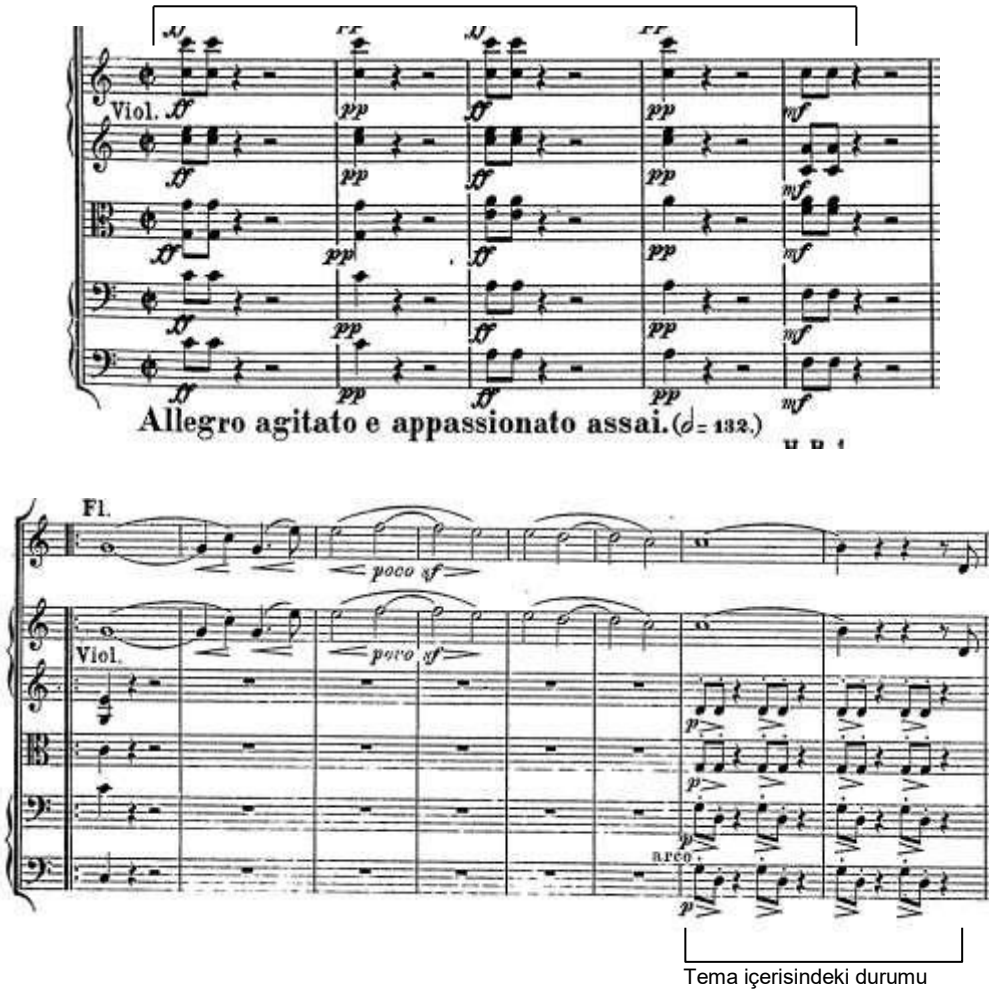
Şekil 6'da gösterilen 56-66.ölçüler arasında *diminuendo-crescendo* ve *ff-ppp* gibi ani dinamik değişiklikler ve devamındaki kesintili ritmik yapılar sevgili ile ilk karşılaştığı andaki duygusal kabarmaları ve çarpıntıları anlatmaktadır. Allegro agitato tempo başlıklı kısımda, afyon etkisi ile ortaya 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



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

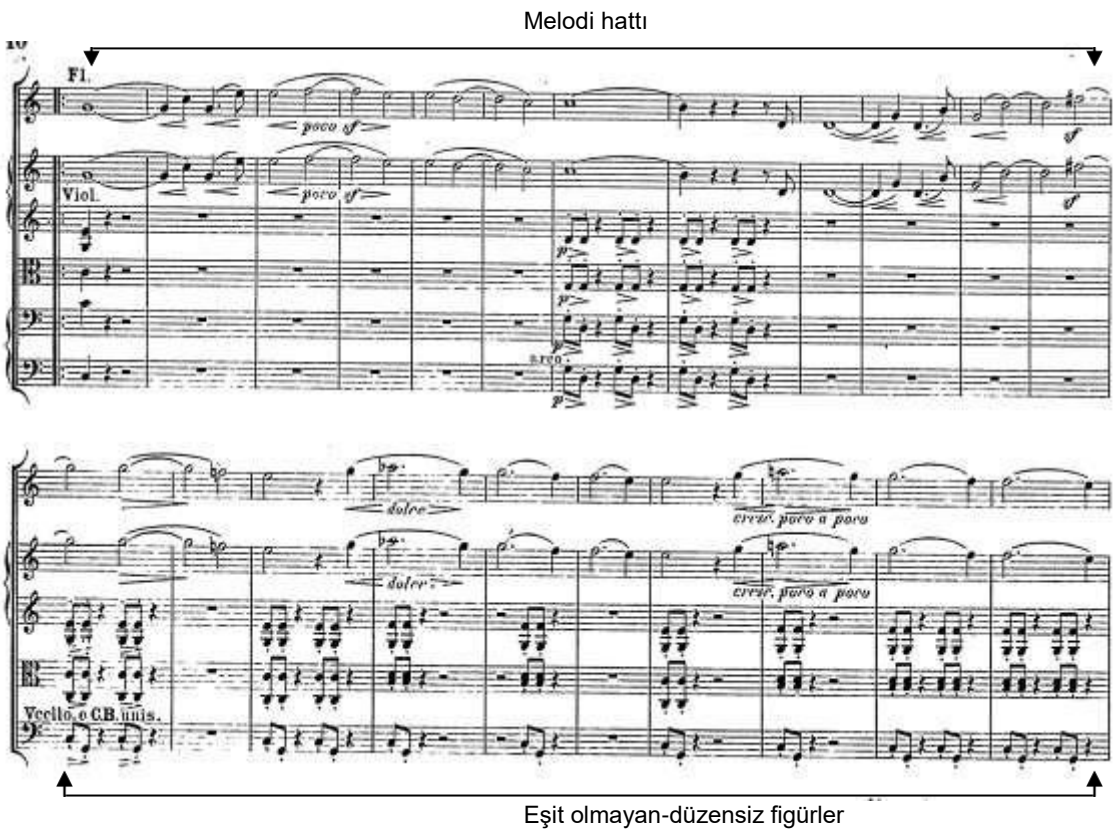
Allegro agitato başındaki durumu



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



Temanın ikinci kısmında başka bir ses dizini ile tekrarlanan melodik hat ilk kısım ile benzer bir duygusal betimlemeyi anlatmaktadır. Ancak 87.ölçüde başlayan inici 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 viyolonseli 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

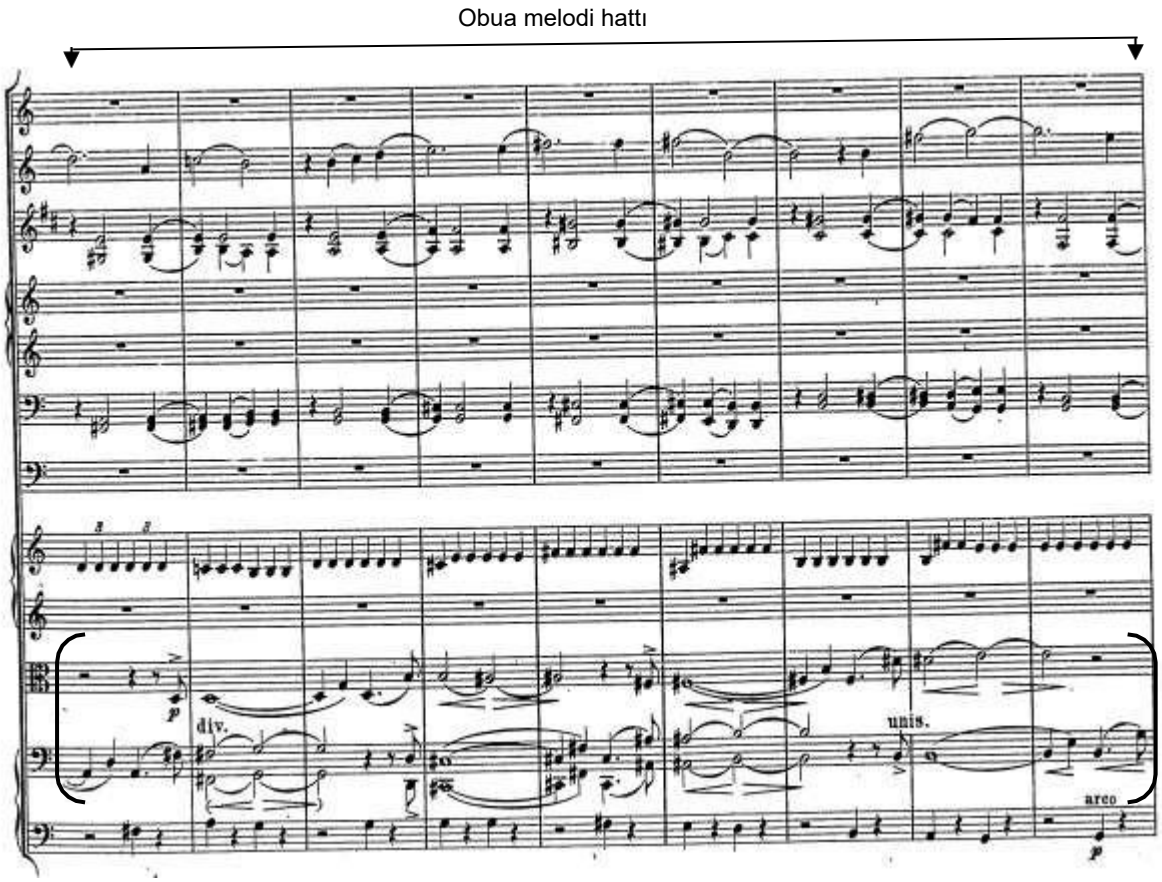
ile ilgisi olmayan bu müzik Obua'da ortaya çıkmaktadır. Obua'da 358.ölçüde başlayan bu uzun melodik hat, kendi zamanında yazılmış hiçbir müziğe benzemeyen tarihi müzikal anıtlardan biridir. Çok tuhaftır ki bu bölmeye ait net bir tonalite kavramından bahsedilememektedir.[14]

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 sesten 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 dramatizasyonu 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



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)

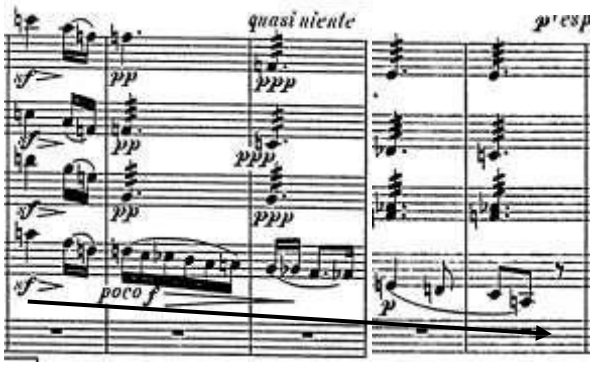
Birinci bölümün bitmesinin ardından “balo”yu anlatan yeni bir hayal ve müzikal sahne başlamıştır. Açılışta duyulan müzik, balo sahnesi beklentisinden uzak bir izlenim çiziyormuş gibi görünse de müzikal anlatım yeni hayal ve görüntülere hazırlamak için karanlıktan aydınlığa yükselen dramatik bir ilerlemeye sahiptir. İlk anda puslu ve karamsar atmosferi olan sahne, gösterişli bir balonun ortasına gelindiğini 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 valsi ile son bulmaktadır.

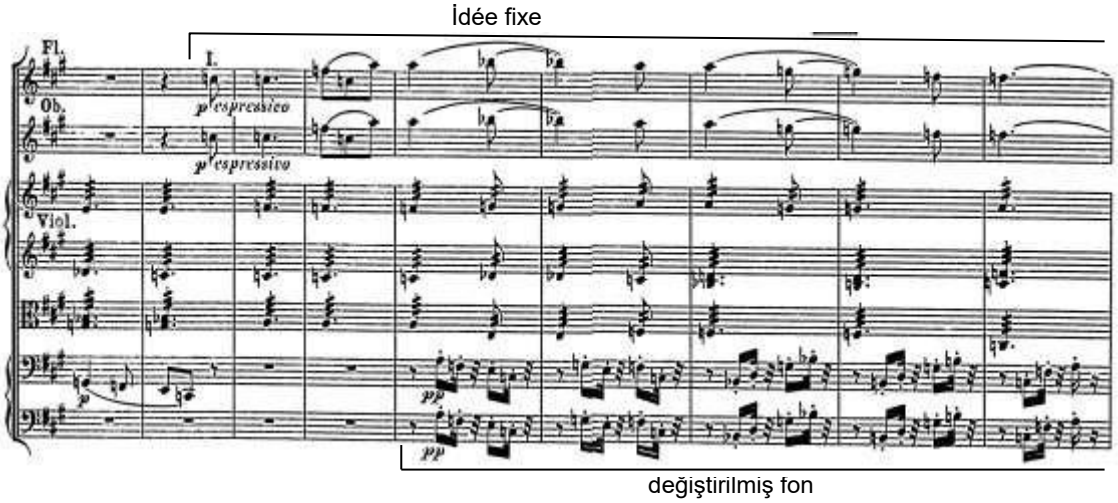
Bölümün karakterini oluşturan zarif vals müziğinin başlaması ile balo sahnesinin betimlemesi anlatılmıştır. Müzik ve orkestral tını gizemli bir şekilde 116.ölçüde ani *sf* ve küçük *crescendo* patlaması ile adeta sersemlemiş gibi bir anda kesintiye uğramıştır. Şekil 10'da yaylı çalgılarda sunulan bu 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



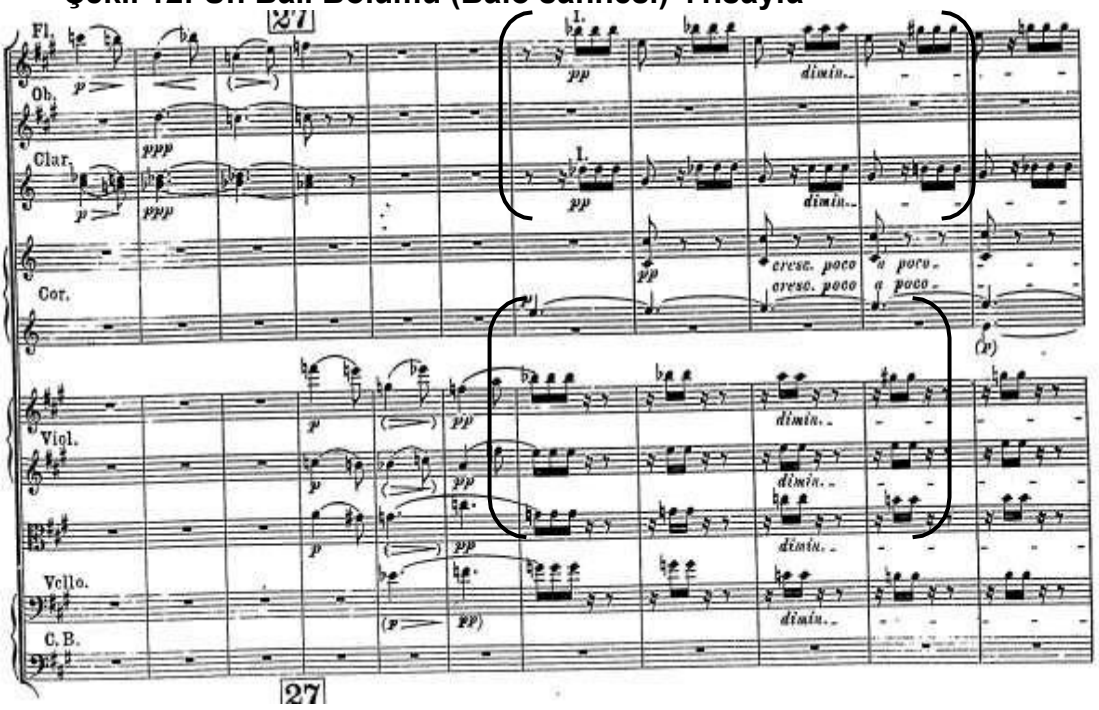
[15] Bölümlerin form analizinde ortaya çıkan şemaların neticesinde form, Berlioz'un dramatik planı için bir araç olarak kalmıştır; form türlerine ait bazı kurallara sadık kalsa da çoğu müziğin anlatımı için değiştirilmiş ya da bozulmuştur. Bu açıdan formun adından çok hayal ve görüntüleri anlatan bölümlerin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

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



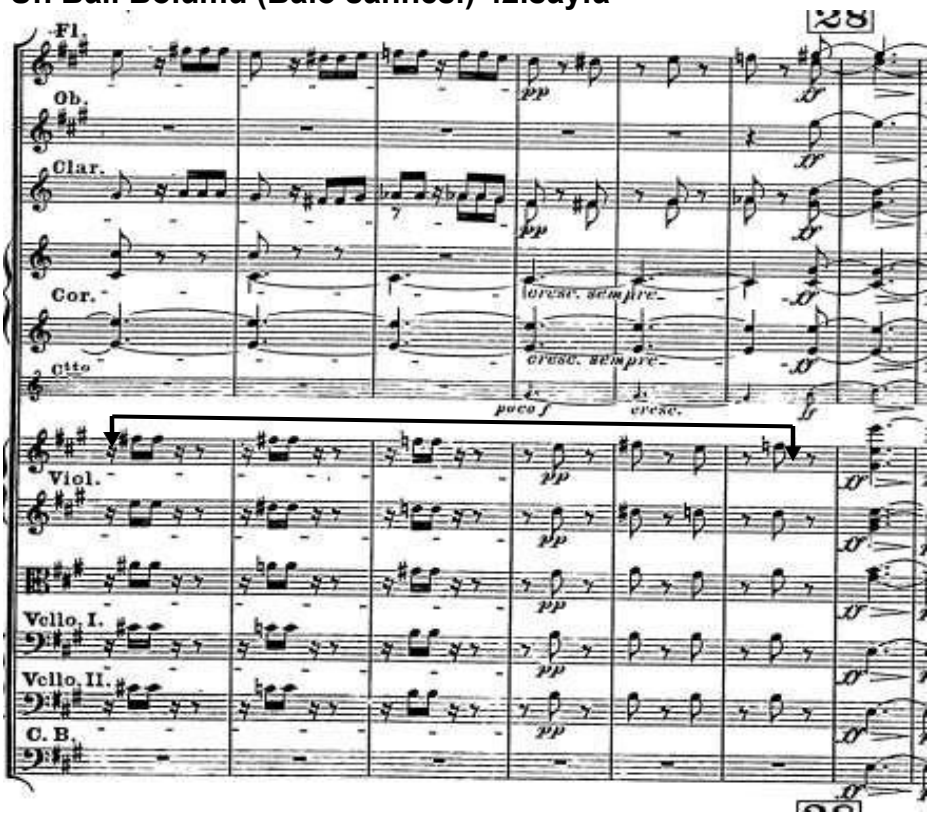
Değiştirilmiş ritmik fonun bir anda kesilmesiyle 132.ölçüde keman ve viyola arasında birbirini takip eden melodi parçacıkları umutsuz aşığın sevgiliye ulaşma çabasını betimlemektedir; ne kadar yaklaşmaya çalışırsa o kadar ondan uzaklaşan bir kadın tasviri anlatılmıştır. Temanın sunumundan sonra aniden 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



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

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



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 aşığın bir hayalde olduğunu anlatan bir mesaj gibi duyurulur. Hemen ardına eklenmiş hızlı baş döndürücü vals ile sahne sonlanmaktadır.

3.3. Üçüncü Bölüm: *Scéne 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

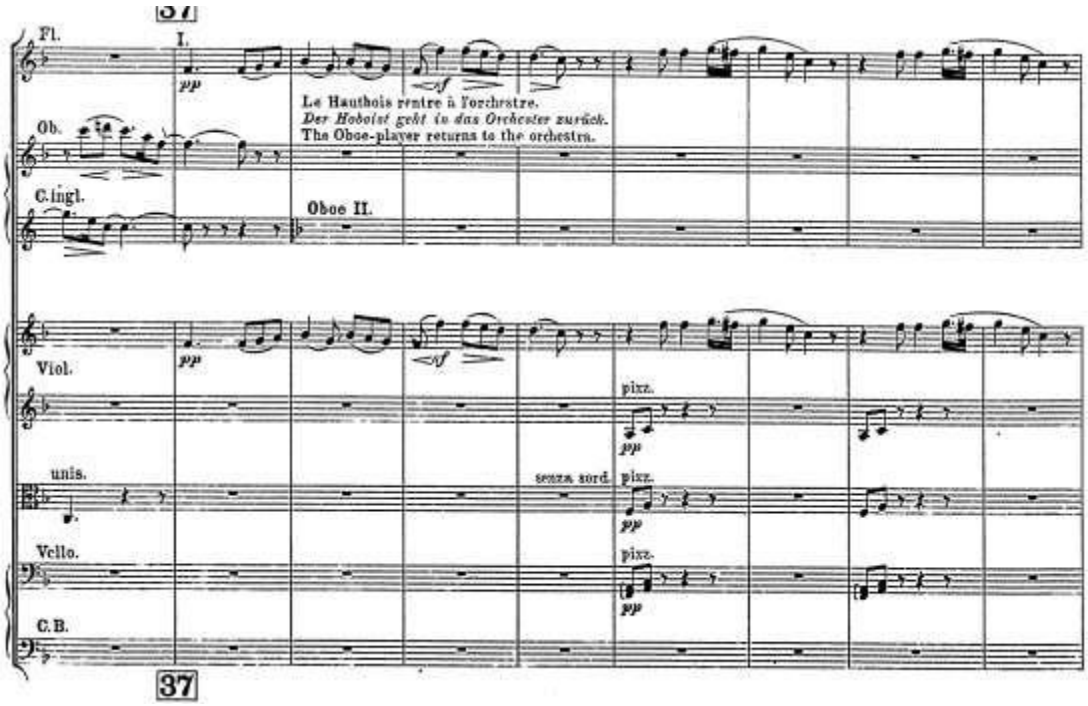
sahnelerinde dört farklı timpani çalıcısı kullanarak neredeyse gerçek gök gürültüsüne yakın efektler oluşturmuştur ve Berlioz'un çobanları sadece kaval çalan bir karakter değildir aynı zamanda bütün bir dramanın oyuncusu olma özelliği taşımaktadır.

Tema ve sahnelerin yorumlanmasından önce bölümün genel fikri üzerinden yola çıkarak tempo, ritim, armoni ve müzik anlamında metafor ve simgesel olarak birkaç saptama yapmak *Scéne aux champs* bölümünün farklı yönünü keşfetmekte yarar sağlayabilir. Berlioz'un en güzel senfonik bölümlerinden biri olan *Scéne 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 değillerdir. (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]

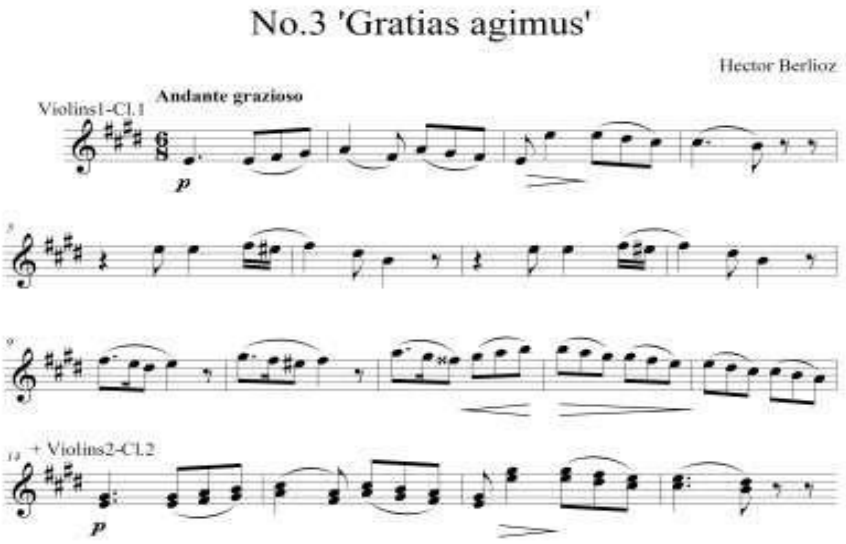
[16] 18'inci yüzyılda İsviçre kırsalında çobanların dağlarda sürülerini toplamak için çaldığı geleneksel melodi.

[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 etkildir 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 doğurmaktadır.

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



Şekil 14b: Messe Solennelle-Gratias agimus bölümünden alıntı

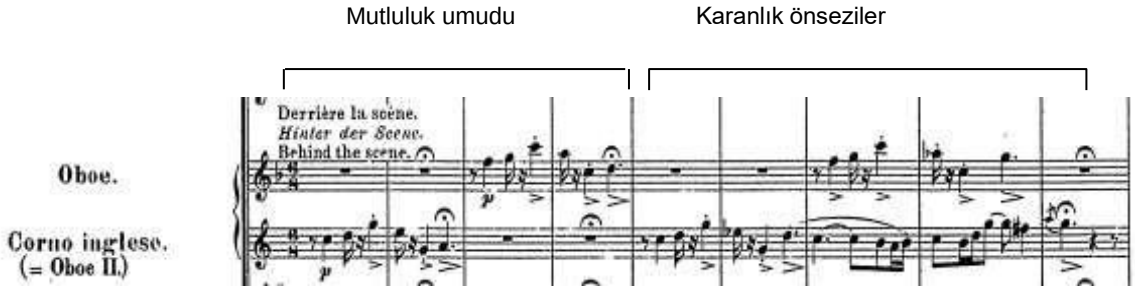


Genç aşık kendini kırsal bir alanda bulur; bu müzikal anlatım bir kabus olmadığı gibi aynı zamanda doğanın huzur ve güven veren güzelliklerinin betimlendiği bir rüya da değildir. Kahramanın umut ve yalnızlık korkusuna ait duygularına bu kez sadece huzurlu bir atmosferde dikkat çekilmektedir. Kahramanın hayali, gördüğü çoban figürleri (Korangle-Obua diyaloğu) 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: Scéne aux champs bölümü (Kır sahnesi) 60.sayfa



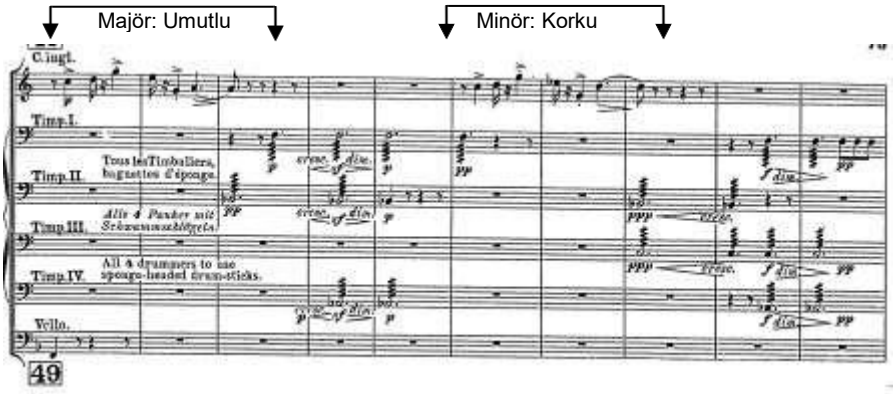
Sevgili görüntüsü -*idée fixe*- etki açısından tehditkar ve düşman bir karakterde görülebilecek, 87.ölçüde kontrabas ve viyolonselde başlayan, materyalin eşliğinde sunulmuştur. Birkaç ölçü sonrasında tahta nefeslilerde duyurulan *idée fixe* her kapanışında yaylı çalgılarda gerilim artar. Bunun sonucu 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 melodiyi 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 yanıtsız 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.

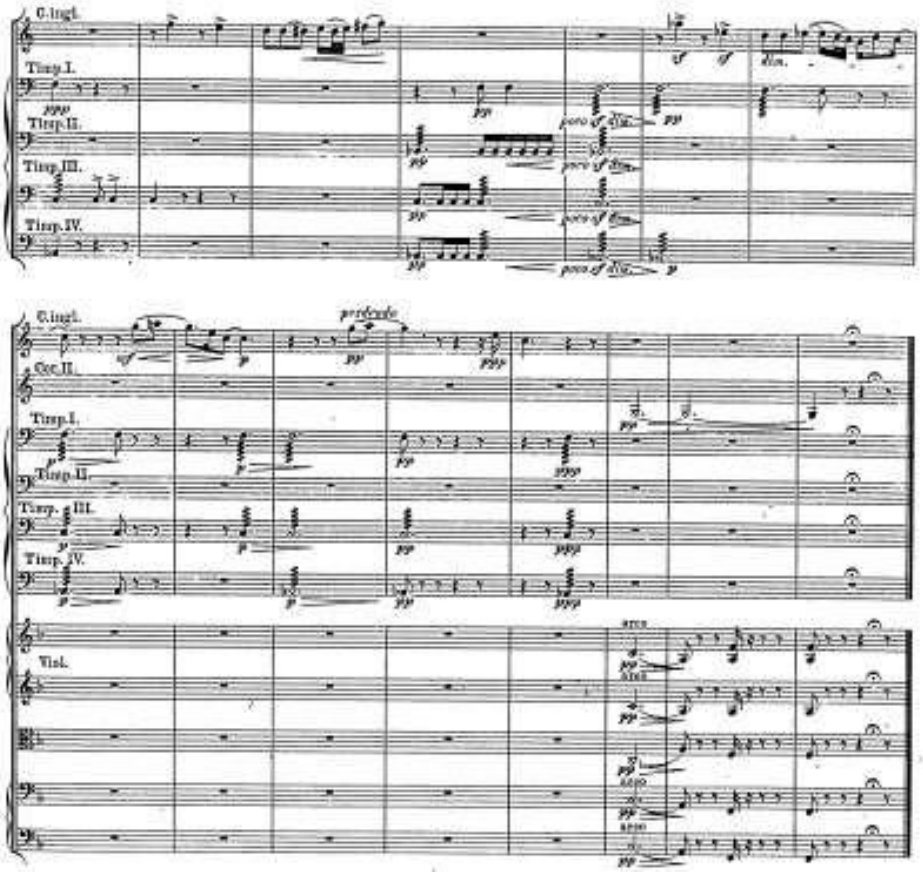
Şekil 16: Scéne aux champs bölümü (Kır sahnesi) 75.sayfa



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: Scéne 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.

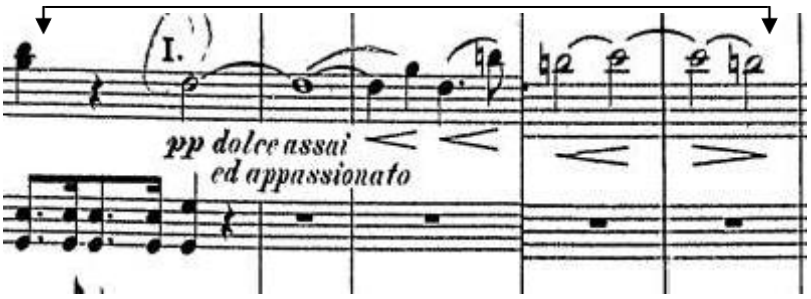
Opera müziği kökenli *Marche au supplice* Fantastik Senfoni"nin tuhaf ve grotesk gereksinimlerine uygundur ancak burada marş bir anlatım yolu ya da şekli olmaktan çok sadece bir tür olarak karşımıza çıkmaktadır. Marche au Supplice

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 tınıların 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.

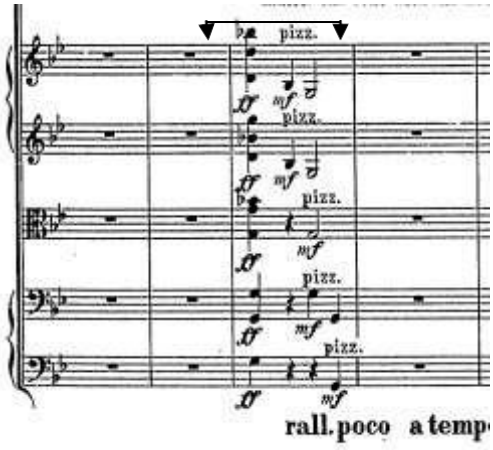
Şekil 18: Marche au supplice bölümü (İdam Yürüyüşü) 95.sayfa

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)

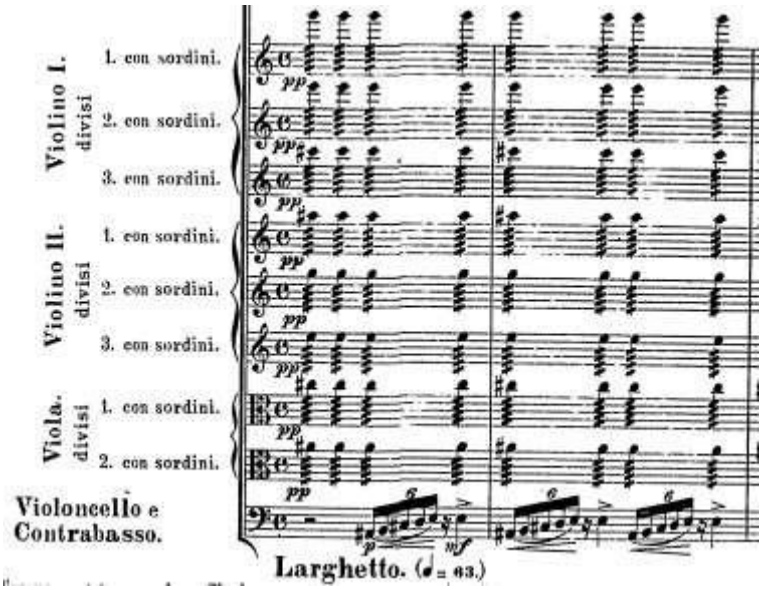
Senfoninin sıra dışı program akışı içerisinde idam edilmiş genç aşığın kendi cenazesinin sahneleneceği bir rüyaya açılan bölüm bu tuhaf ve halusinatif gezinin zirve noktasıdır. Cenaze bilindik ciddi ve ağırbaşlı bir havada anlatılmamıştır: burada dua ya da dua edenler yoktur sadece şeytani sembol ve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

Ortaçağ Avrupa dini müziğinin estetik kıstaslarından biri de uyumsuz (triton=artık dörtlü) 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.

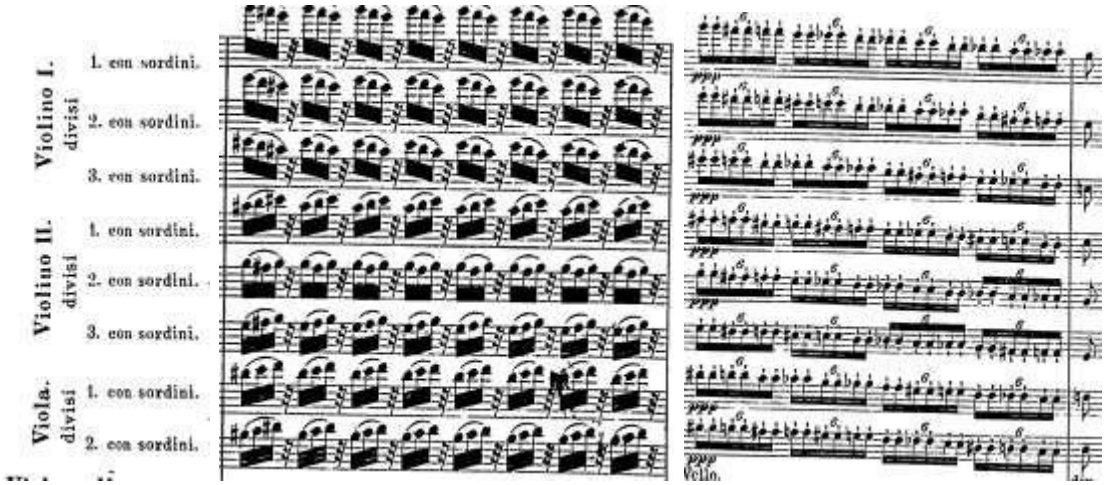
Bu bakış açısından yola çıkarak şekil 20'de gösterilen ilk iki ölçüdeki yaylı çalgılarda tremolo eksik yedili akoru kullanılması atmosfer hakkında gizli bir ipucu sunmaktadır. Bölümün disonans elementini yoğunlaştıran bu akorlar 468-472.ölçüler arasında tahta nefesli çalgılarda çığlık efektini andıran 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.

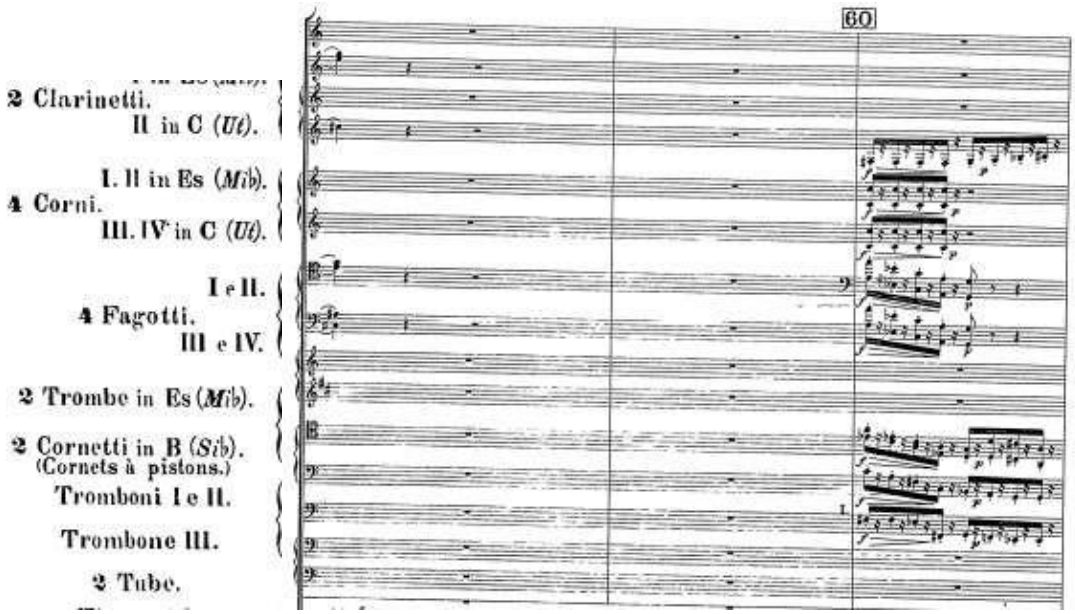
Şekil 20: Song d'une nuit du Sabbat bölümü (Şabat gecesi rüyası) 97.sayfa



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



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



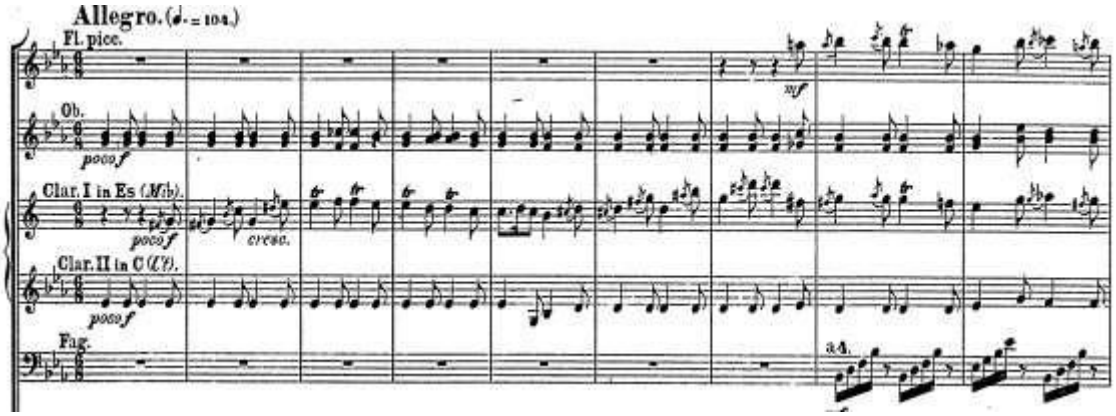
Idée fixe kısa bir kesit olarak ilk duyuluşunda çok küçük bir eşliğe sahiptir. 40.ölçüde başladığında ise basit obua eşliğinde az fakat etkili triton aralıkların kullanımları ile ortaya çıkmıştır. Temada diyatonik duyuluşa ait olmayan çarpma notalarının eklenmesi ile kromatizm kullanılmıştır. *Idée fixe*'in 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 enstrumanlardan bahsetmiştir. Senfoninin el yazmasında, kiliseler hariç Berlioz'un döneminde tercih edilmeyen Ophicleide'i[19] Dies Irae'nin[20] 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.

ürperten 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 melodiyi (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 rejistirde 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 "dairesel 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 ögeler 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 dairesel 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 içerisinden 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 ögelerine 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 kullanımmlarını müziğin program doğrultusunda çalgılara yüklediği karakterler ile sağladığını söyleyebiliriz. Çalgıların sahip oldukları ses rejistirleri, tınıları 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.senfonisinin 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 İtalie.*" in *After Beethoven: İmperatives 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 İtalie, 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 Zarubejnoy 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. (En 5 parties.)

Fantastic Symphony. (In 5 movements.)

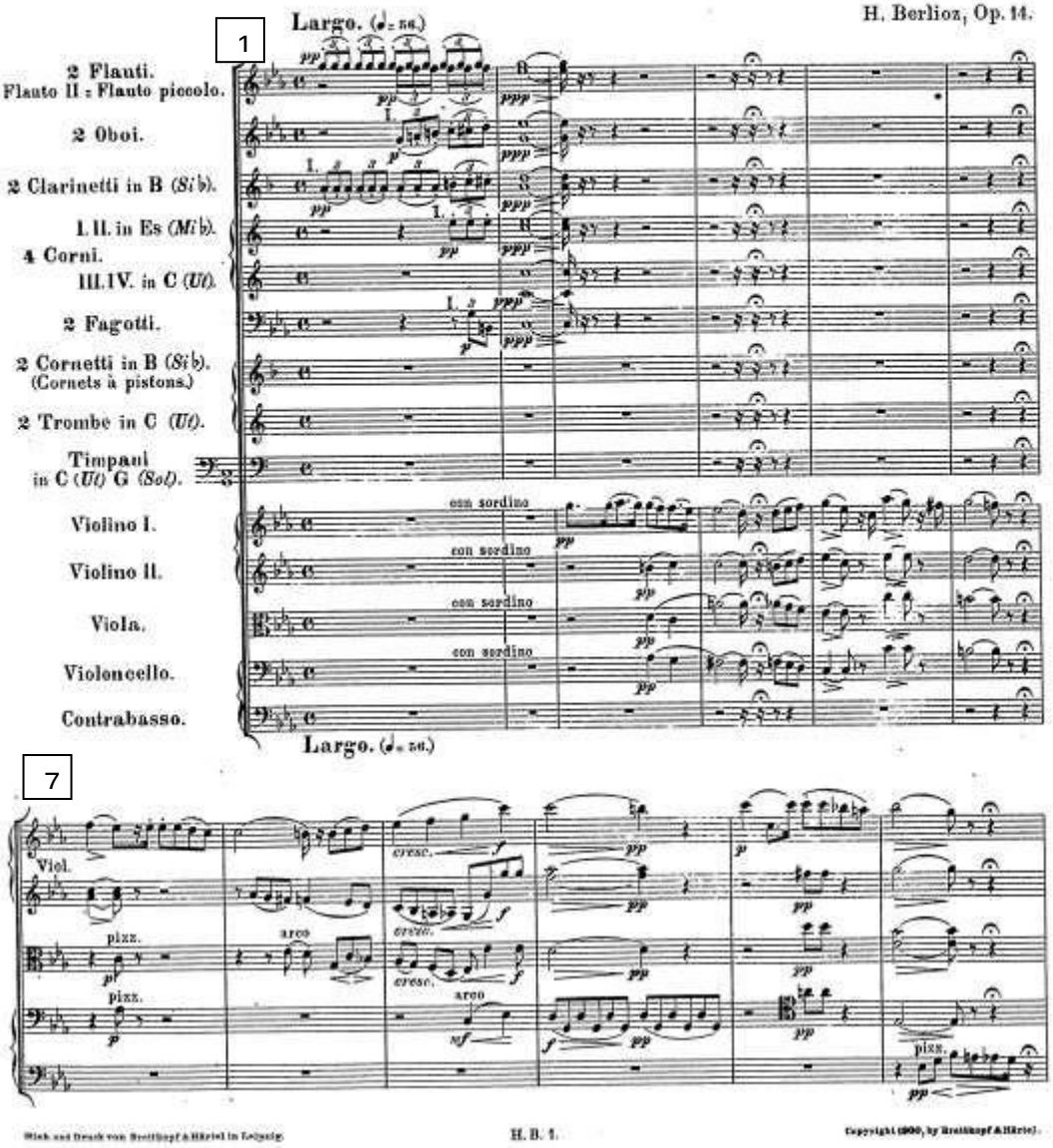
Sr. Majestät Nikolaus I., Kaiser von Russland, gewidmet.

I.

Träumereien, Leidenschaften.

Rêveries. Passions. Visions and Passions.

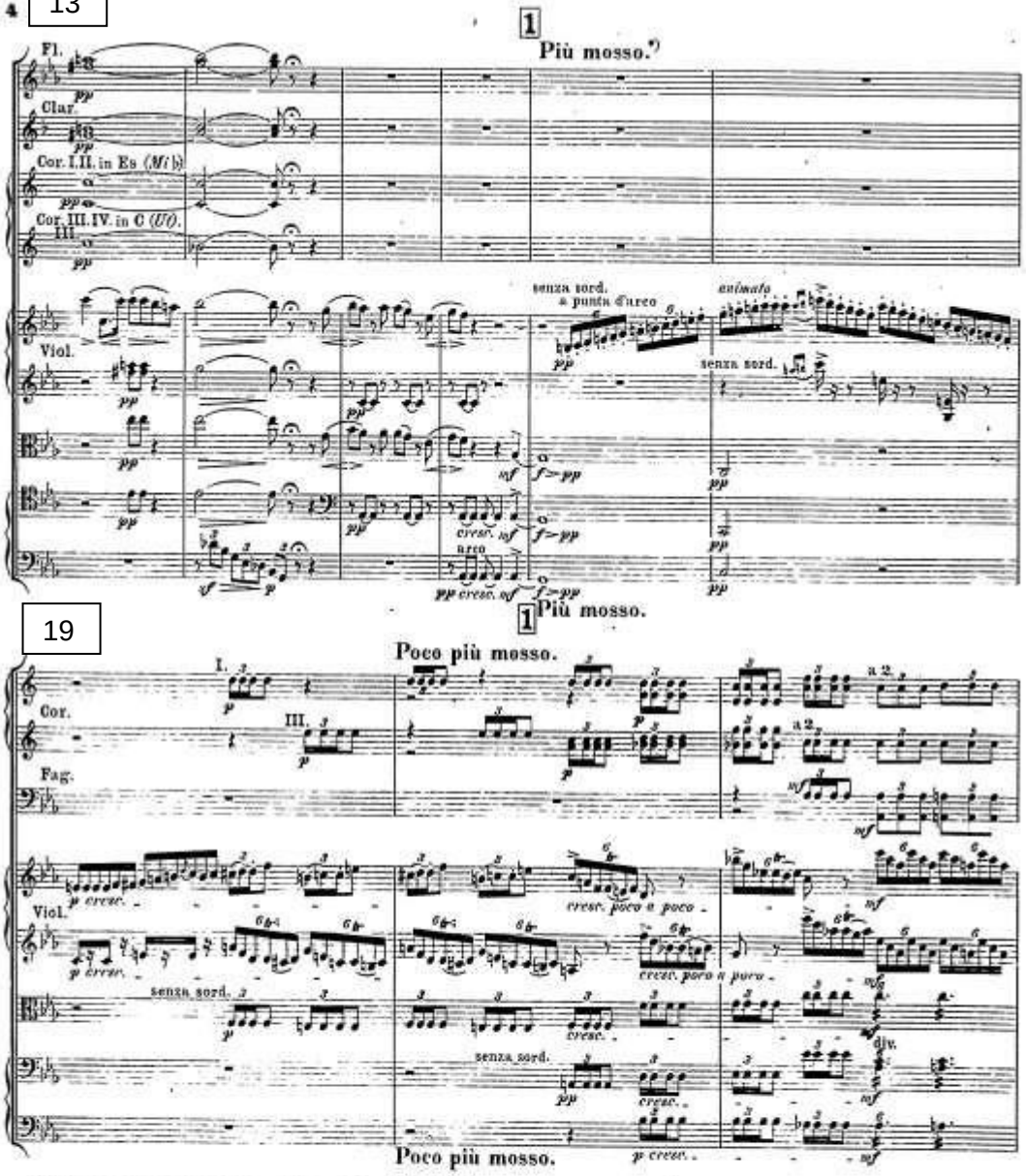
H. Berlioz, Op. 14.



Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.

Copyright 1900, by Breitkopf & Härtel.

13



19

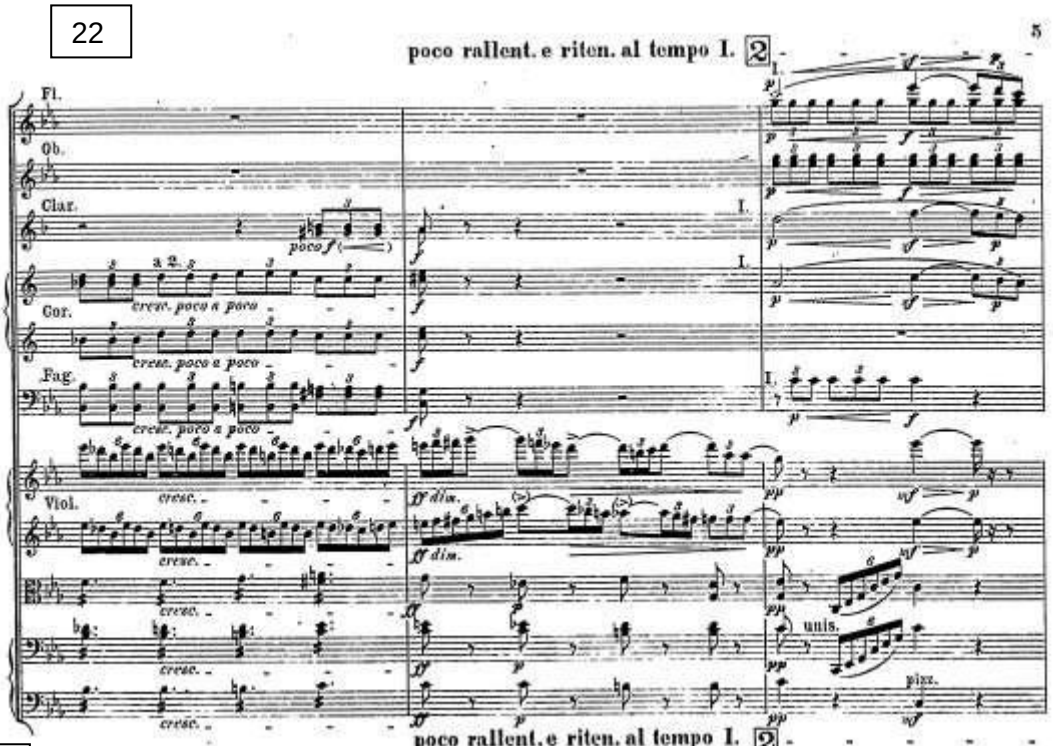
*) Les onze mesures qui suivent sont d'une extrême difficulté; je ne saurais trop recommander aux chefs d'Orchestre de les faire répéter plusieurs fois et avec le plus grand soin, en commençant au changement de mouvement (Più mosso) et finissant à la rentrée du thème (I. tempo). Il sera bon de faire étudier leur trait aux 1ers et 2mes Violons séparément d'abord, puis avec le reste de l'Orchestre, jusqu'à ce qu'ils soient parfaitement sûrs de toutes les nuances de mouvement, qui me paraissent ce qu'il y a de plus difficile à obtenir de la masse, avec l'ensemble et la précision convenables. (Note de H. Berlioz.)

Die folgenden 11 Takte sind von aussergewöhnlicher Schwierigkeit; ich kann dem Dirigenten nicht genug empfehlen, sie wiederholt und mit der grössten Sorgfalt vom Wechsel des Zeitmasses (Più mosso) bis zum Wiedereintritt des Themas (Tempo I) zu wiederholen. Es wird gut sein, diese Stelle zuerst mit den I. u. II. Violinen allein und nachher mit dem übrigen Orchester zu studiren, bis sie mit allen Abstufungen des Zeitmasses vollkommen vertraut sind, was wir mit der nöthigen Übereinstimmung und Genauigkeit von einer Menge von Spielern am schwersten zu erreichen scheint.

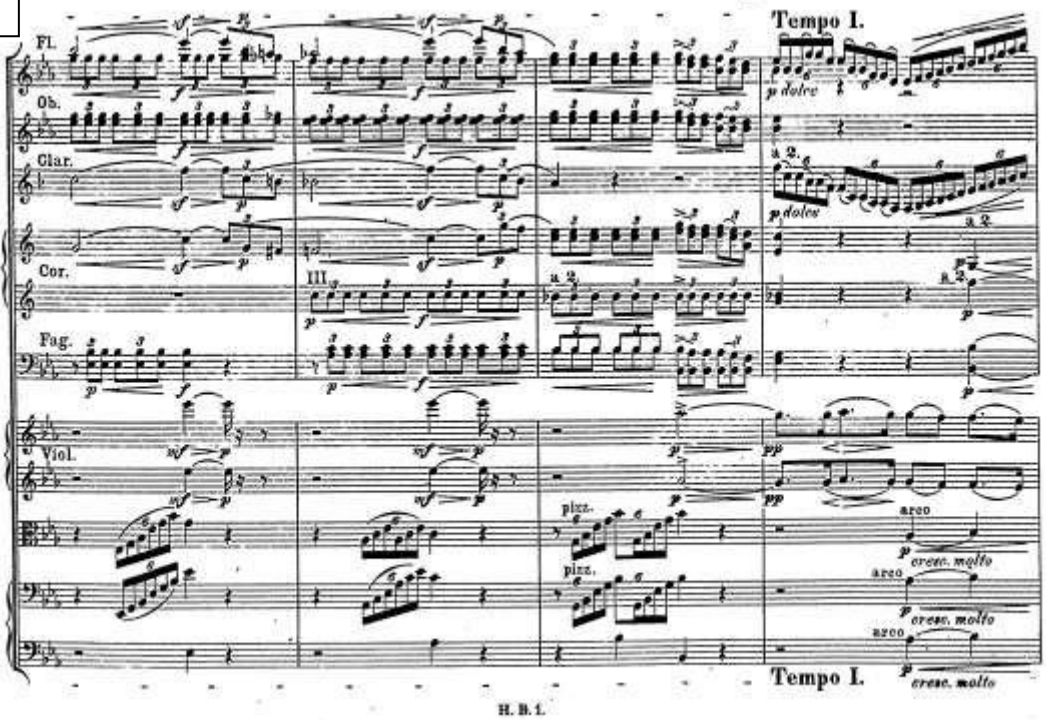
The following 11 bars are of unusual difficulty. I cannot sufficiently advise the conductor to repeat them, and with the greatest care, from the change in time (Più mosso) to the resumption of the theme (Tempo I°). It is a good plan to take this passage at first with the violins (I° and 2°) only and afterwards with the rest of the orchestra until they are perfectly familiar with all grades of the tempo, which seems to me to be the most difficult to obtain with the necessary unity and exactness from a number of players.

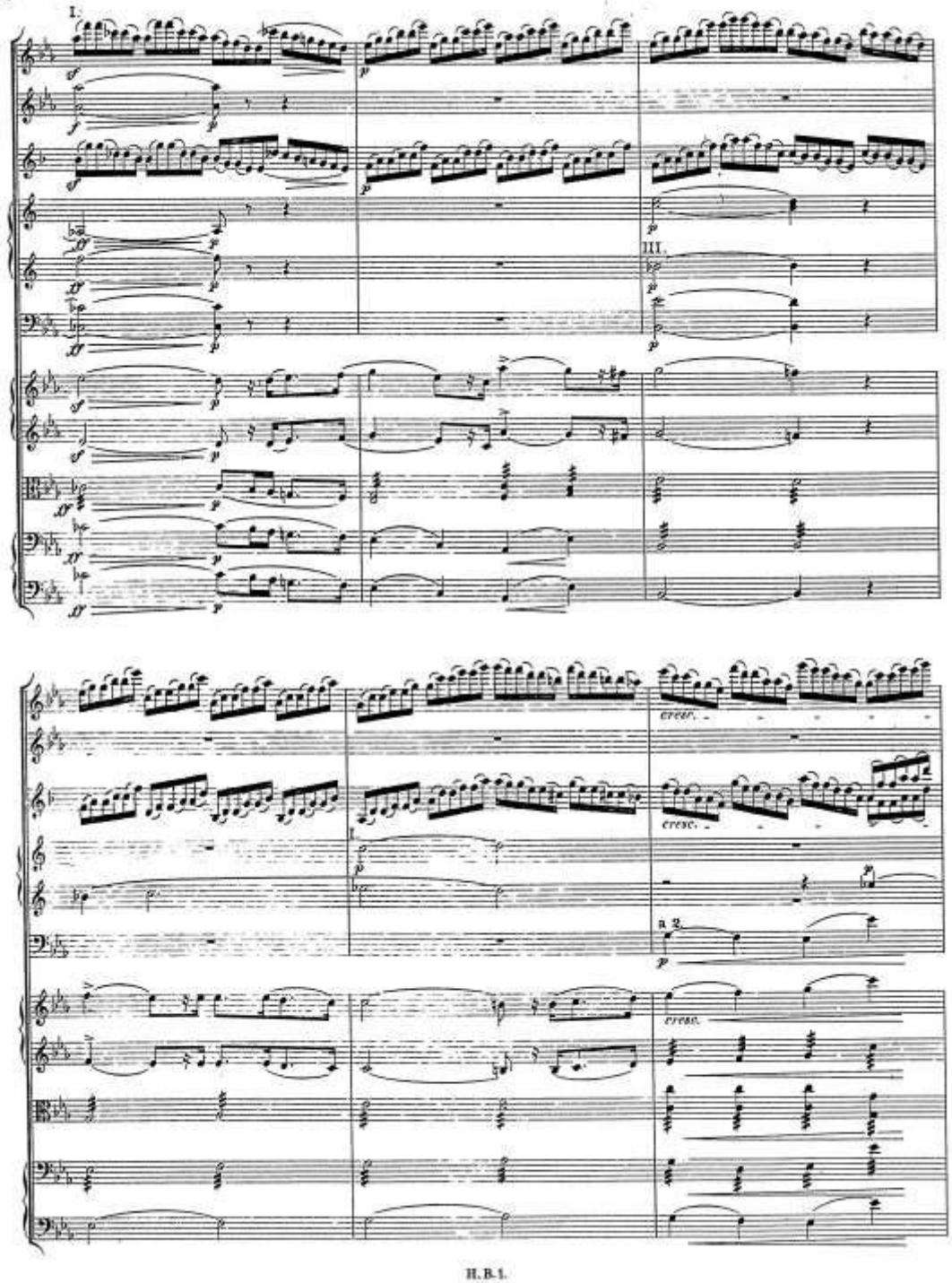
H. B. 1.

22

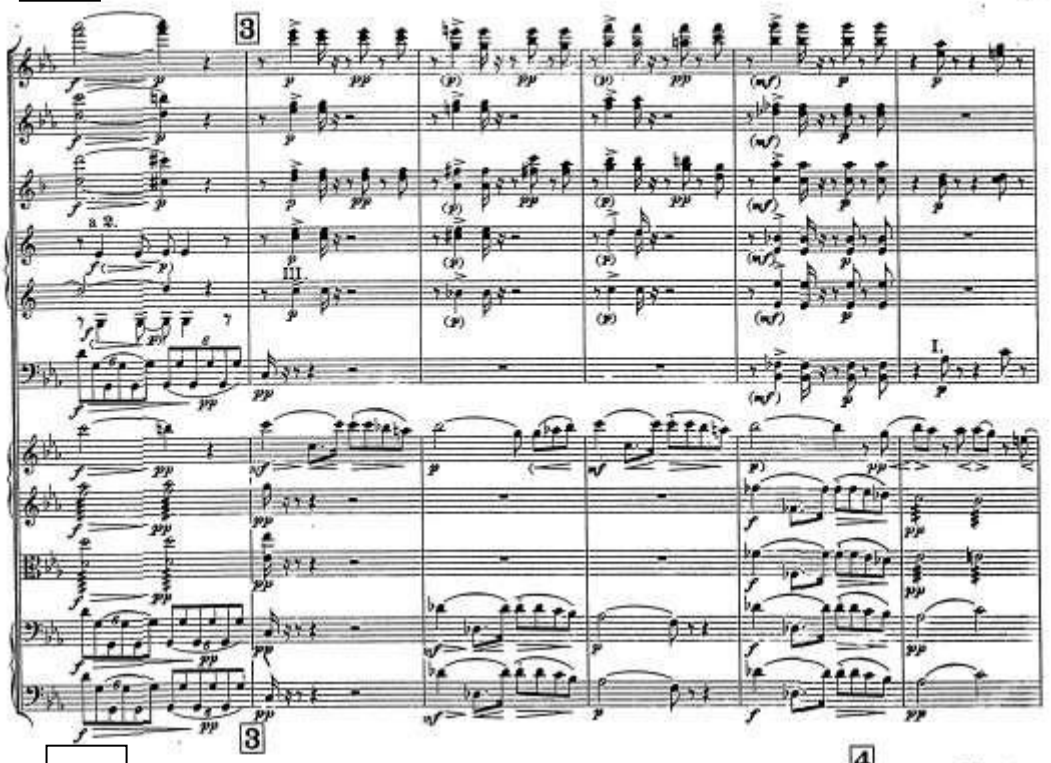

poco rallent. e riten. al tempo I.
2
Fl.
Ob.
Clar.
Cor.
Fag.
Viol.
poco f
cresc. poco a poco
ff dim.
unis.
pizz.
poco rallent. e riten. al tempo I.
2

25

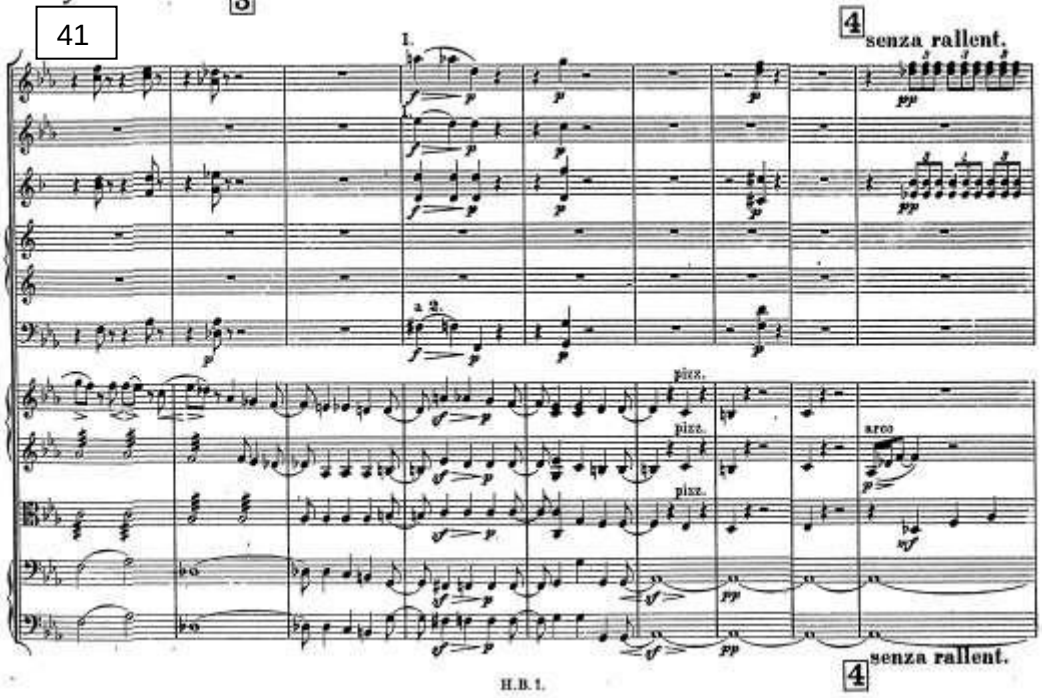

Tempo I.
Fl.
Ob.
Clar.
Cor.
Fag.
Viol.
p dolce
pizz.
arco
cresc. molto
Tempo I.


G
I.
III.
cresc.
cresc.
cresc.

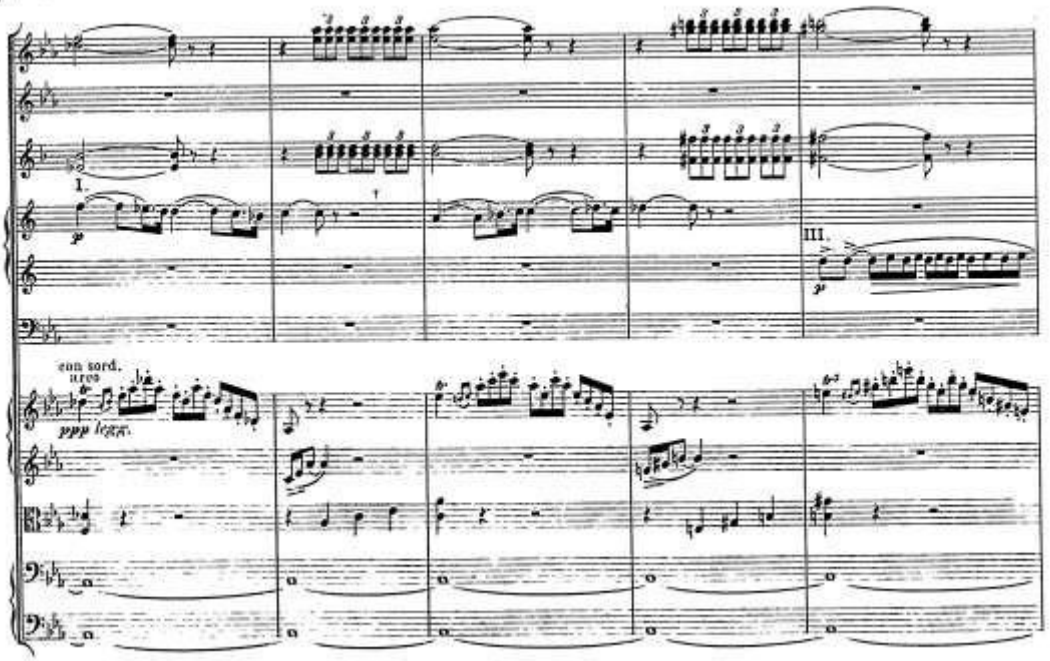
35


3
a 2.
I.
3

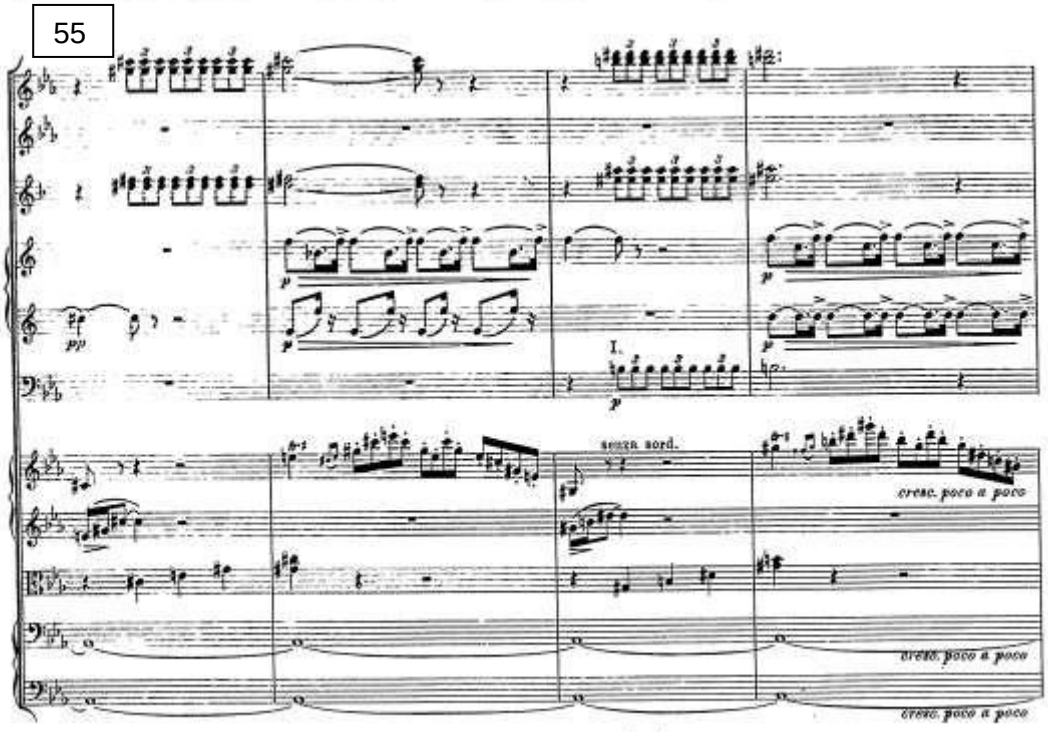
41


4
senza rallent.
1.
a 2.
pizz.
pizz.
pizz.
arco
4
senza rallent.

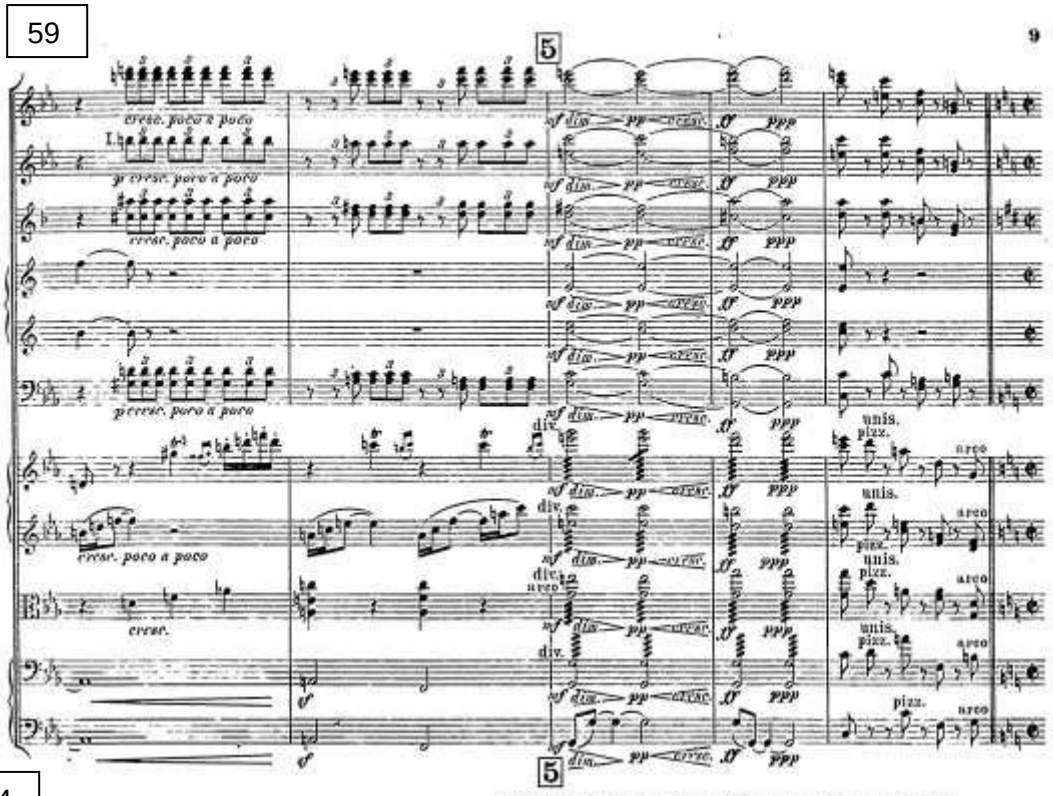
50


I.
III.
con sord.
arco
ppp legg.

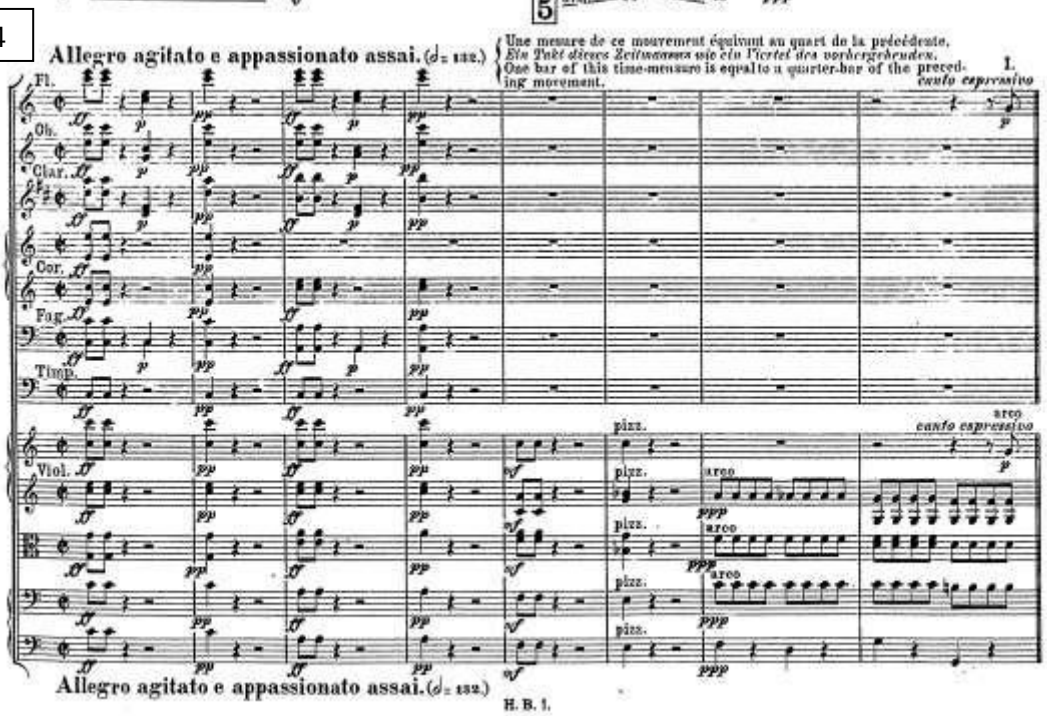
55

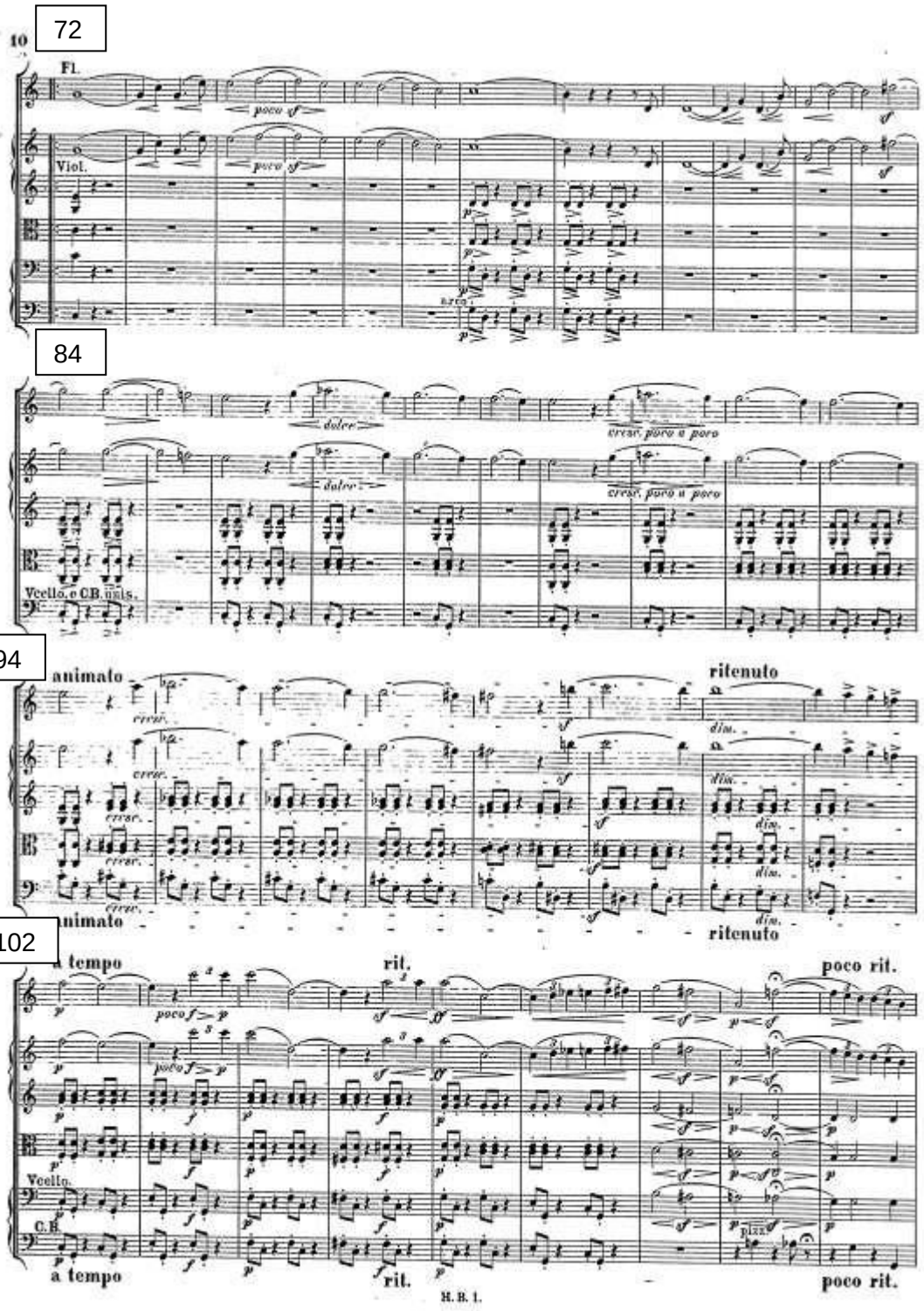

I.
senza sord.
cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
cresc. poco a poco

59

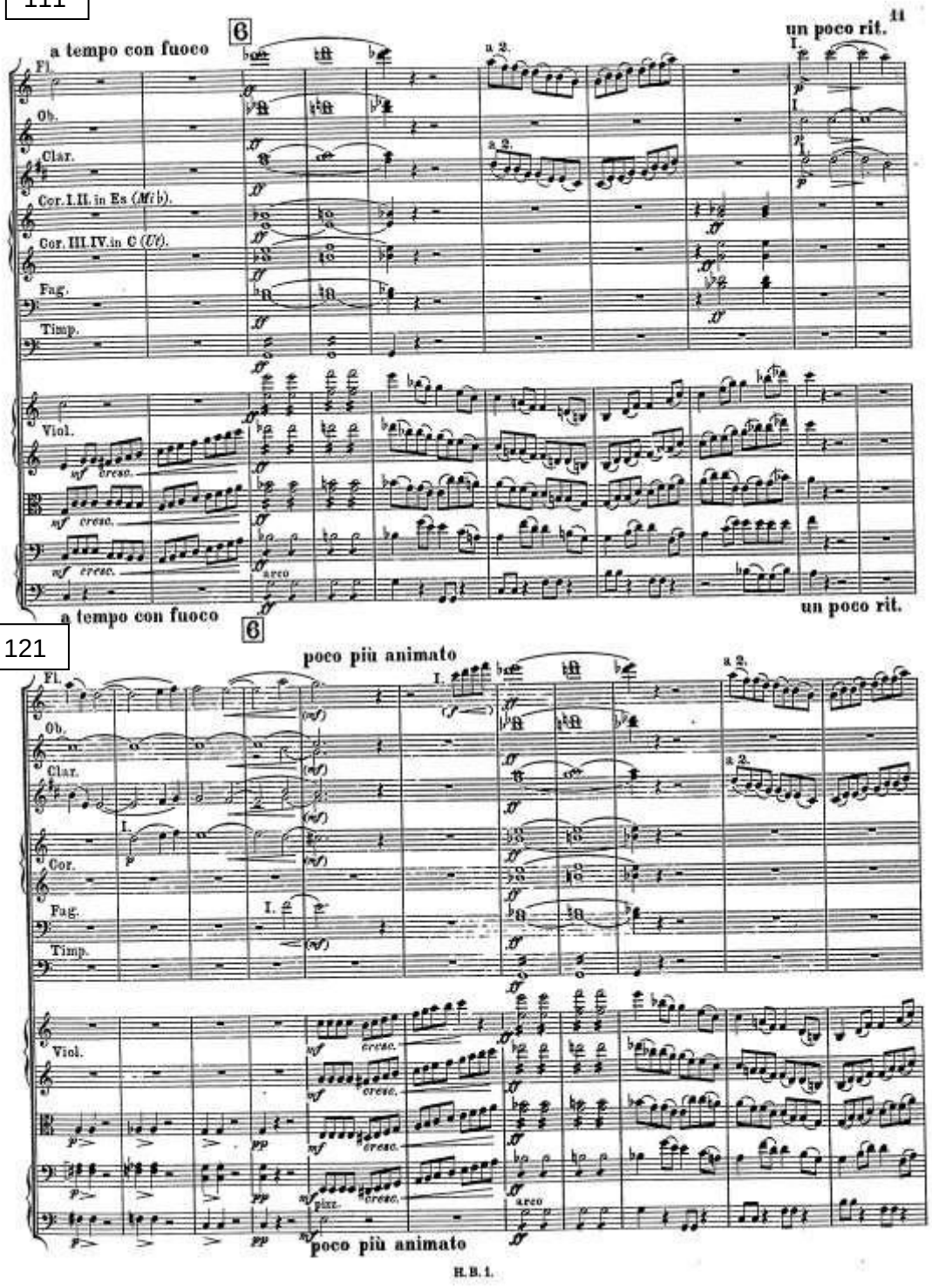

5
cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
cresc.
div.
unis.
pizz.
arco
5

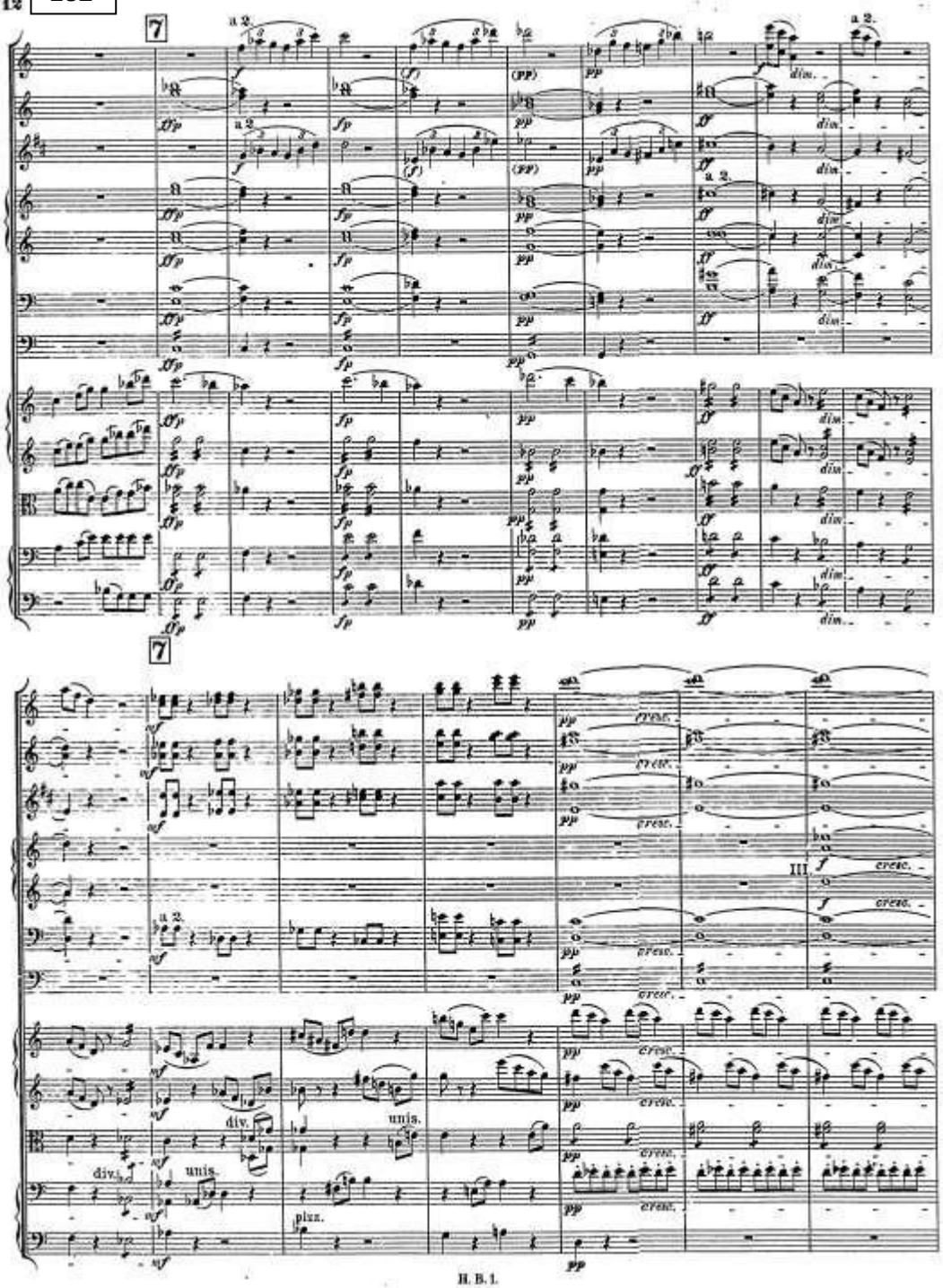
64

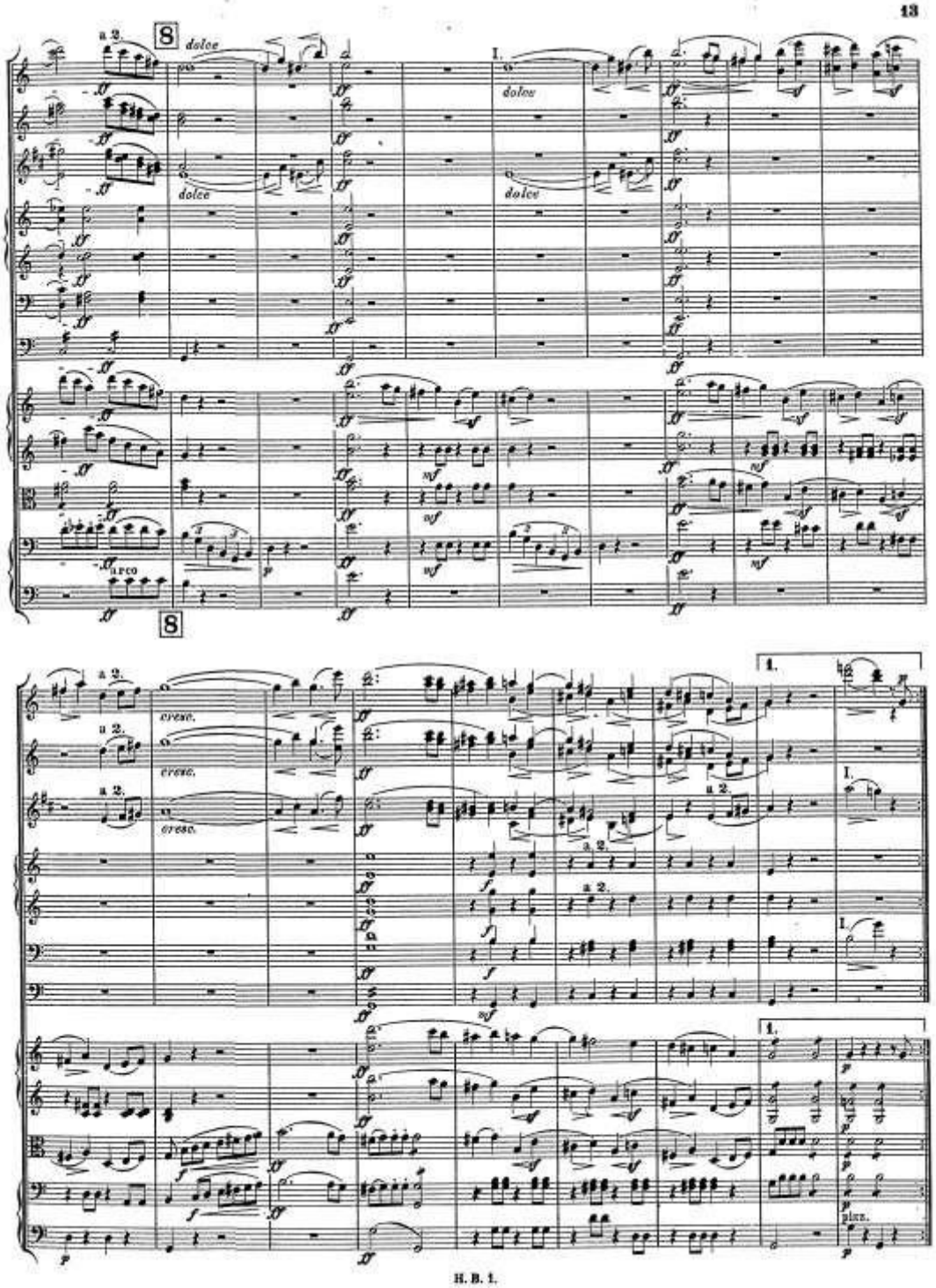

Allegro agitato e appassionato assai. (♩= 132.)
Une mesure de ce mouvement équivaut au quart de la précédente.
Ein Takt dieses Zeitmasses wie ein Viertel des vorhergehenden.
One bar of this time-measure is equal to a quarter-bar of the preceding movement.
I.
canto espressivo
Fl.
Ob.
Clar.
Cor.
Fag.
Timp.
Viol.
pizz.
arco
Allegro agitato e appassionato assai. (♩= 132.)

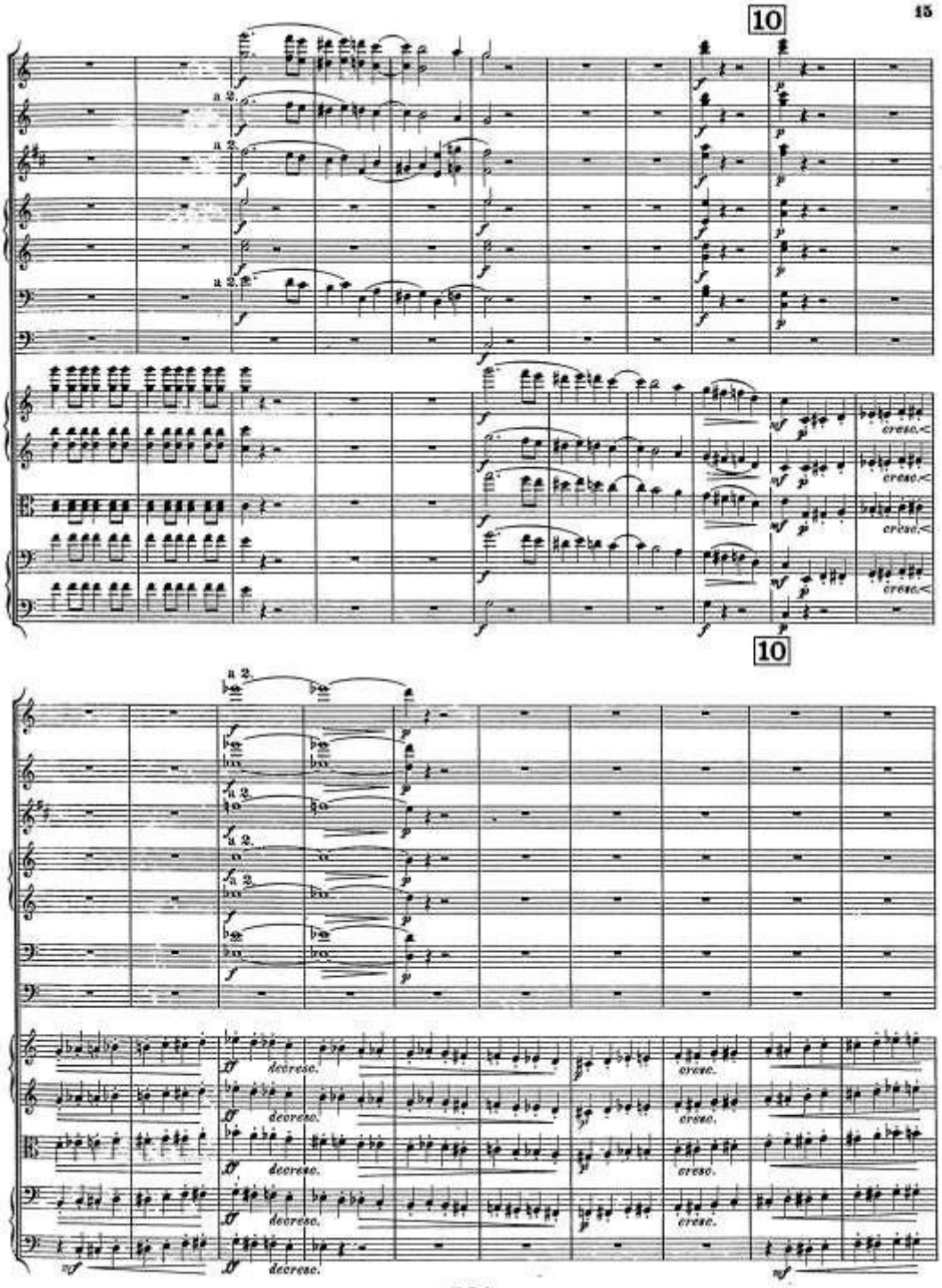

72
10
Fl.
poco sf
Viol.
84
dolce
cresc. poco a poco
Vcello. e C.B. unis.
94
animato
cresc.
ritenuto
dim.
ritenuto
102
a tempo
poco f
rit.
poco rit.
Vcello.
C.B.
pizz.
a tempo
rit.
poco rit.
H. B. 1.

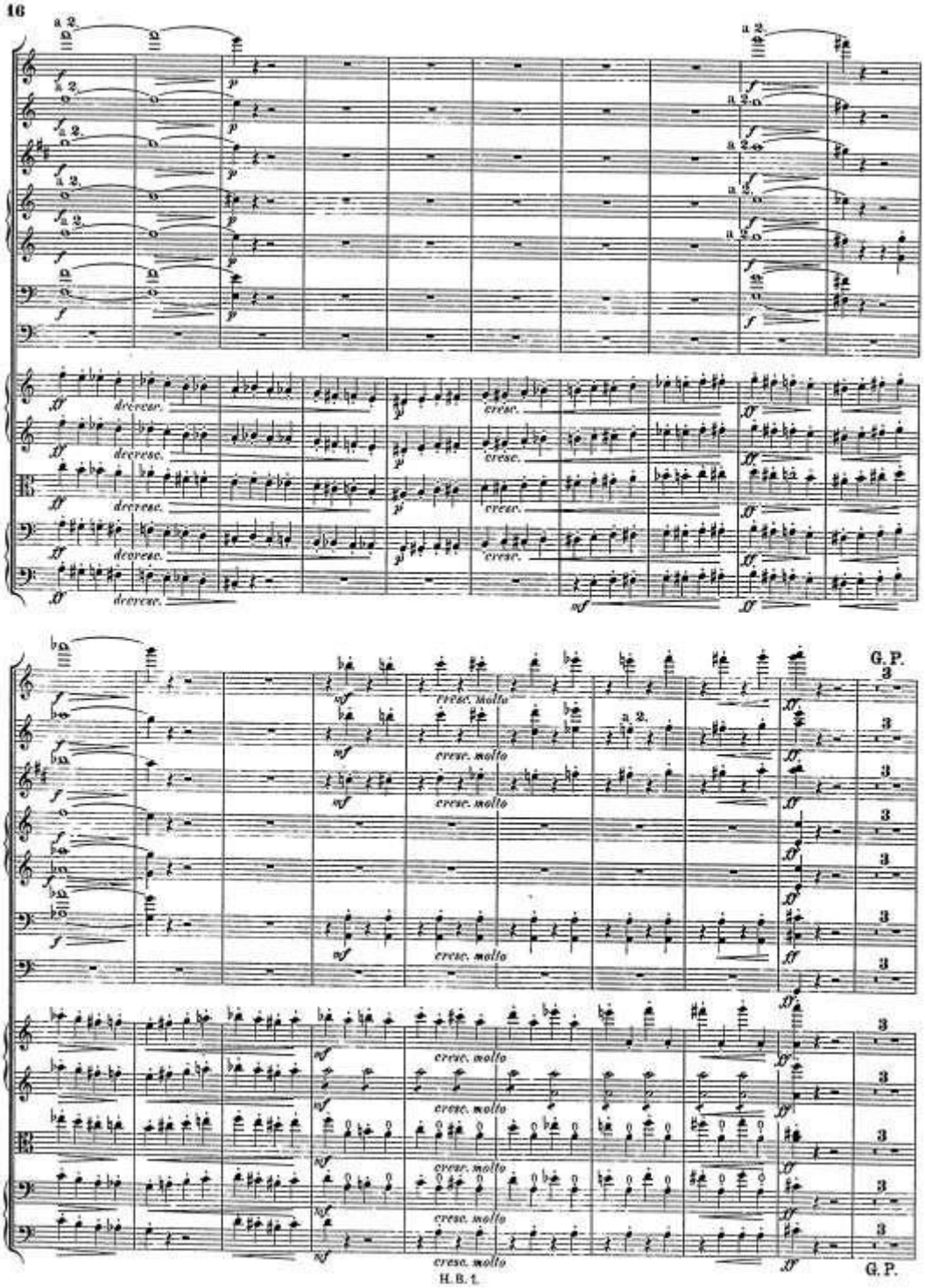
111

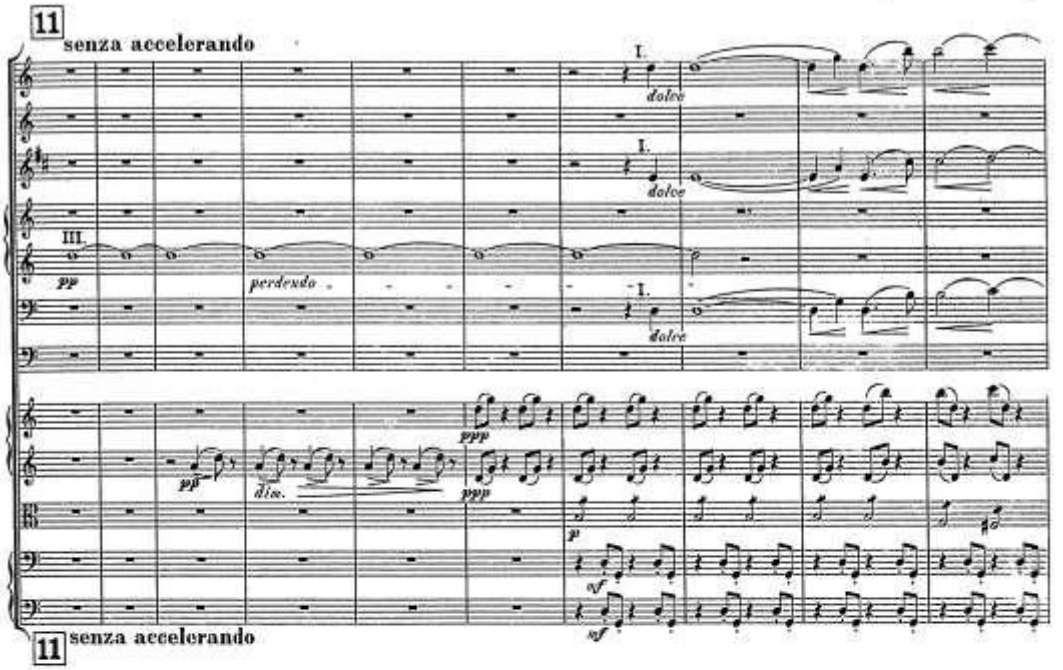

11
a tempo con fuoco
6
un poco rit.
Fl.
Ob.
Clar.
Cor. I. II. in Es (Mi♭).
Cor. III. IV. in C (Ut).
Fag.
Timp.
Viol.
a 2.
I.
arco
a tempo con fuoco
un poco rit.
121
poco più animato
Fl.
Ob.
Clar.
Cor.
Fag.
Timp.
Viol.
pizz.
arco
poco più animato

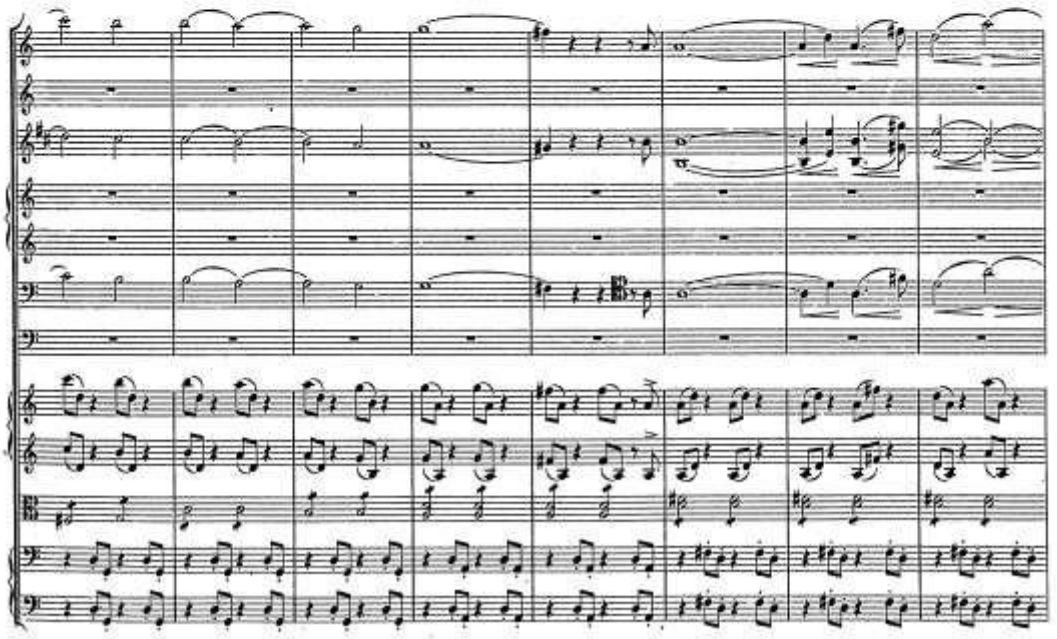

7
a 2.
dim.
7
cresc.
III.
div.
unis.
pizz.

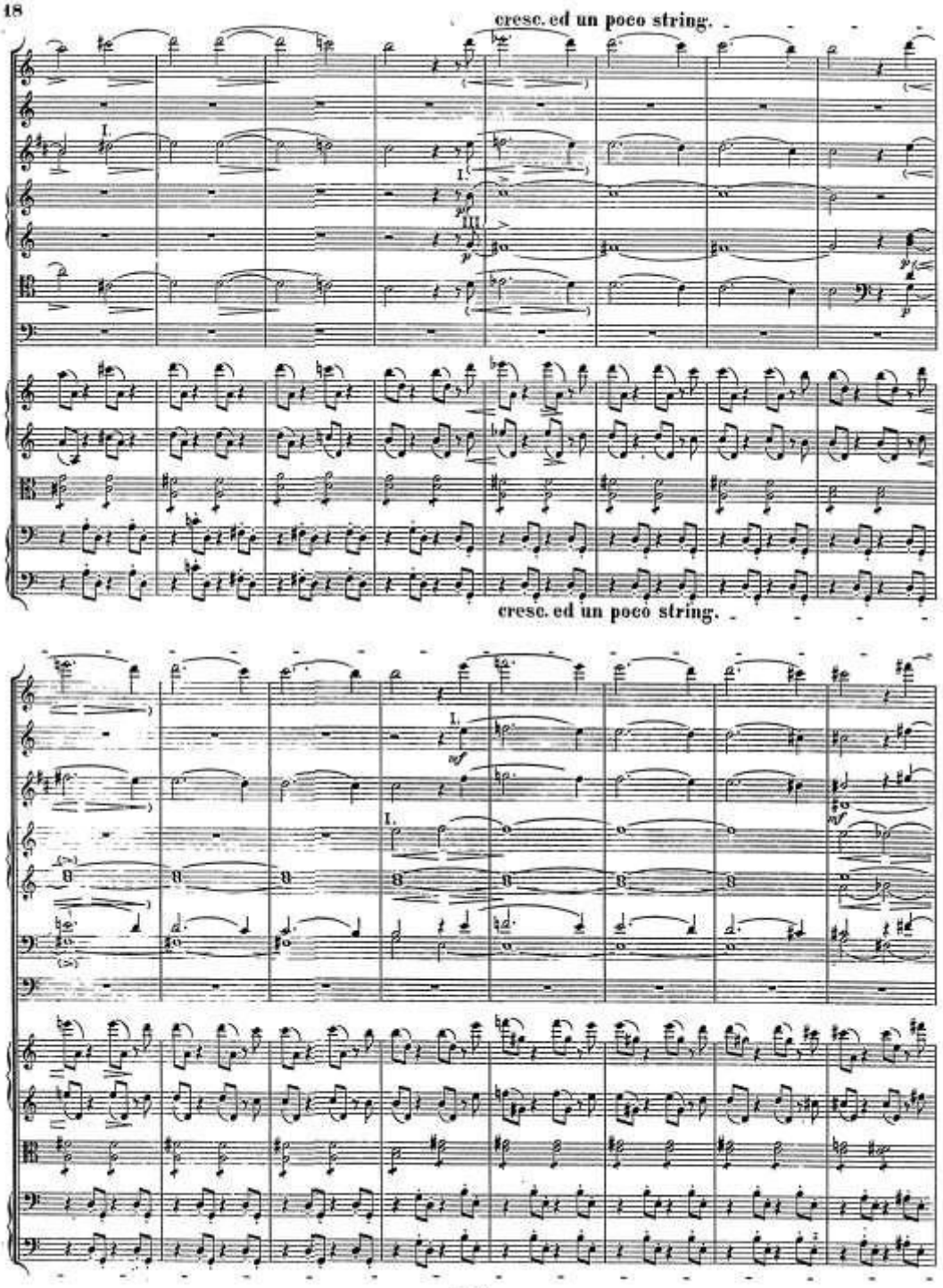

8
a 2.
dolce
I.
arco
cresc.
plus.

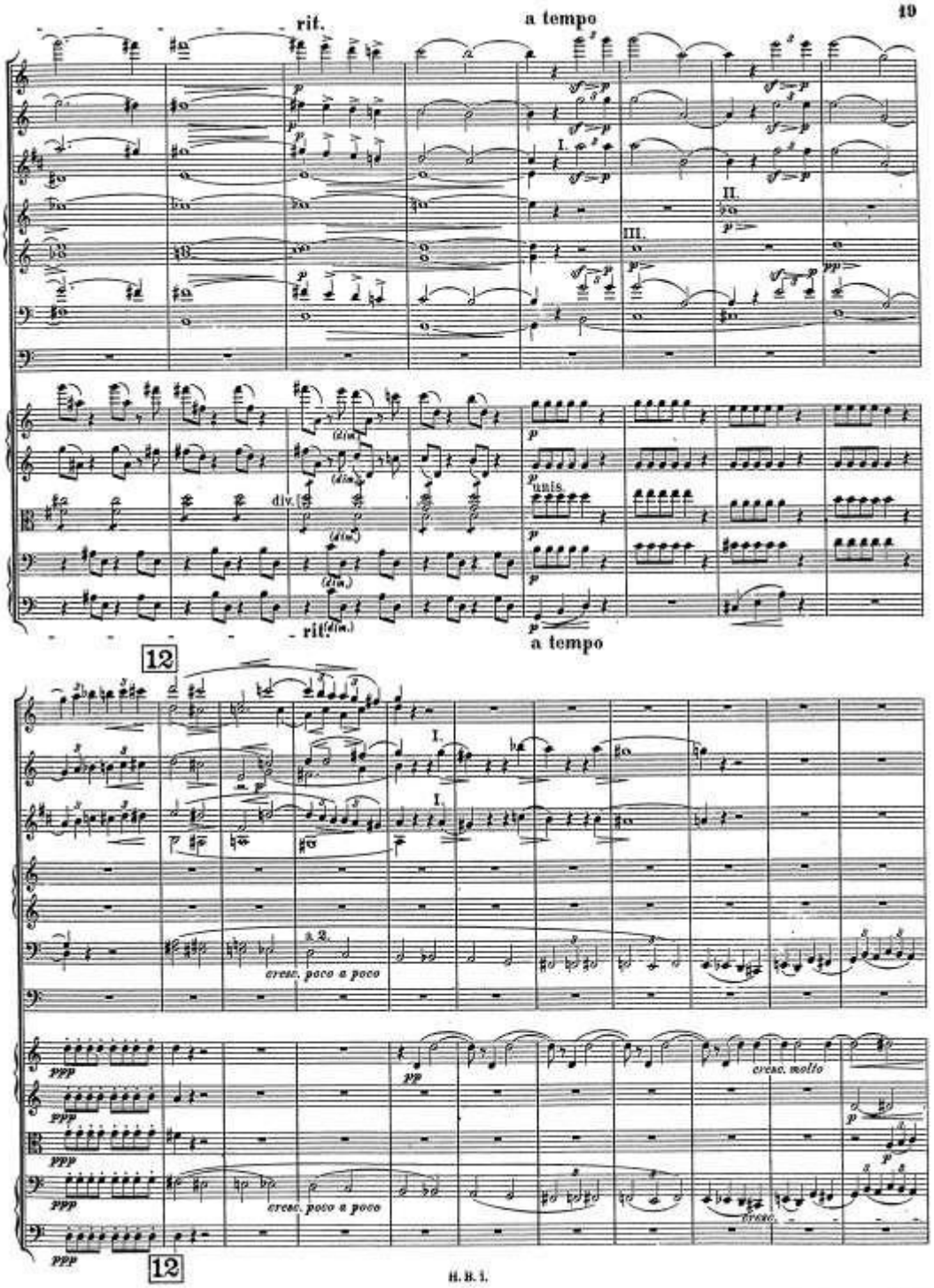

10
a 2.
cresc.
10
a 2.
decresc.
cresc.

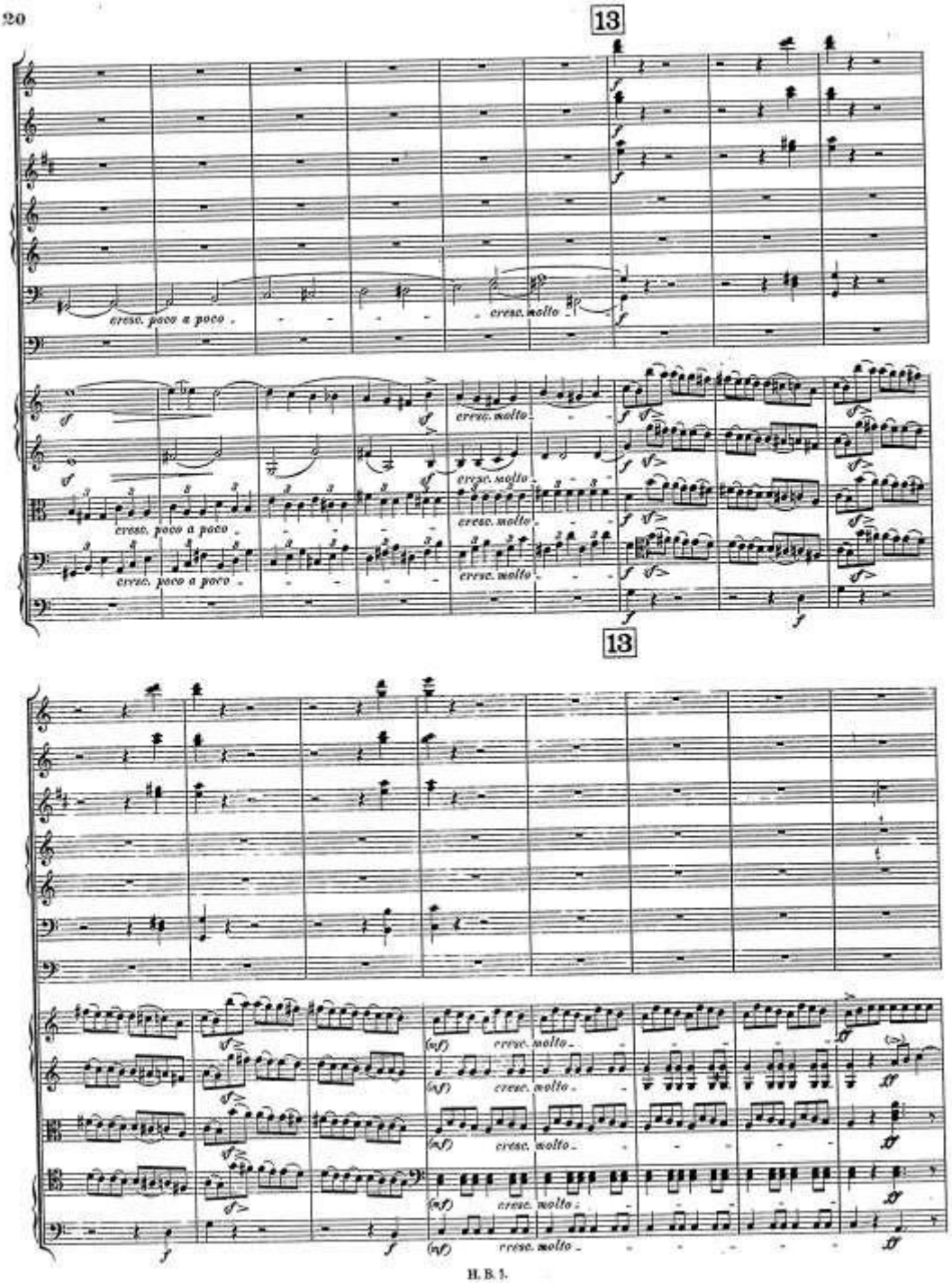

a 2.
decresc.
cresc.
cresc. molto
G. P.
H. B. t.

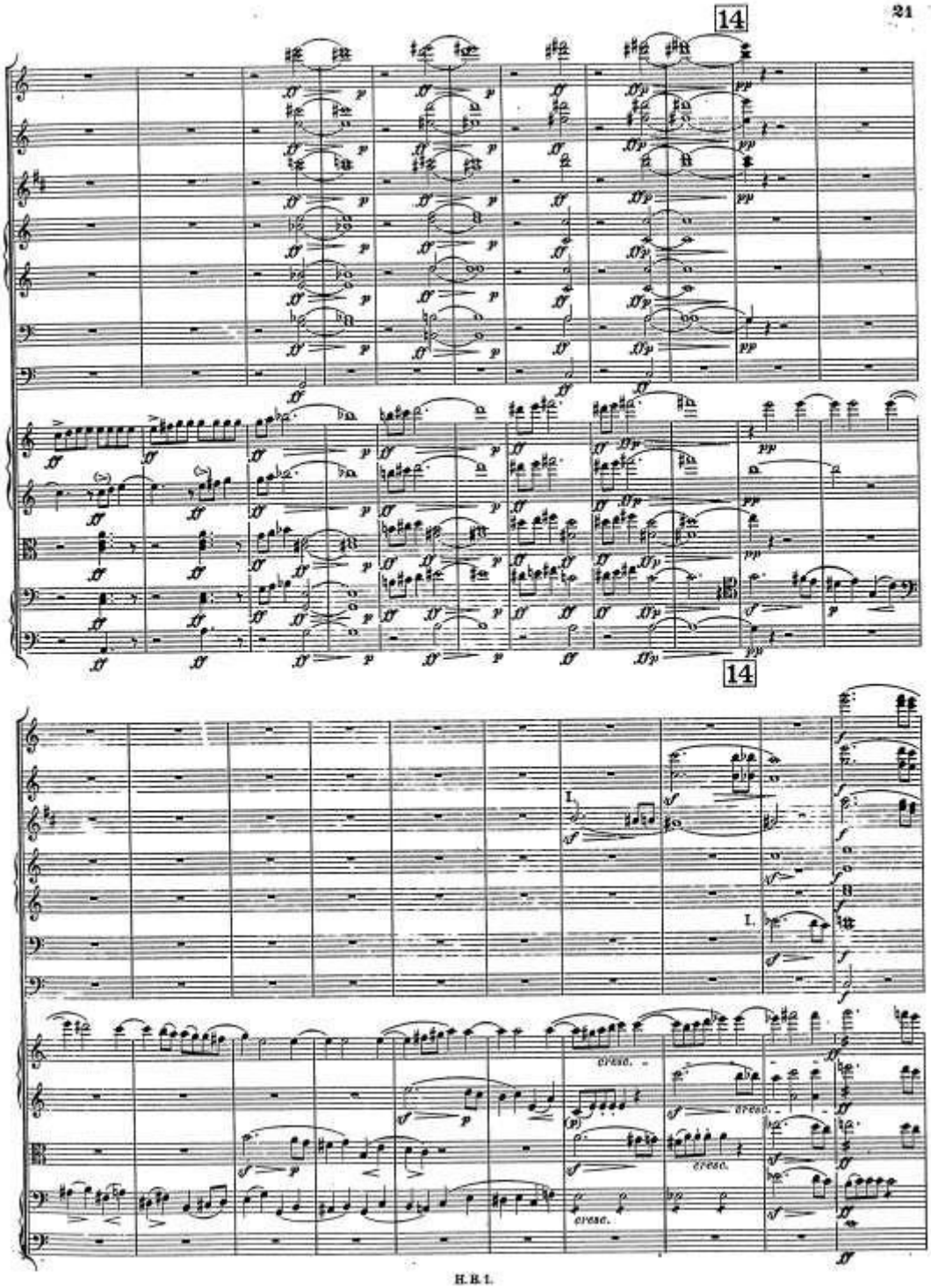

11
senza accelerando
I.
dolce
III.
pp
perdendo
ppp
dim.
p
sf
11
senza accelerando

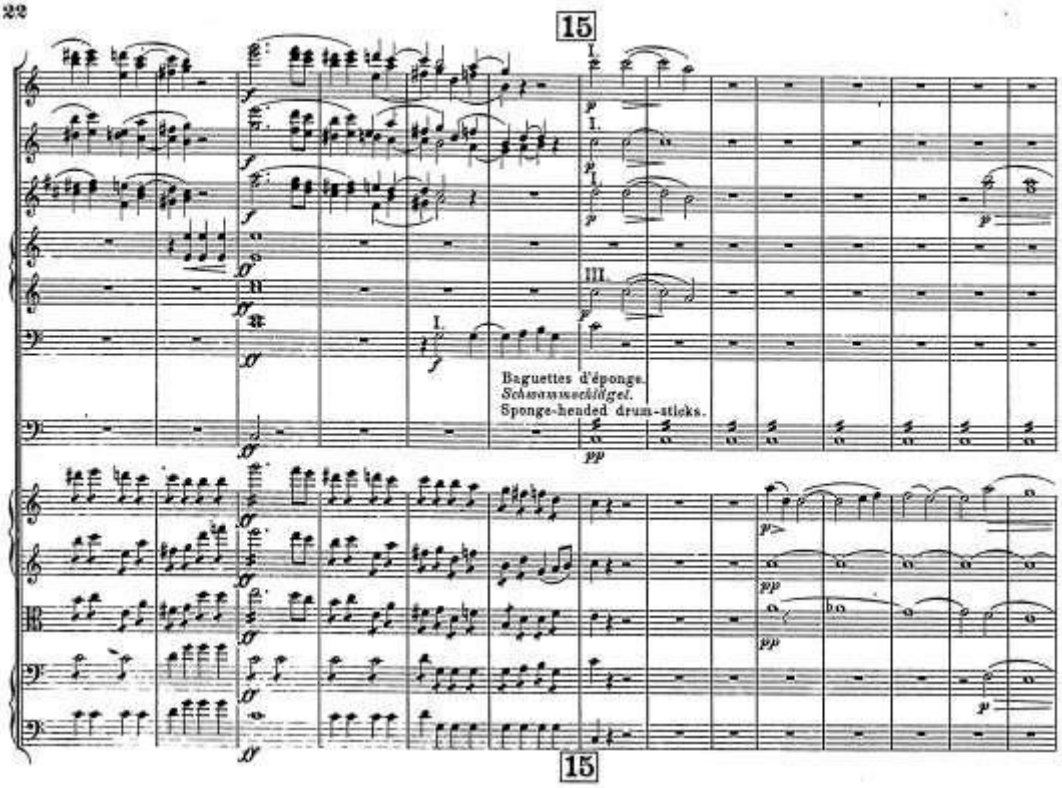


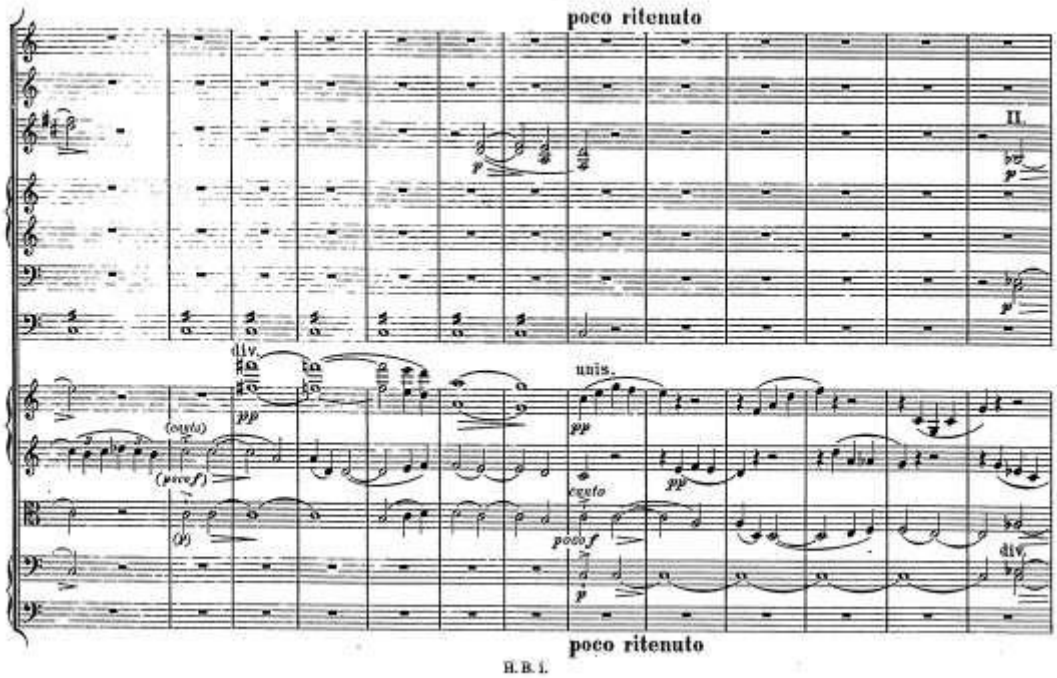

cresc. ed un poco string.
cresc. ed un poco string.

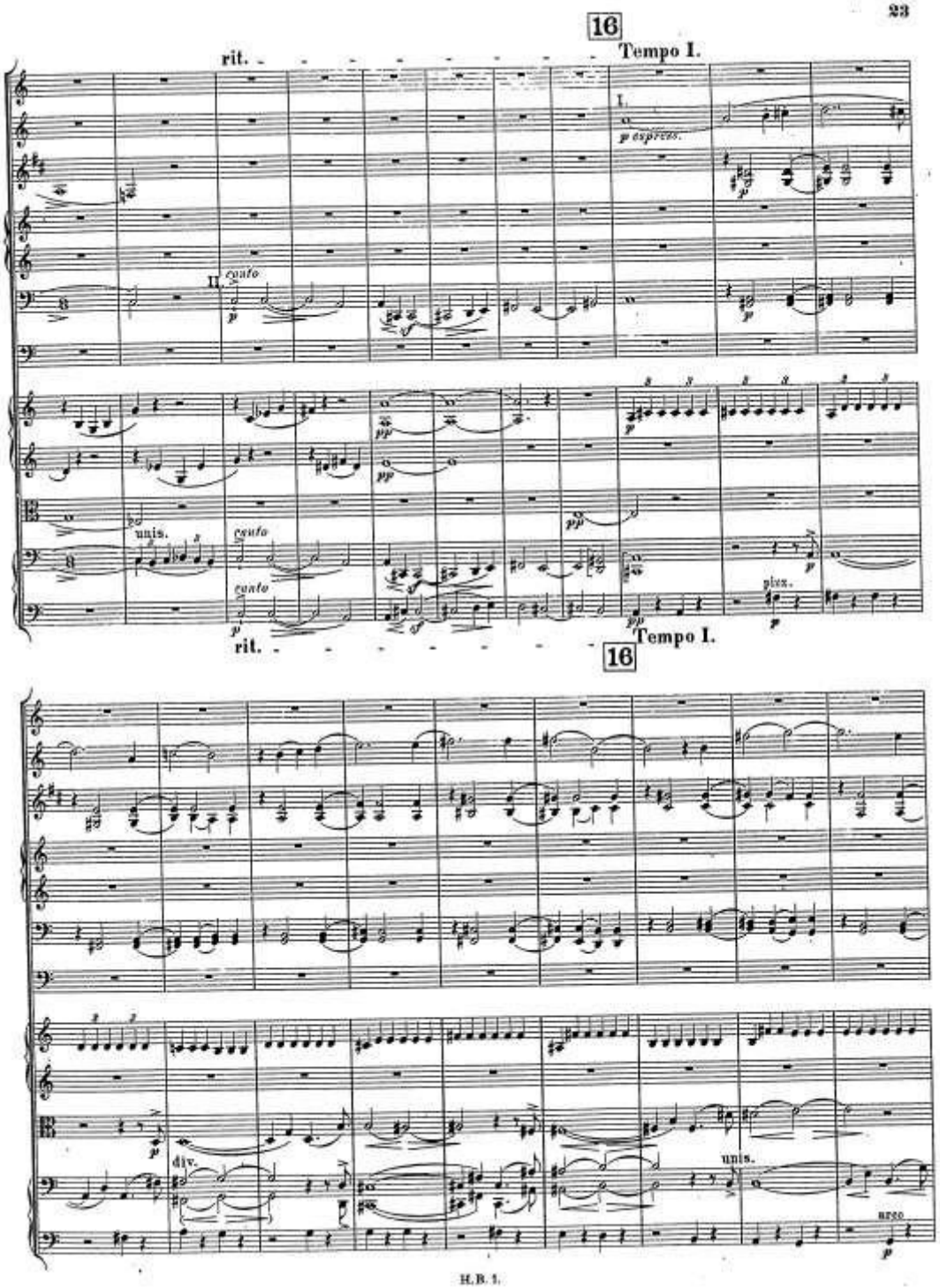

rit.
a tempo
I.
II.
III.
div.
unis.
rit.
a tempo
12
I.
a 2.
cresc. poco a poco
cresc. molto
cresc. poco a poco
cresc.
12

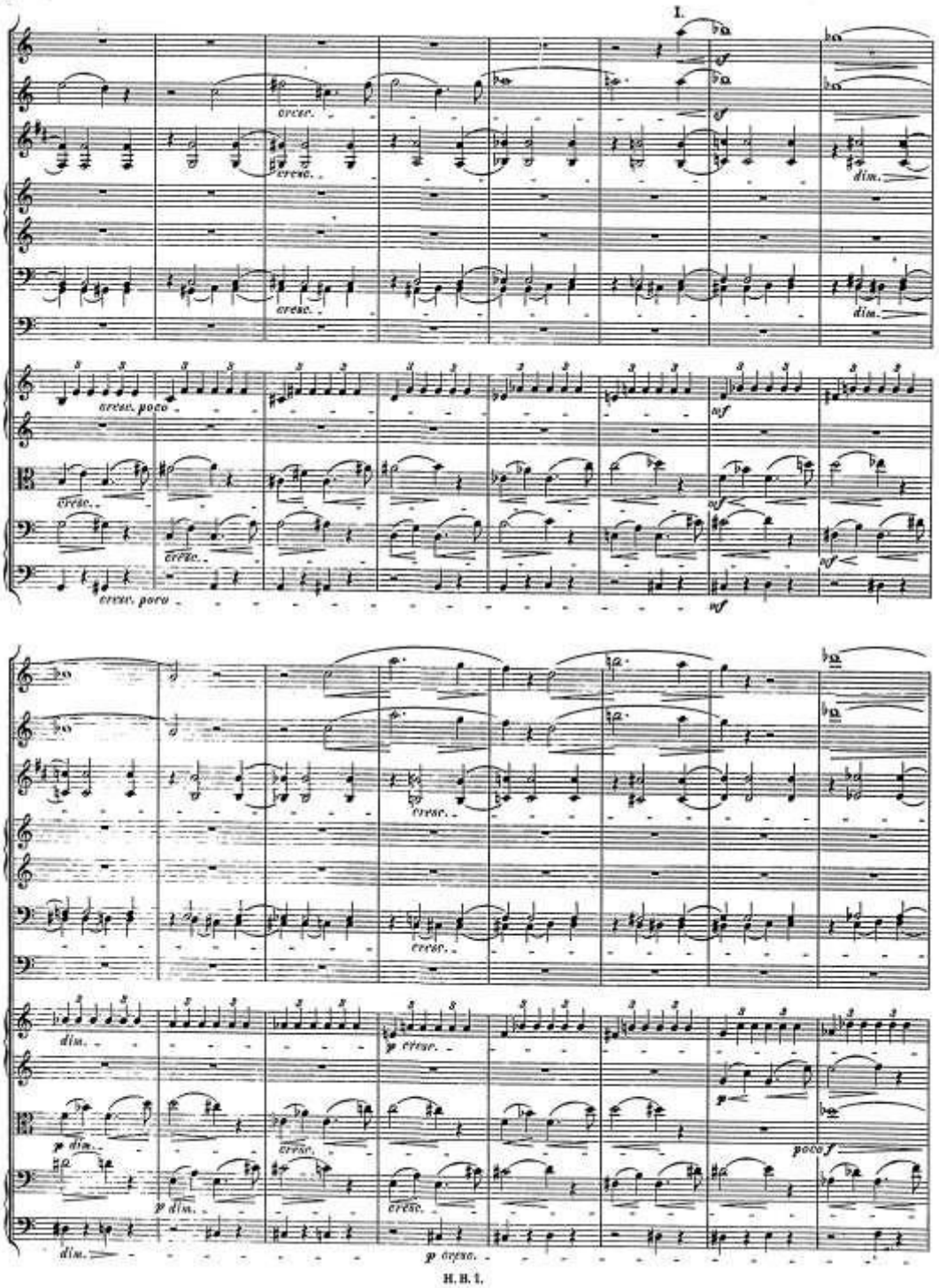

13
cresc. poco a poco
cresc. molto
13

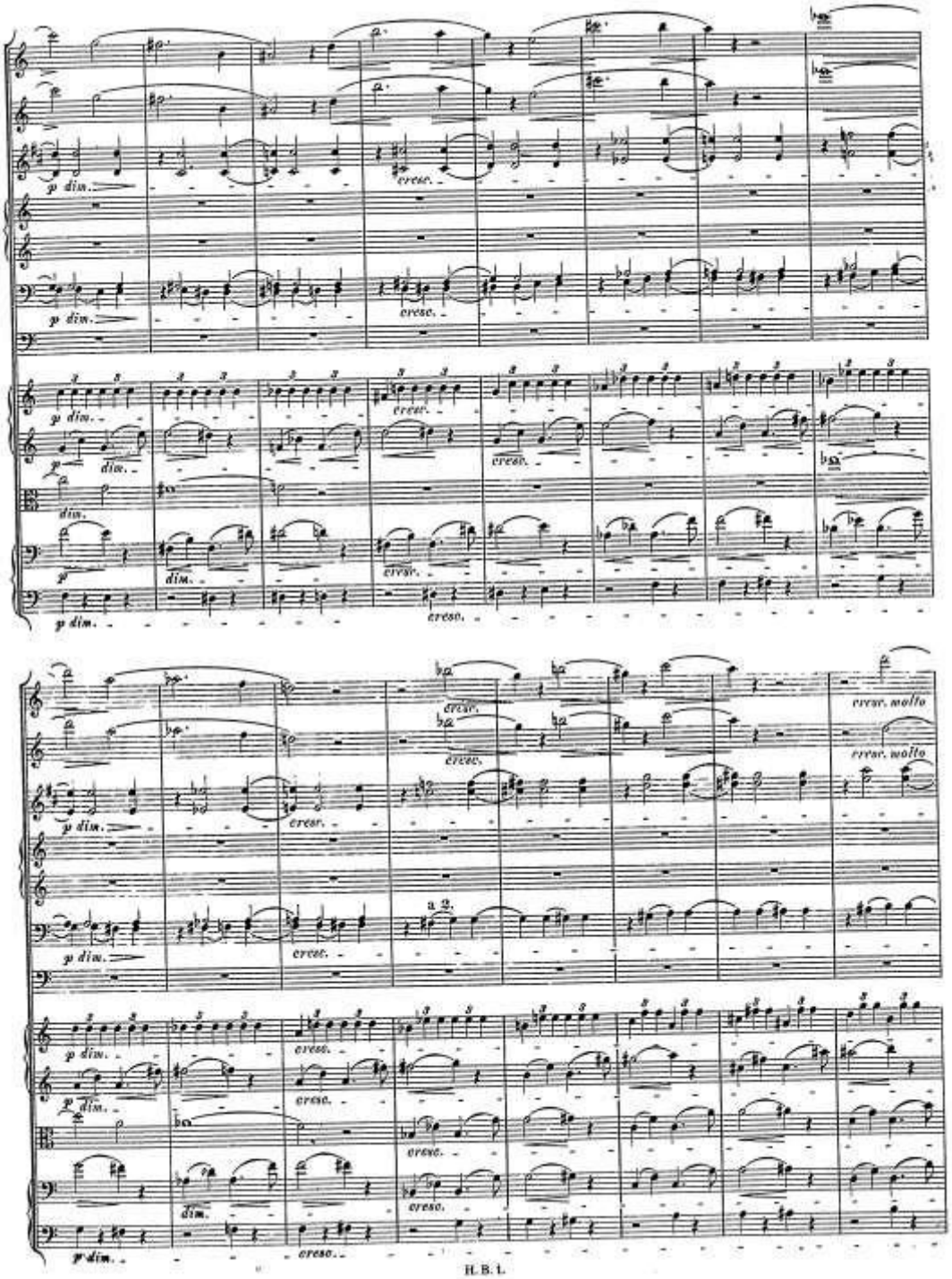

14
14
I.
I.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

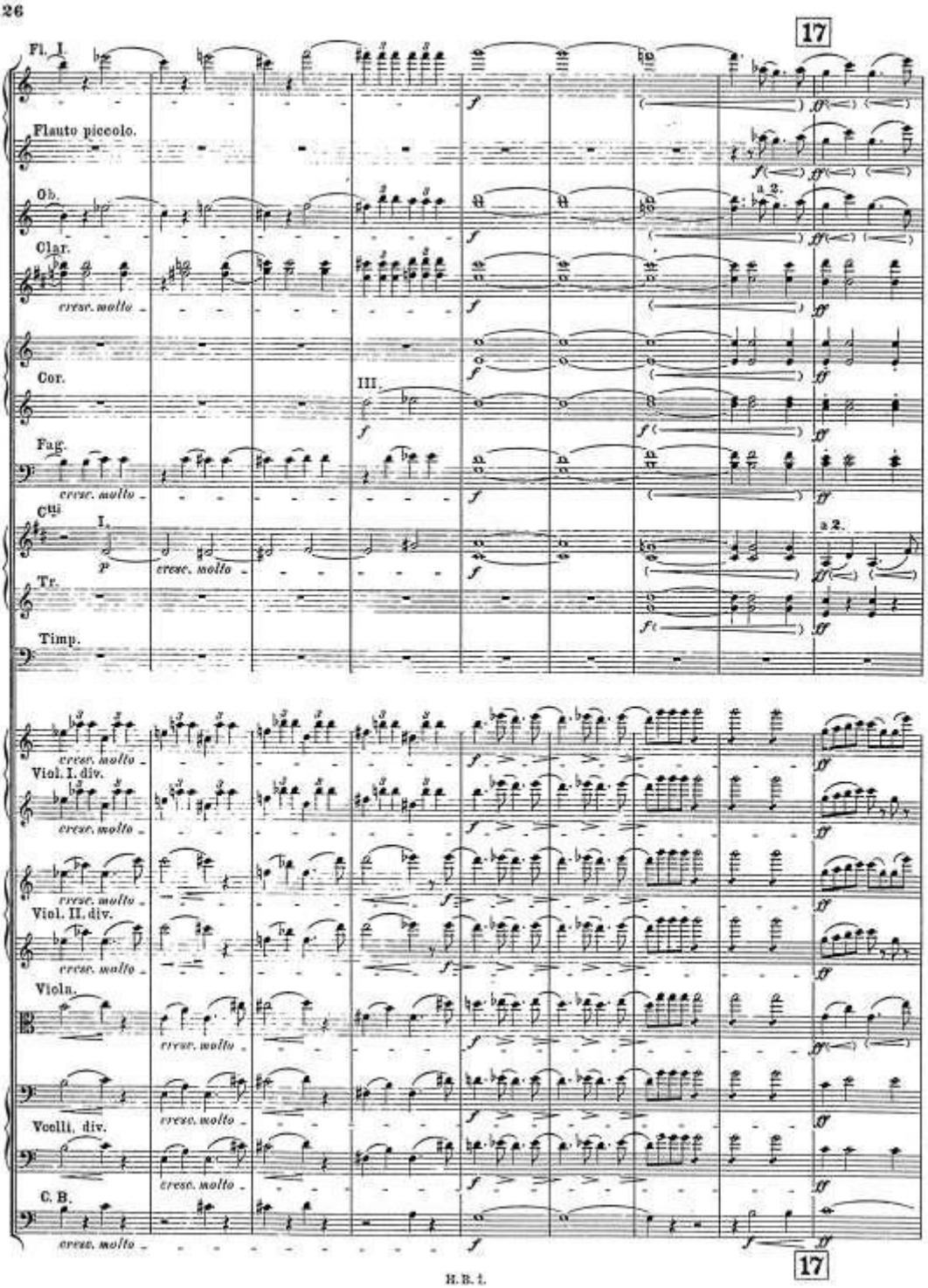

15
Baguettes d'éponge.
Schwammschlägel.
Sponge-headed drum-sticks.
15

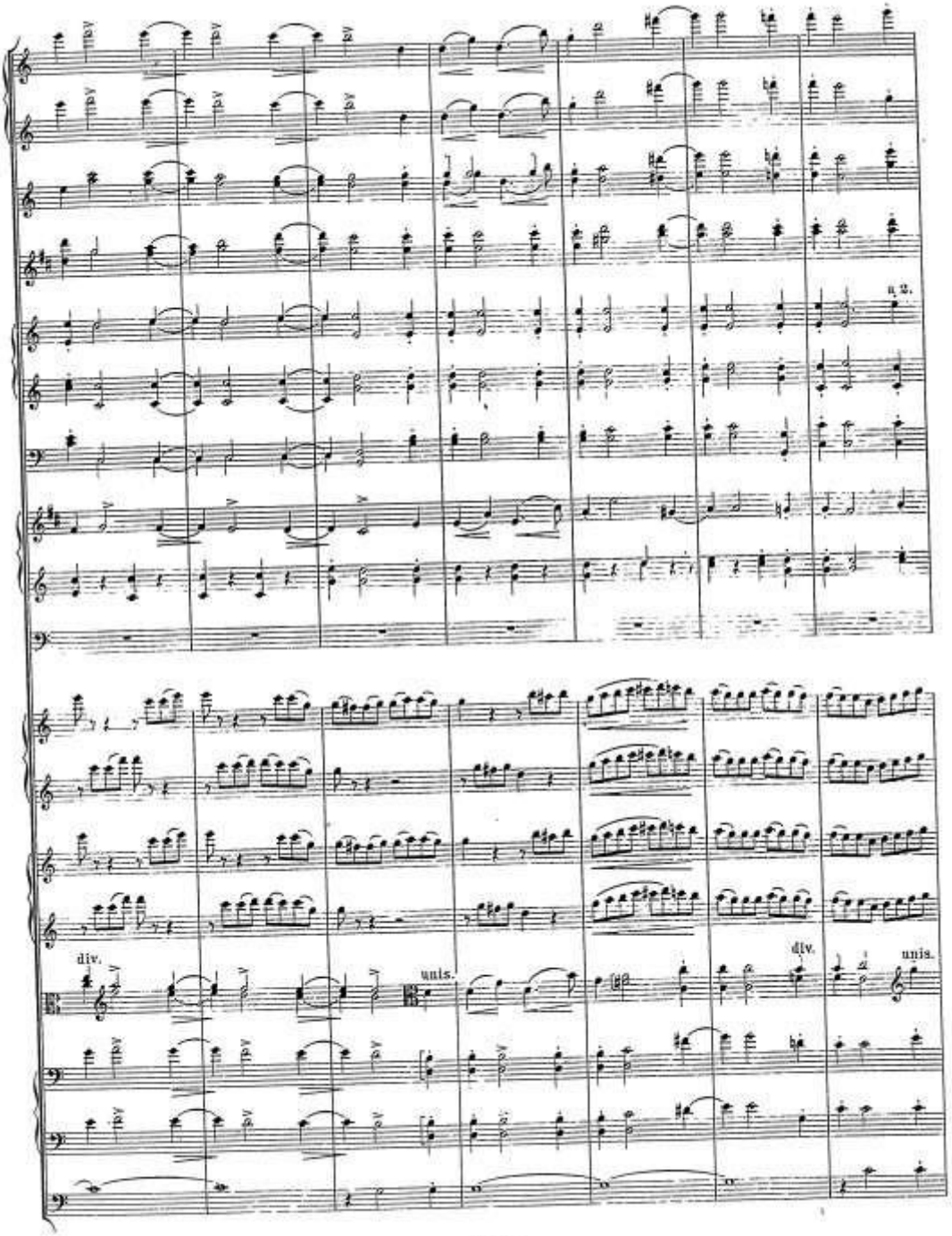

poco ritenuto
div.
unis.
poco ritenuto

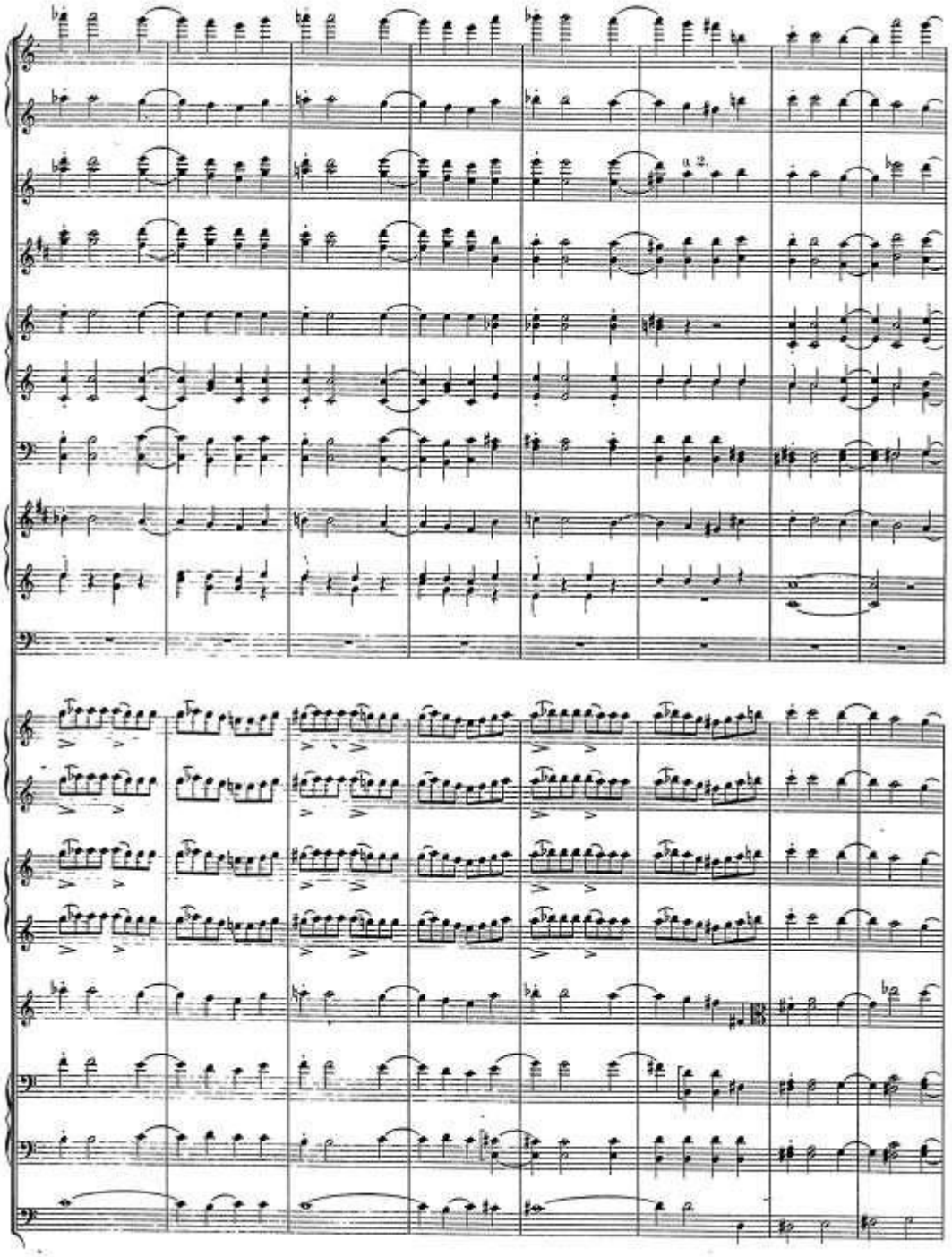

16
rit.
Tempo I.
I.
p espress.
II.
canto
unis.
canto
canto
pizz.
rit.
Tempo I.
16
div.
unis.
arco

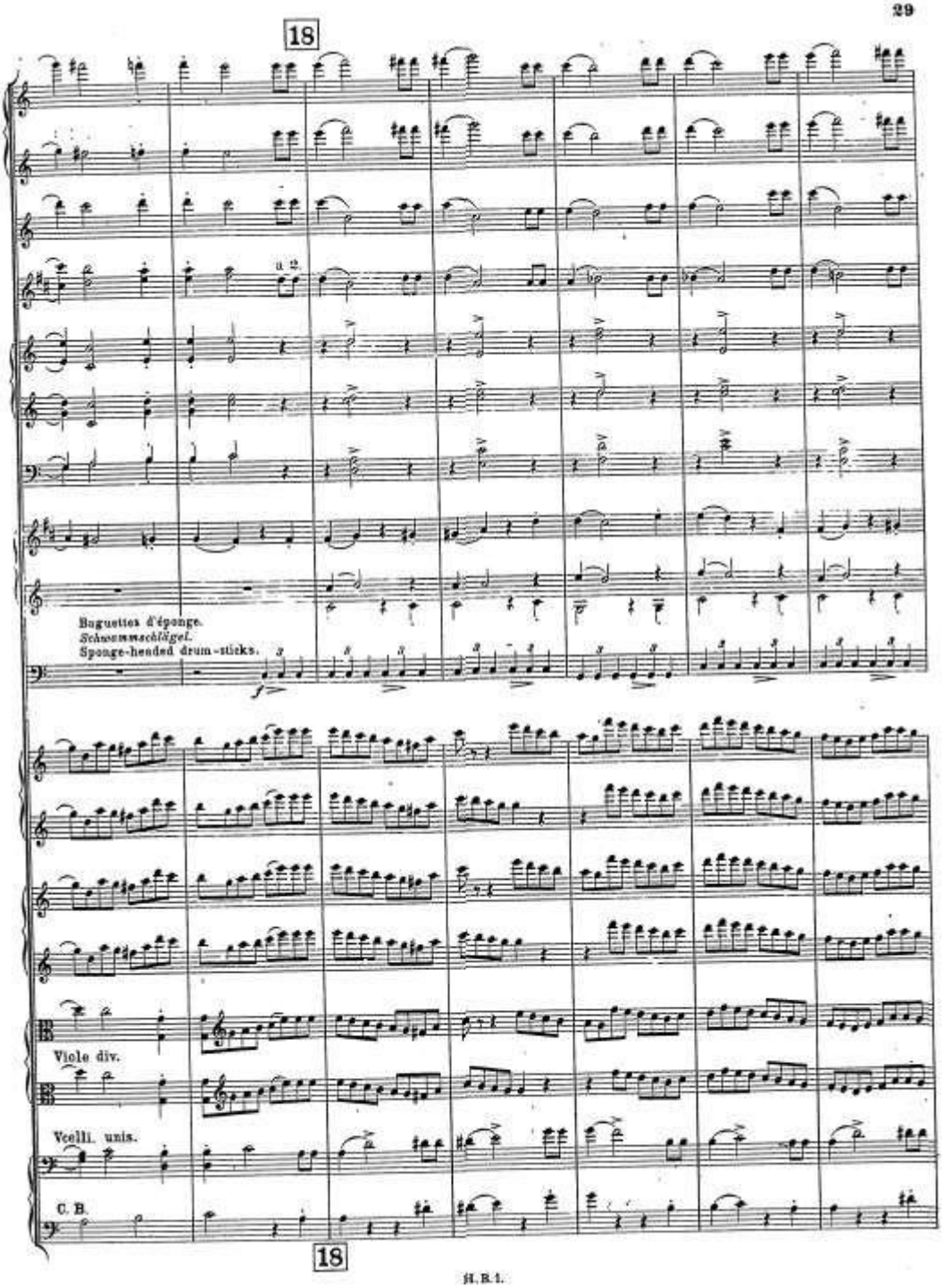

I.
cresc.
dim.
cresc. poco
sf
cresc. poco
p cresc.
poco f

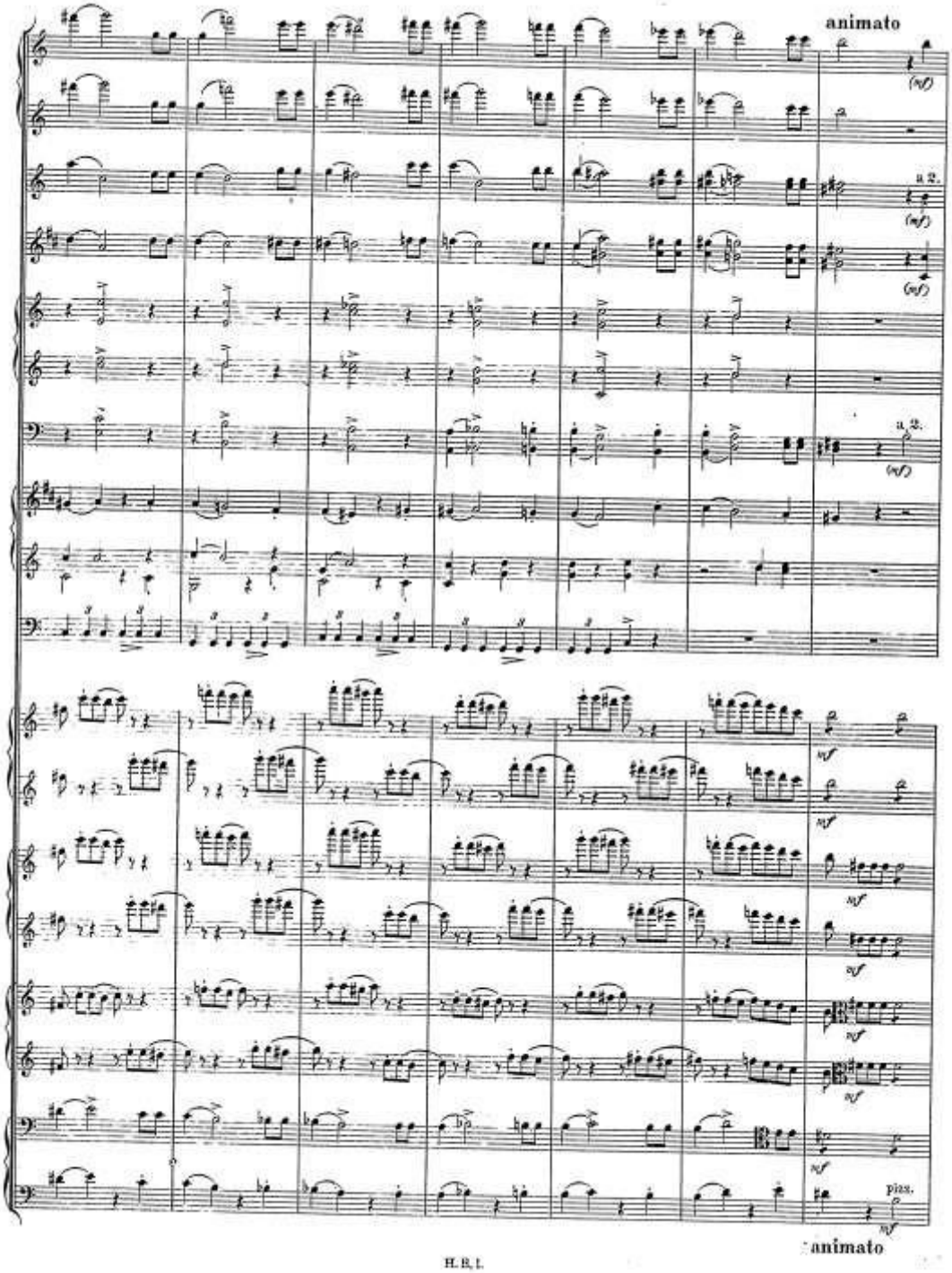

p dim.
cresc.
dim.
a 2.
cresc. molto

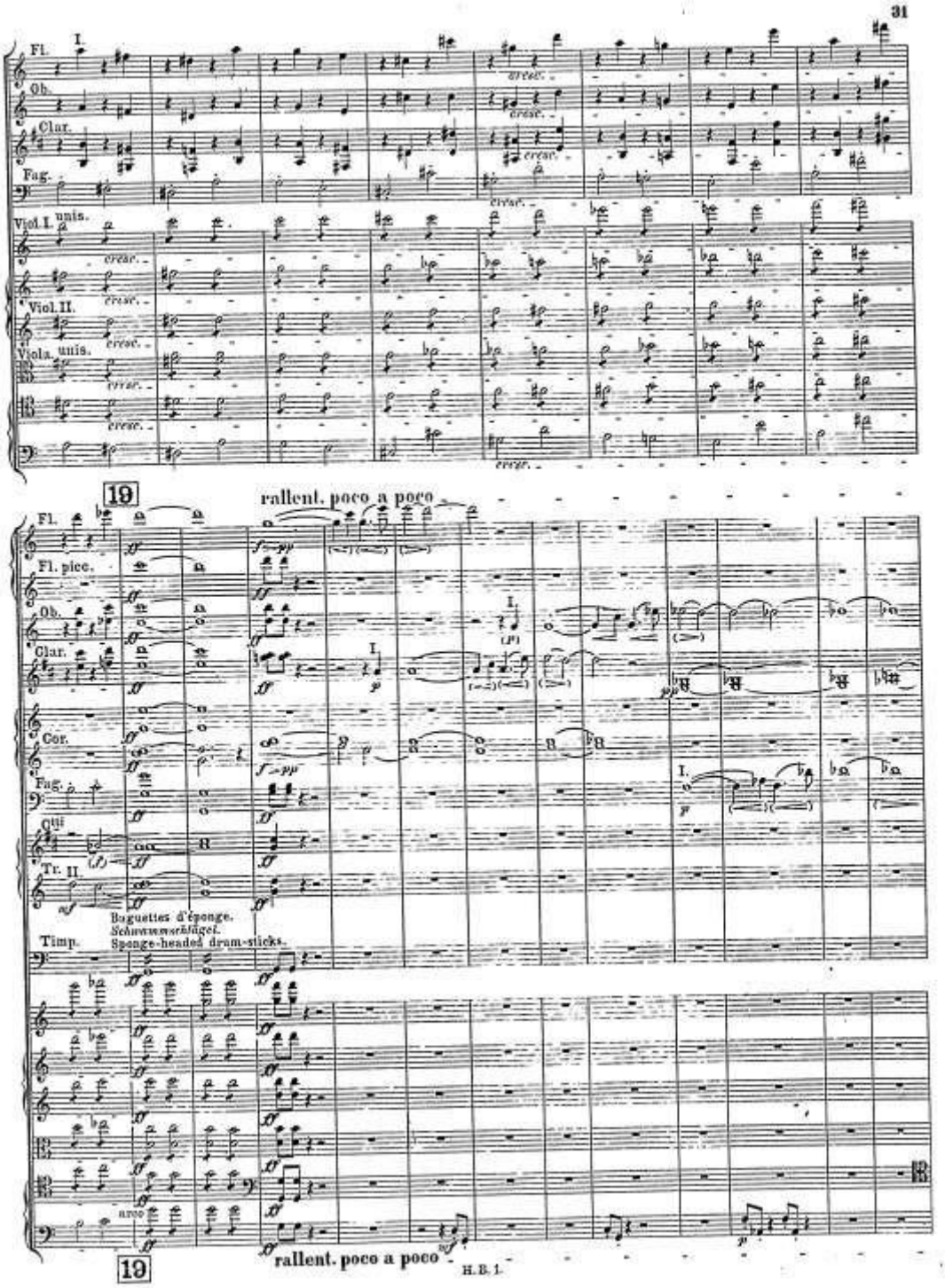

17
Fl. I.
Flauto piccolo.
Ob.
a 2.
Clar.
cresc. molto
Cor.
III.
Fag.
cresc. molto
C^ni
I.
a 2.
Tr.
Timp.
cresc. molto
Viol. I. div.
Viol. II. div.
Violn.
Vcelli. div.
C. B.
17

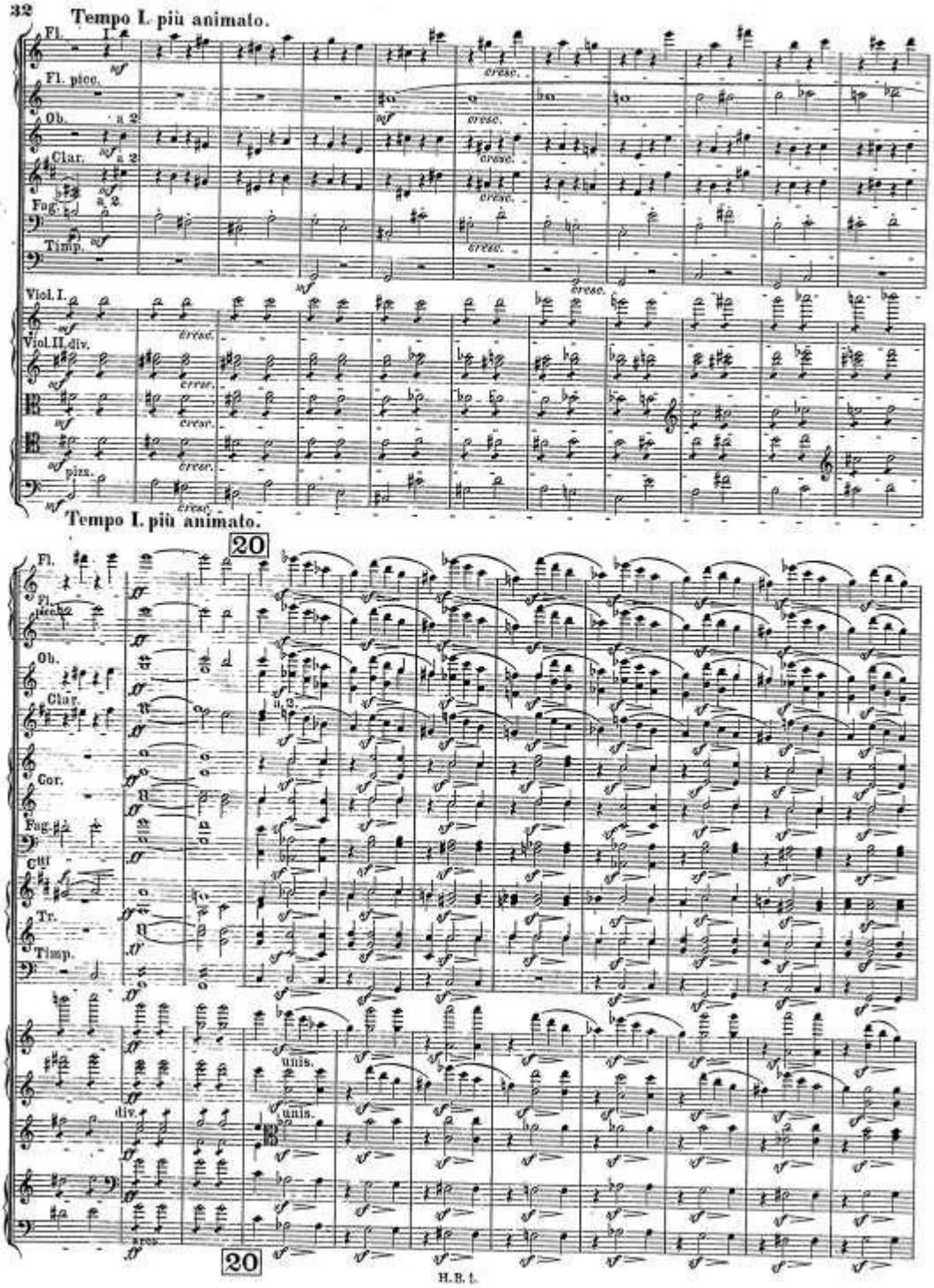

a 2.
div.
unis.
div.
unis.

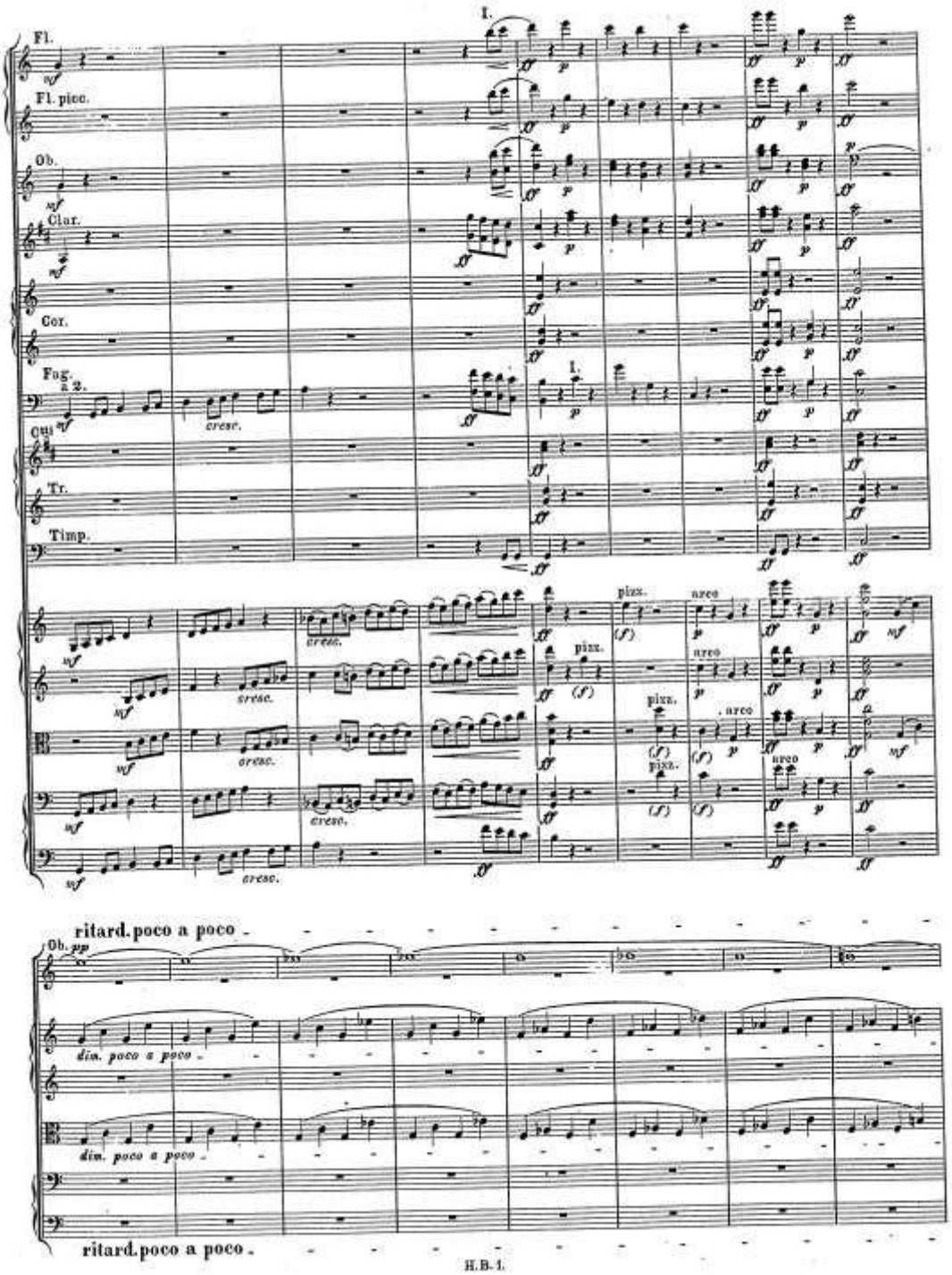


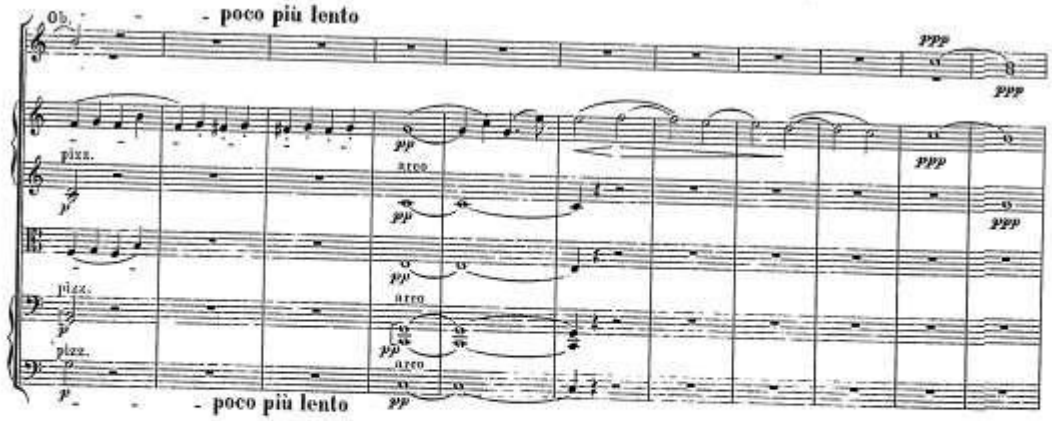

18
Baguettes d'éponge.
Schwammschlägel.
Sponge-headed drum-sticks.
Viole div.
Vcelli. unis.
C. B.
18


animato
(mf)
a 2.
(mf)
(mf)
a 2.
(mf)
mf
mf
mf
mf
mf
mf
mf
mf
pizz.
mf
animato


Fl.
Ob.
Clar.
Fag.
Viol. I. unis.
Viol. II.
Viola. unis.
cresc.
19
rallent. poco a poco
Fl. picc.
Cor.
Cbi
Tr. II.
Timp.
Baguettes d'éponge.
Schwammschlägel.
Sponge-headed drum-sticks.
arco
rallent. poco a poco

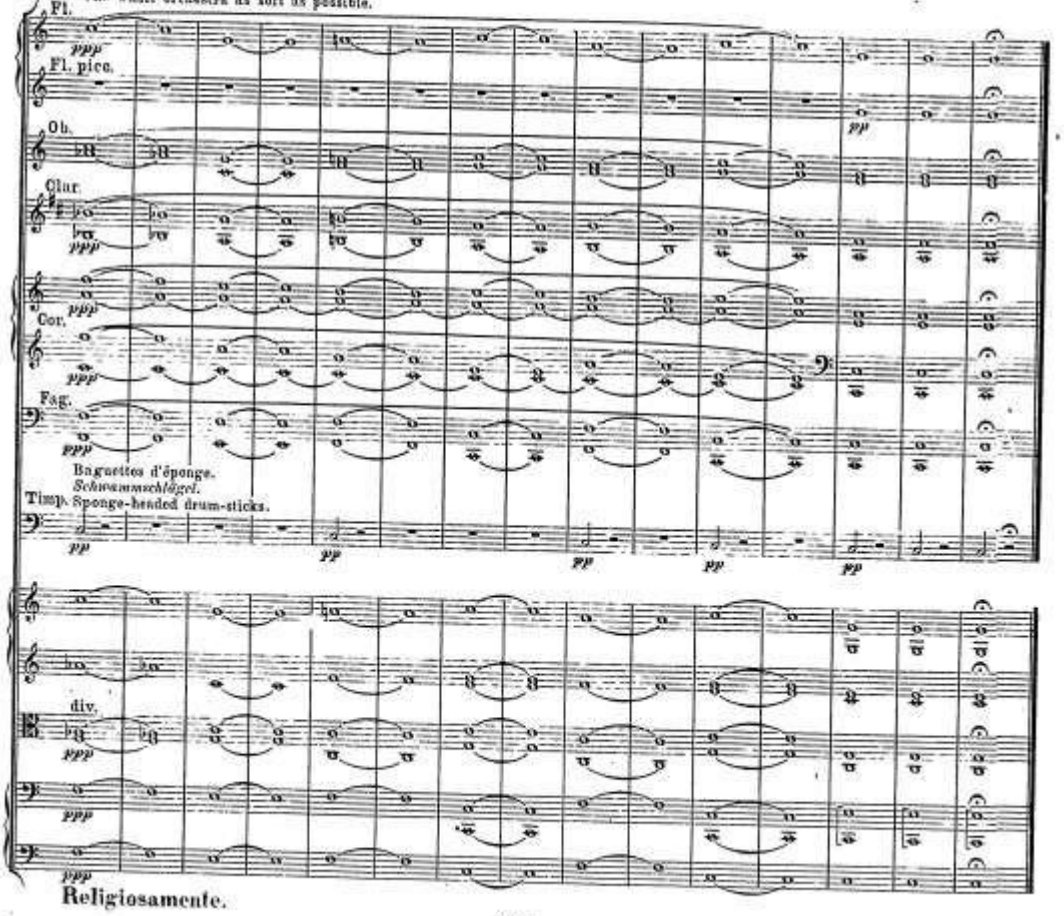

Tempo I. più animato.
Fl.
Fl. picc.
Ob.
Clar.
Fag.
Timp.
Viol. I.
Viol. II. div.
pizz.
cresc.
Tempo I. più animato.
20
Fl.
Fl. picc.
Ob.
Clar.
Cor.
Fag.
Ctfl
Tr.
Timp.
unis.
div.
arco
20


Fl.
Fl. picc.
Ob.
Clar.
Cor.
Fag.
a 2.
Cus
Tr.
Timp.
I.
cresc.
pizz.
arco
ritard. poco a poco
dim. poco a poco
ritard. poco a poco



Religiosamente.

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

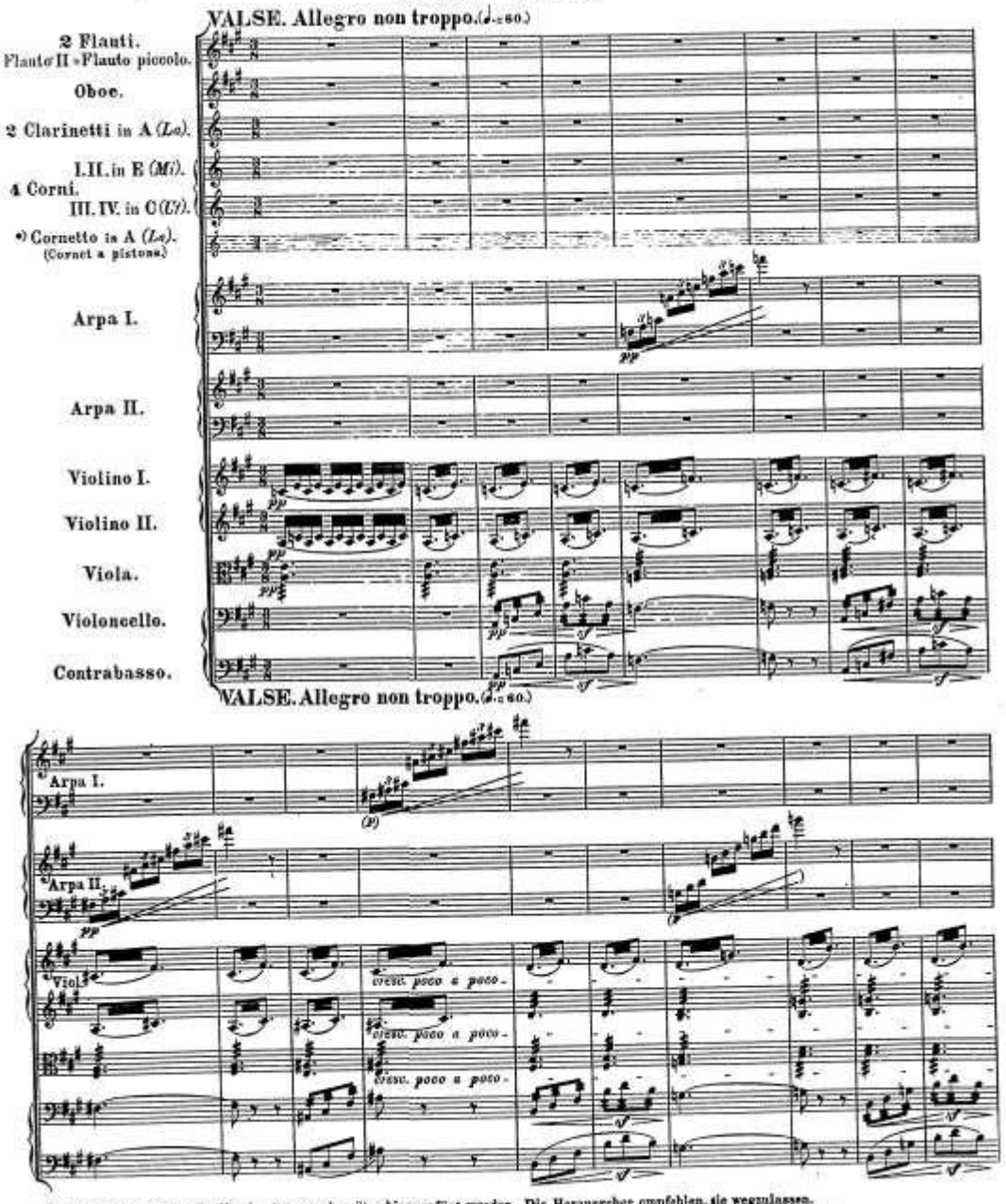


Religiosamente.

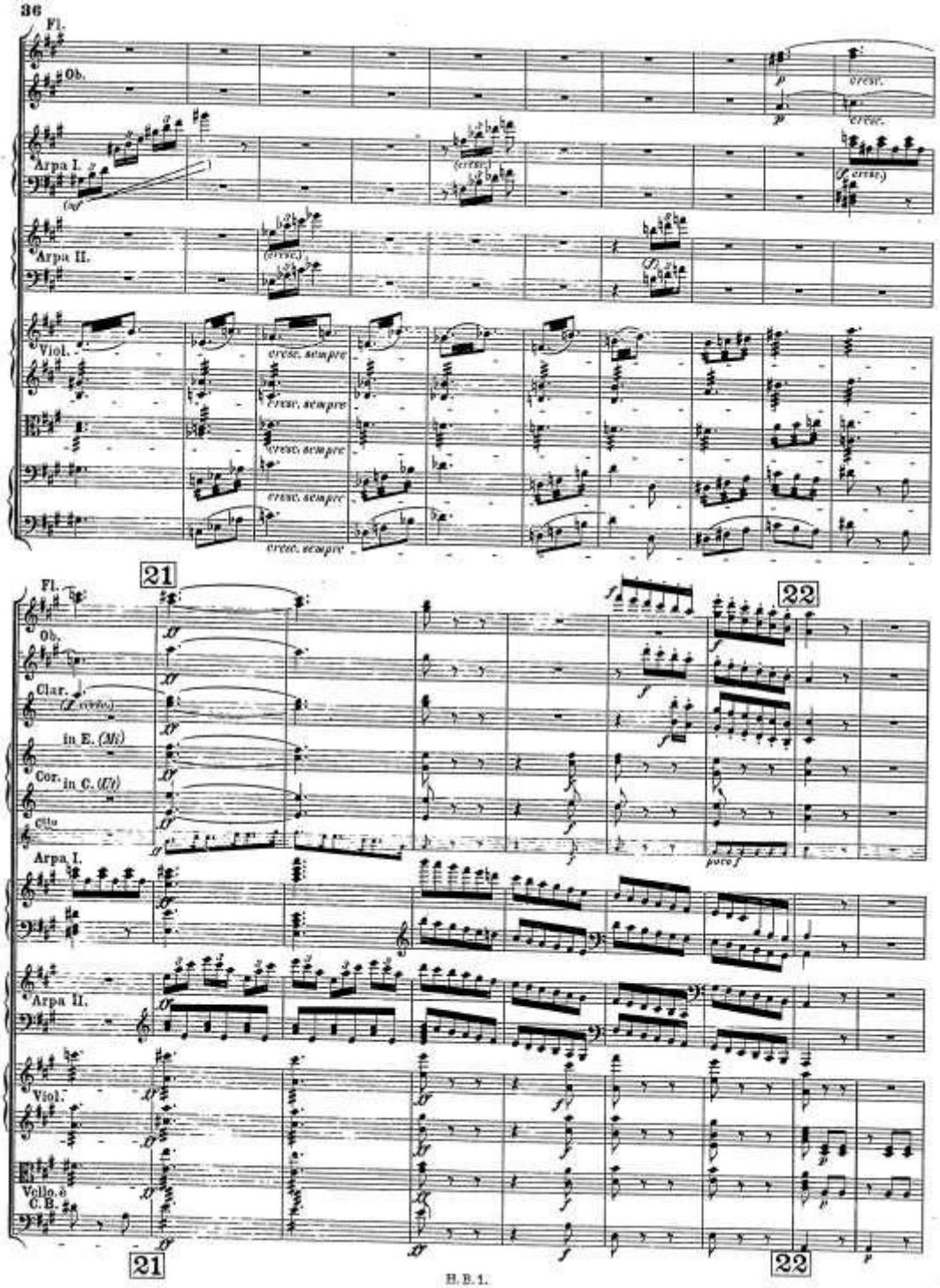
II.

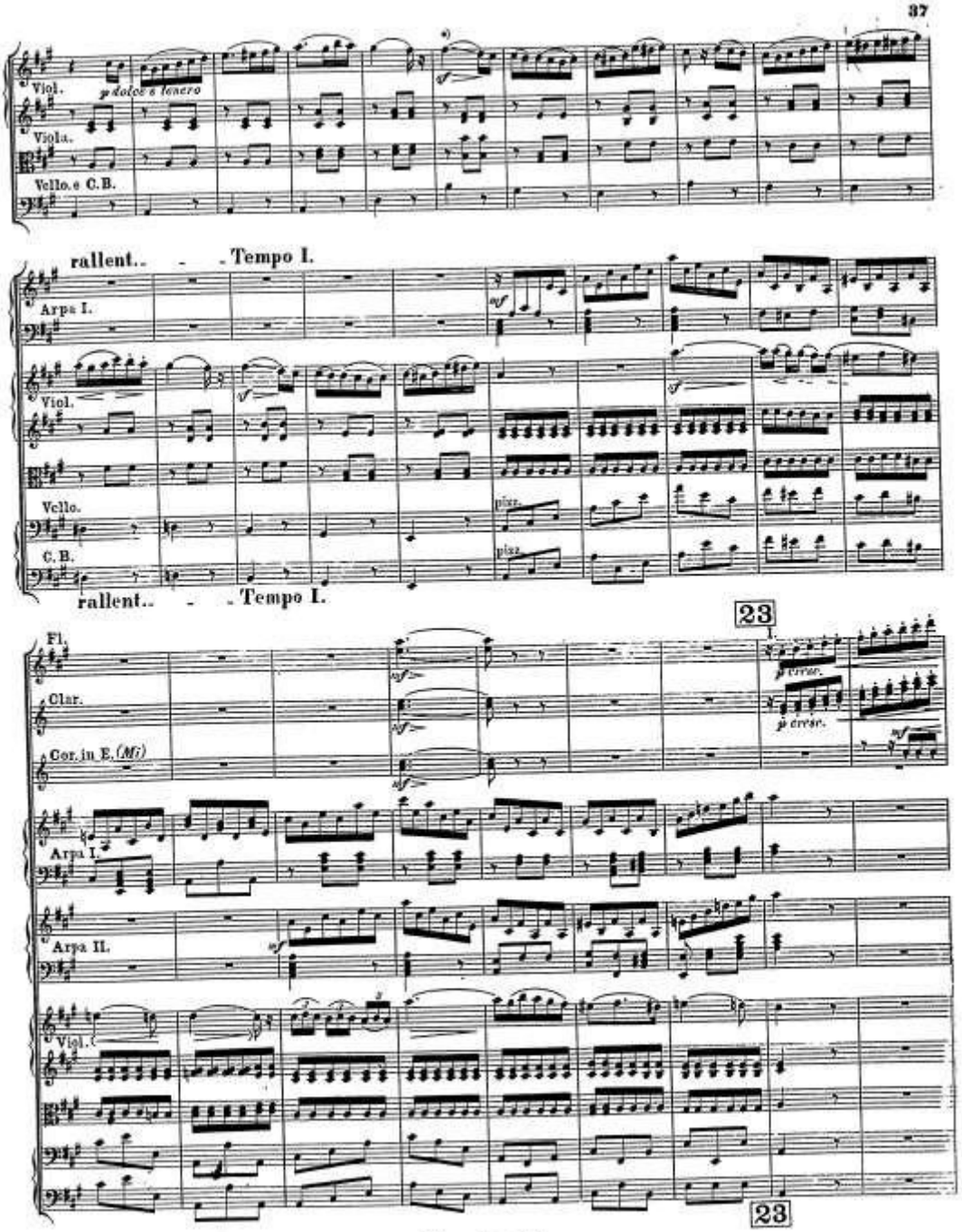
Ein Ball.

Un Bal. A Ball.

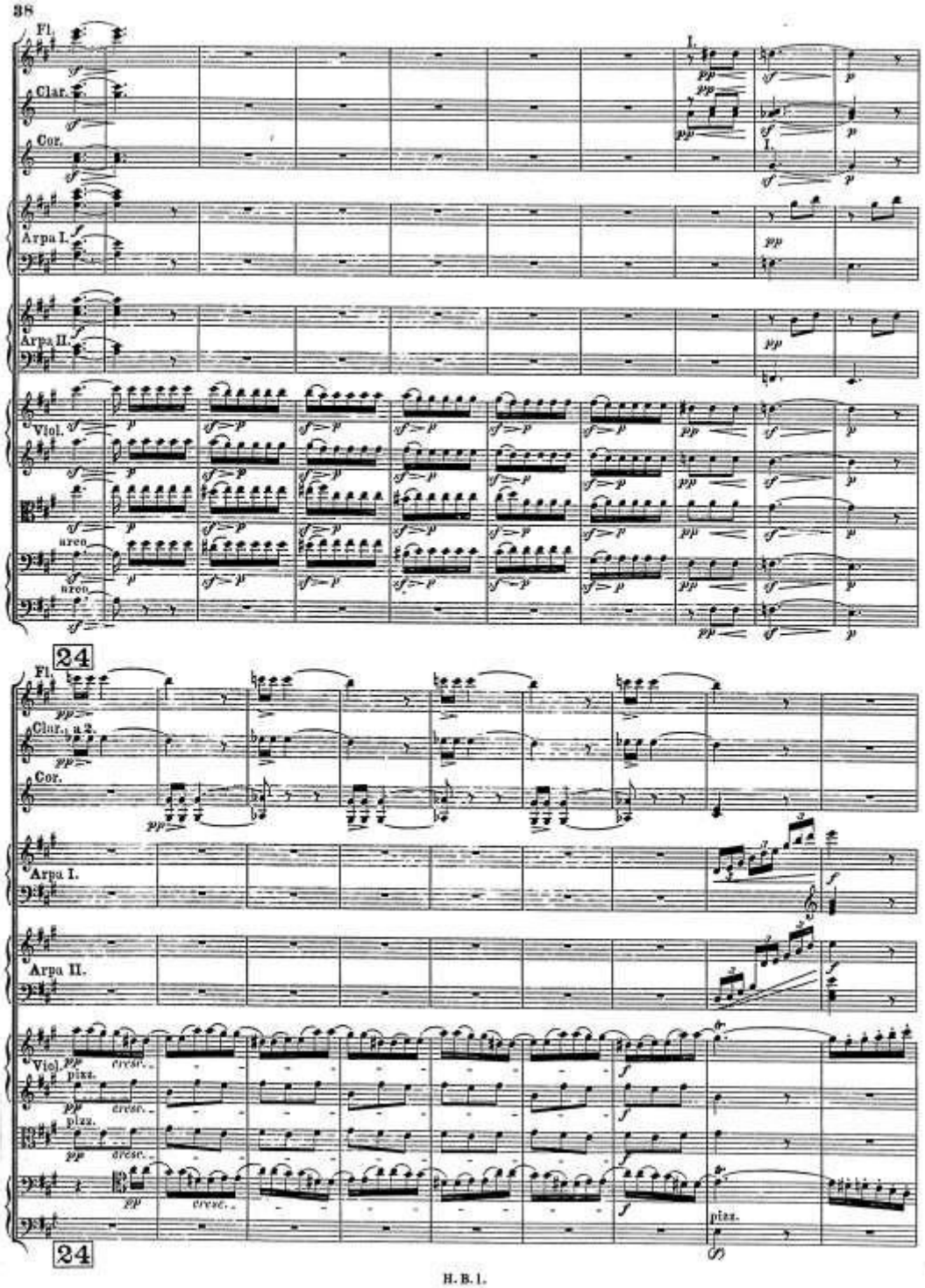


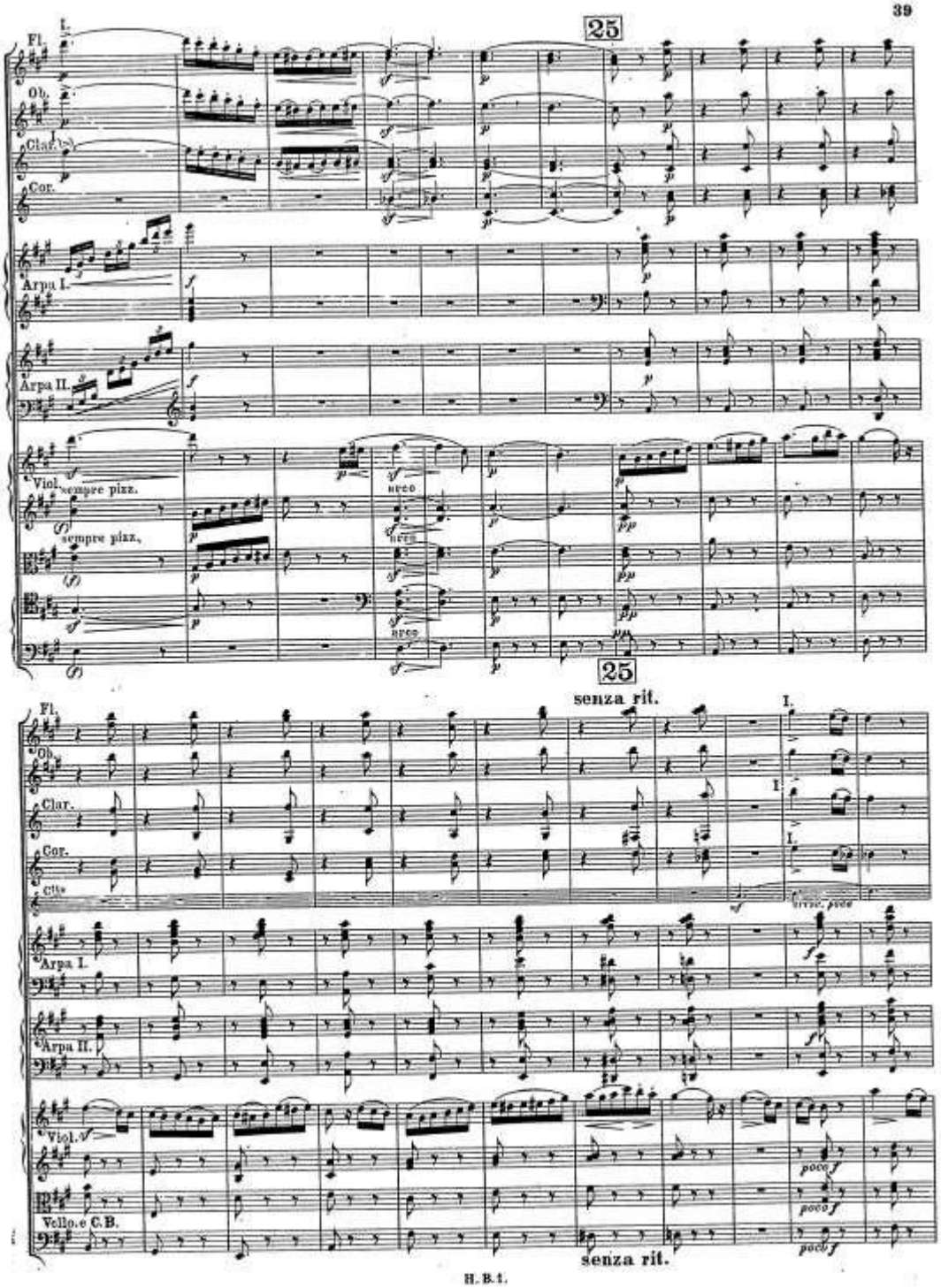
*) Diese Stimme ist von Berlioz im Autograph später hinzugefügt worden. Die Herausgeber empfehlen, sie wegzulassen.
Cette partie se trouve sur l'autographe et a été ajoutée par Berlioz plus tard. Les éditeurs recommandent de l'omettre.
This part has been later added by Berlioz himself in the autograph.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

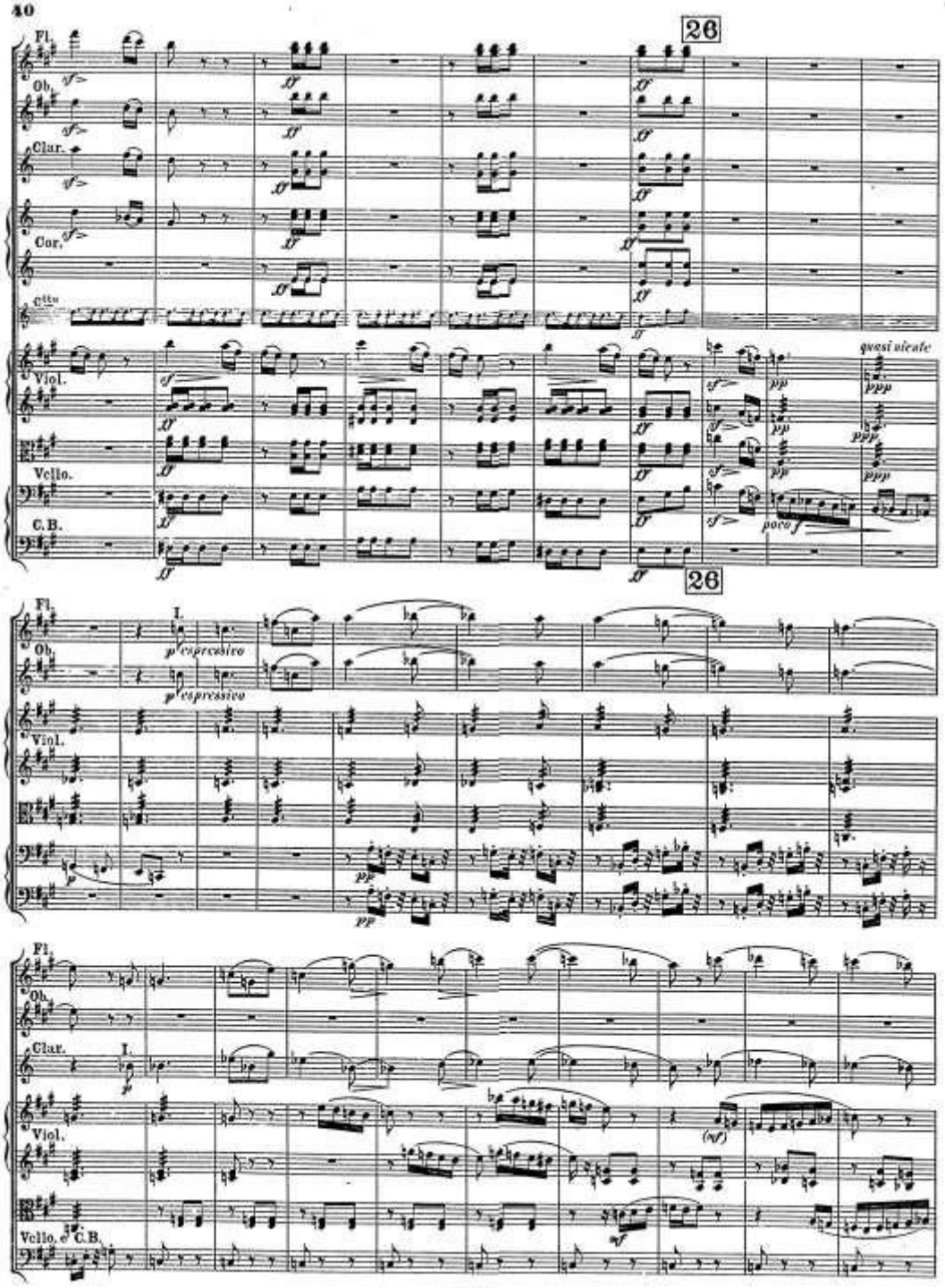

Fl.
Ob.
Arpa I.
Arpa II.
Viol.
cresc. sempre
21
22
Clar.
in E. (Mi)
Cor. in C. (Ut)
Cello
Viol.
Vello e C. B.

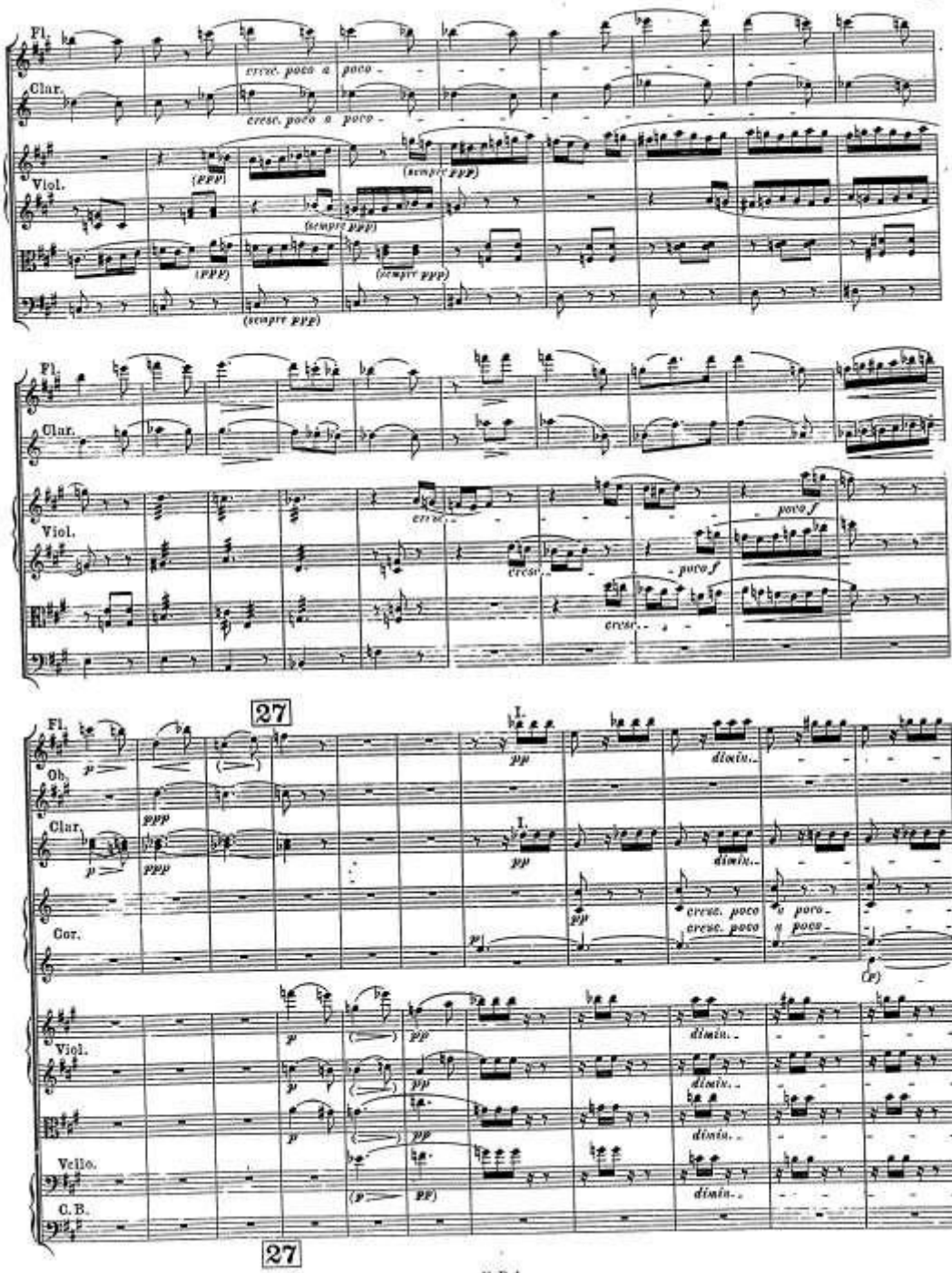


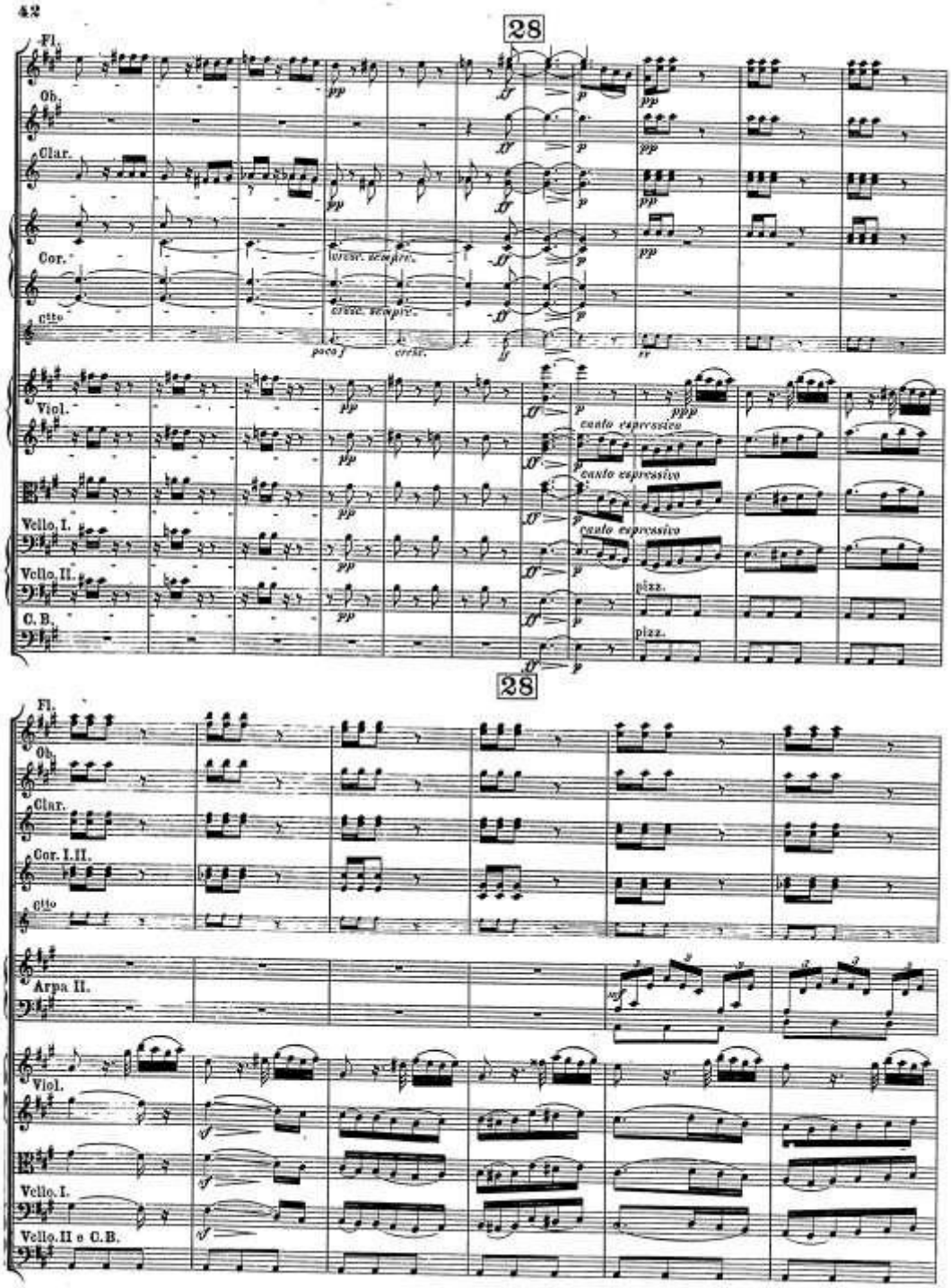
*) Le signe ⁀ indique qu'il faut traîner le son d'une note à l'autre. (H. Berlioz.)
Das Zeichen ⁀ bedeutet, dass der Ton von einer Note zur andern herabgezogen werden soll.
The sign ⁀ indicates that the tone should be drawn down from one note to the other.

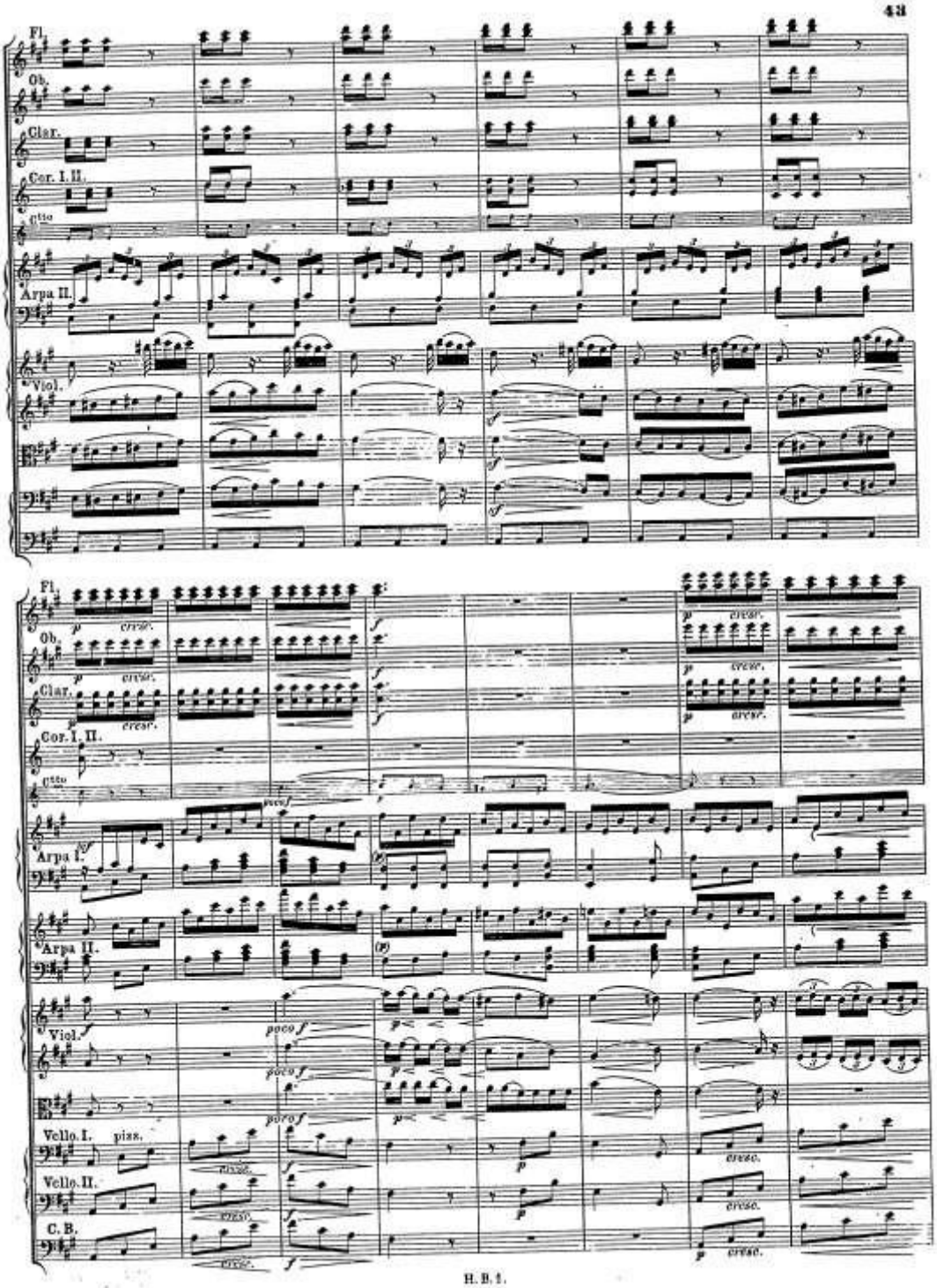

Fl.
Clar.
Cor.
Arpa I.
Arpa II.
Viol.
arco
24
Clar., a 2.
pizz.
cresc.
24

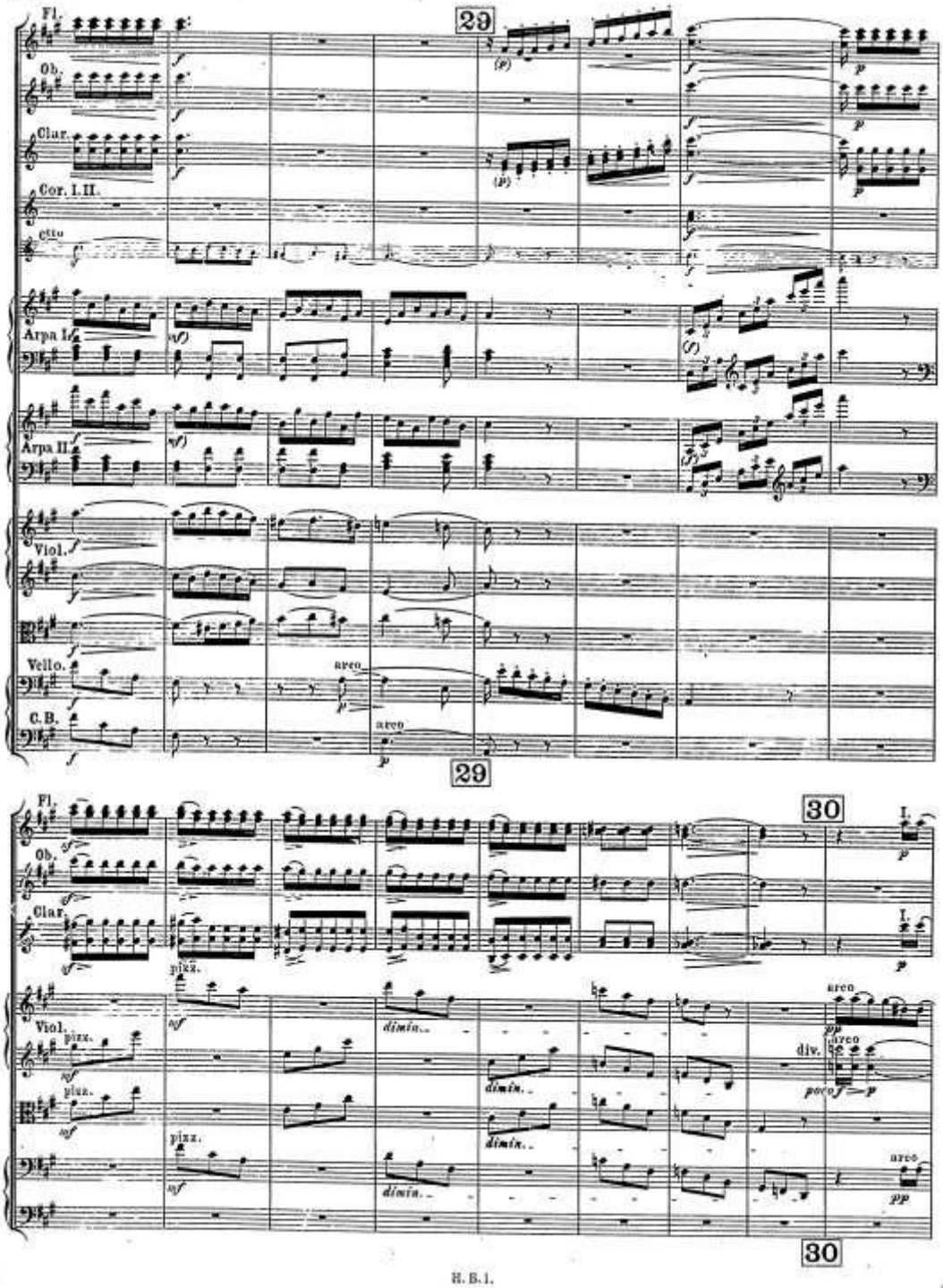

25
Fl.
Ob.
Clar. (b)
Cor.
Arpa I.
Arpa II.
Viol.
sempre pizz.
arco
25
senza rit.
Fl.
Ob.
Clar.
Cor.
Cllo
Arpa I.
Arpa II.
Viol.
Vcllo.e C.B.
poco f
senza rit.

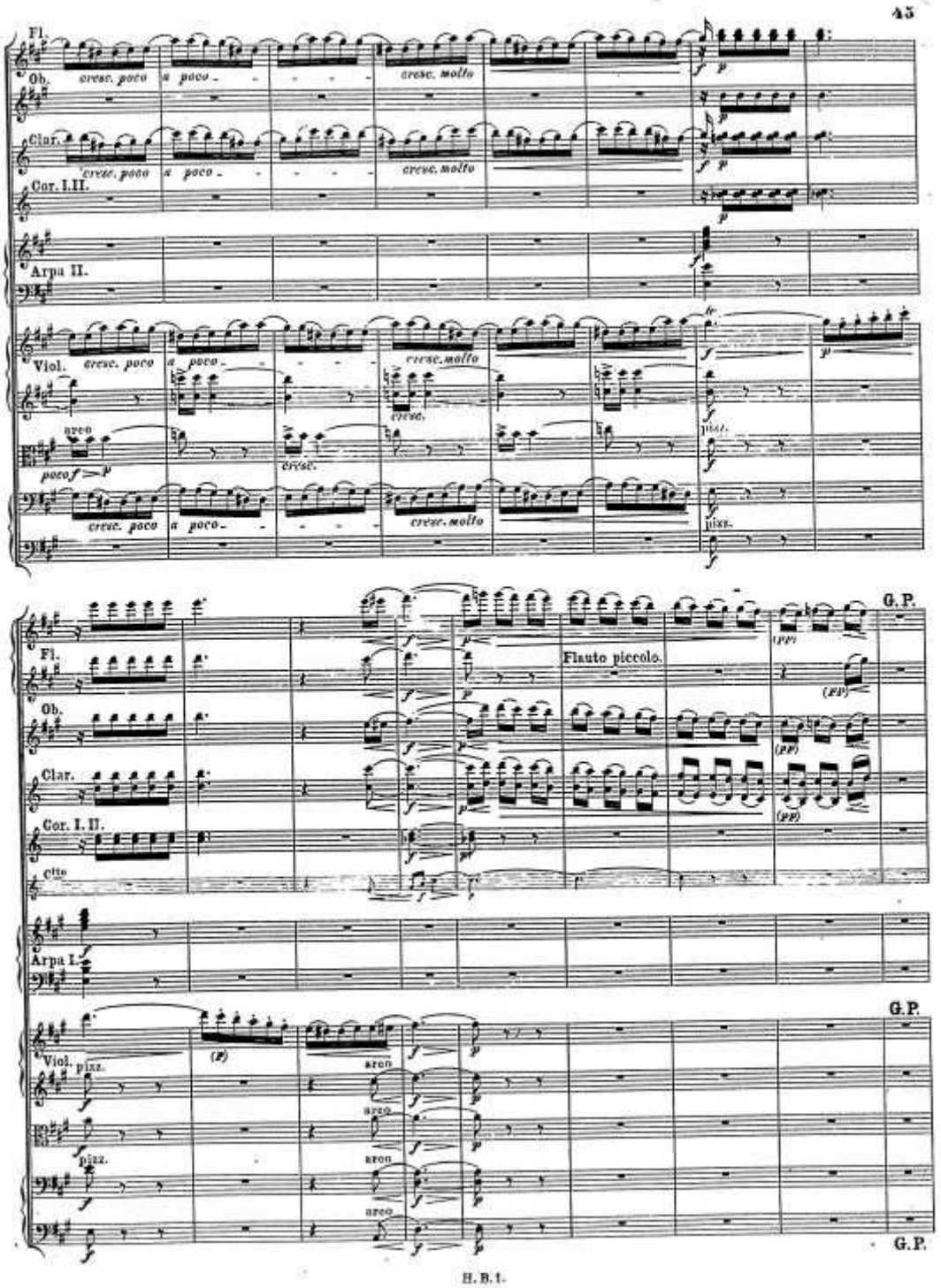

26
Fl.
Ob.
Clar.
Cor.
Ctto
Viol.
Vcllo.
C.B.
quasi vicate
poco f
26
I.
p espressivo
p espressivo
Fl.
Ob.
Clar.
I.
Viol.
Vcllo. e C.B.

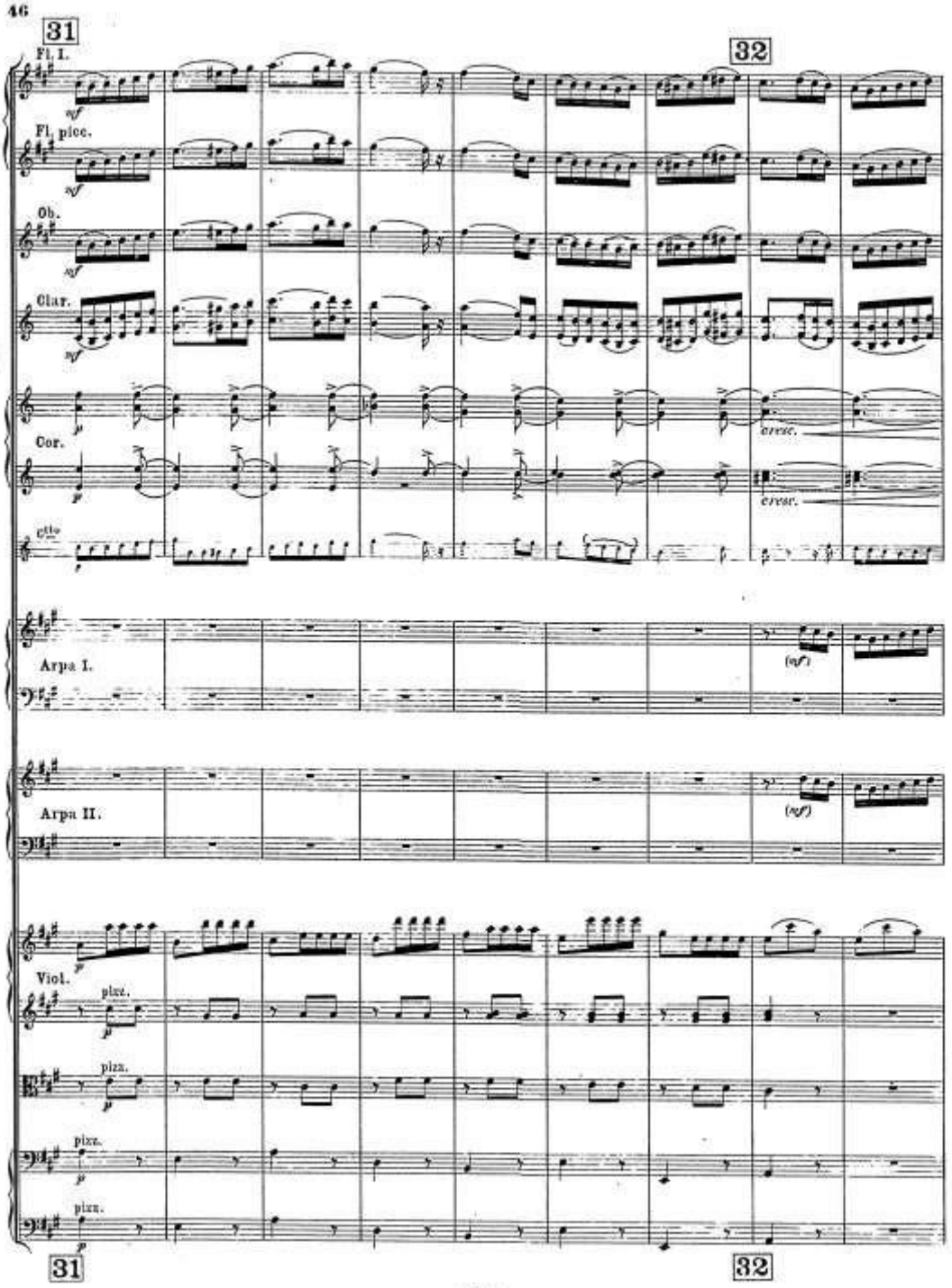

Fl.
Clar.
Viol.
cresc. poco a poco
(ppp)
(sempre ppp)
cresc.
poco f
27
Ob.
Cor.
Vcllo.
C.B.
I.
pp
dimin.
cresc. poco a poco
(p)

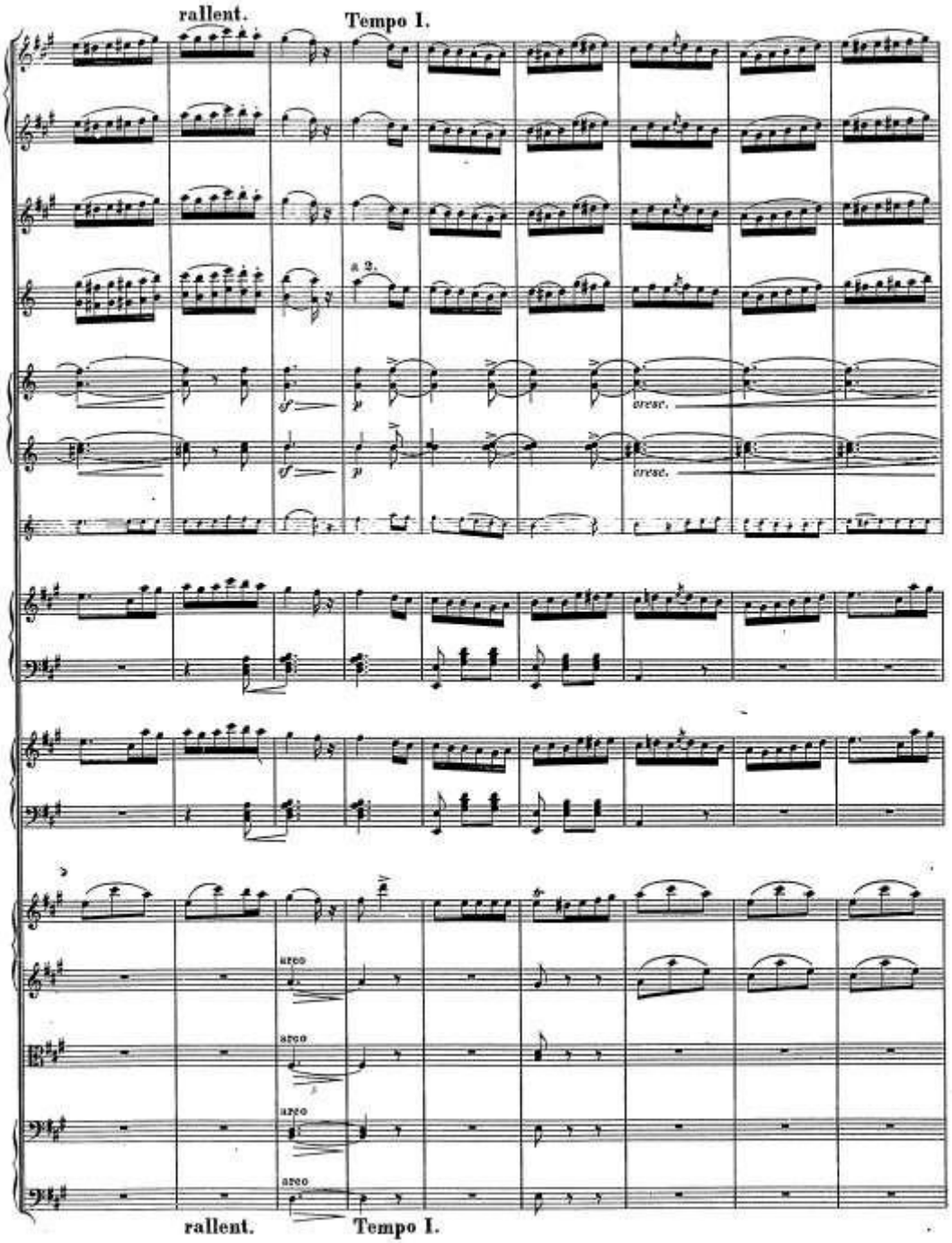

28
Fl.
Ob.
Clar.
Cor.
cello
Viol.
Vello. I.
Vello. II.
C. B.
cresc. sempre.
poco f
cresc.
canto espressivo
pizz.
28
Fl.
Ob.
Clar.
Cor. I. II.
cello
Arpa II.
Viol.
Vello. I.
Vello. II e C. B.

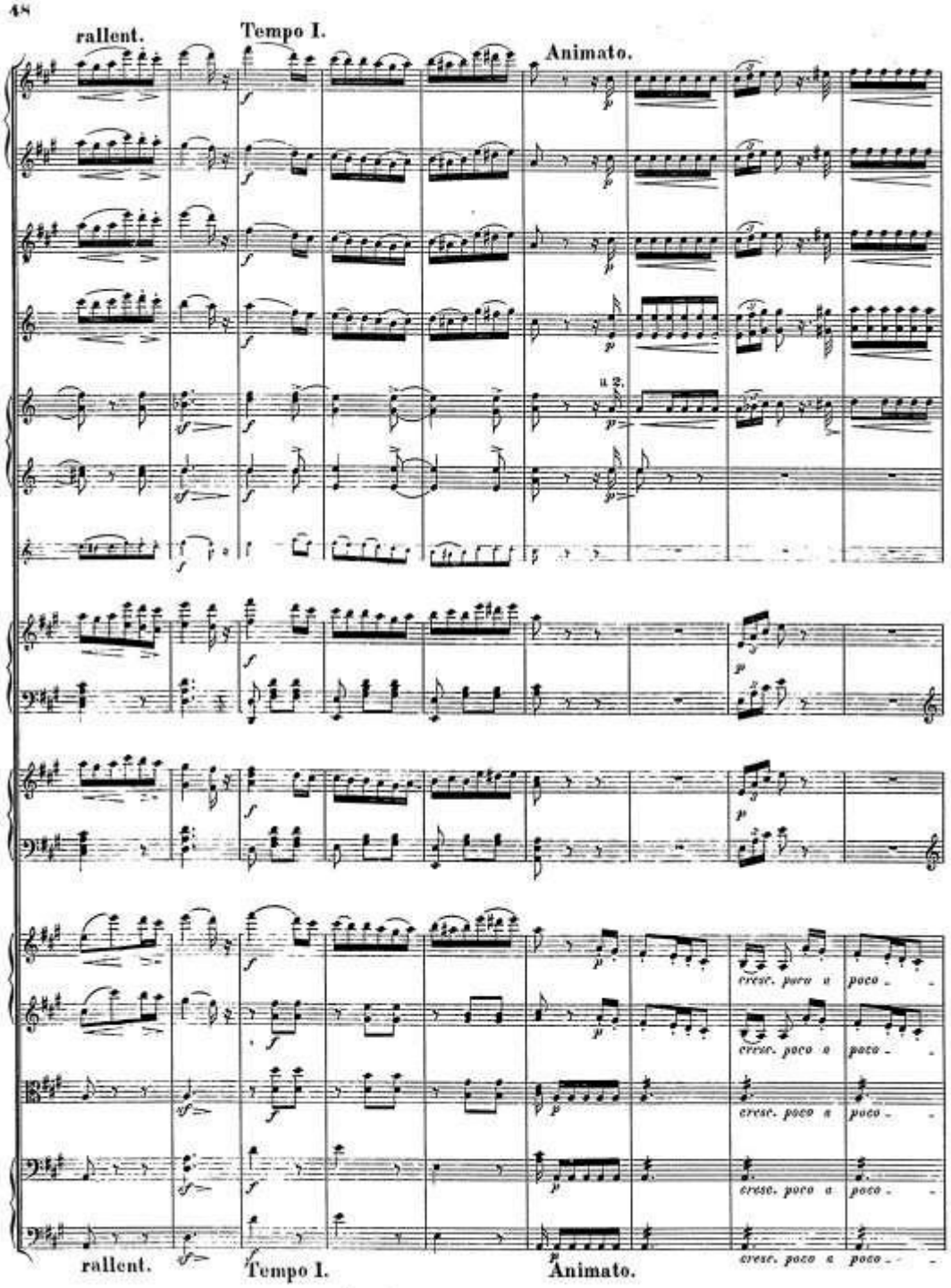

Fl.
Ob.
Clar.
Cor. I. II.
Arpa II.
Viol.
Arpa I.
Arpa II.
Viol.
Vello. I.
pizz.
Vello. II.
C. B.
cresc.
poco f
p

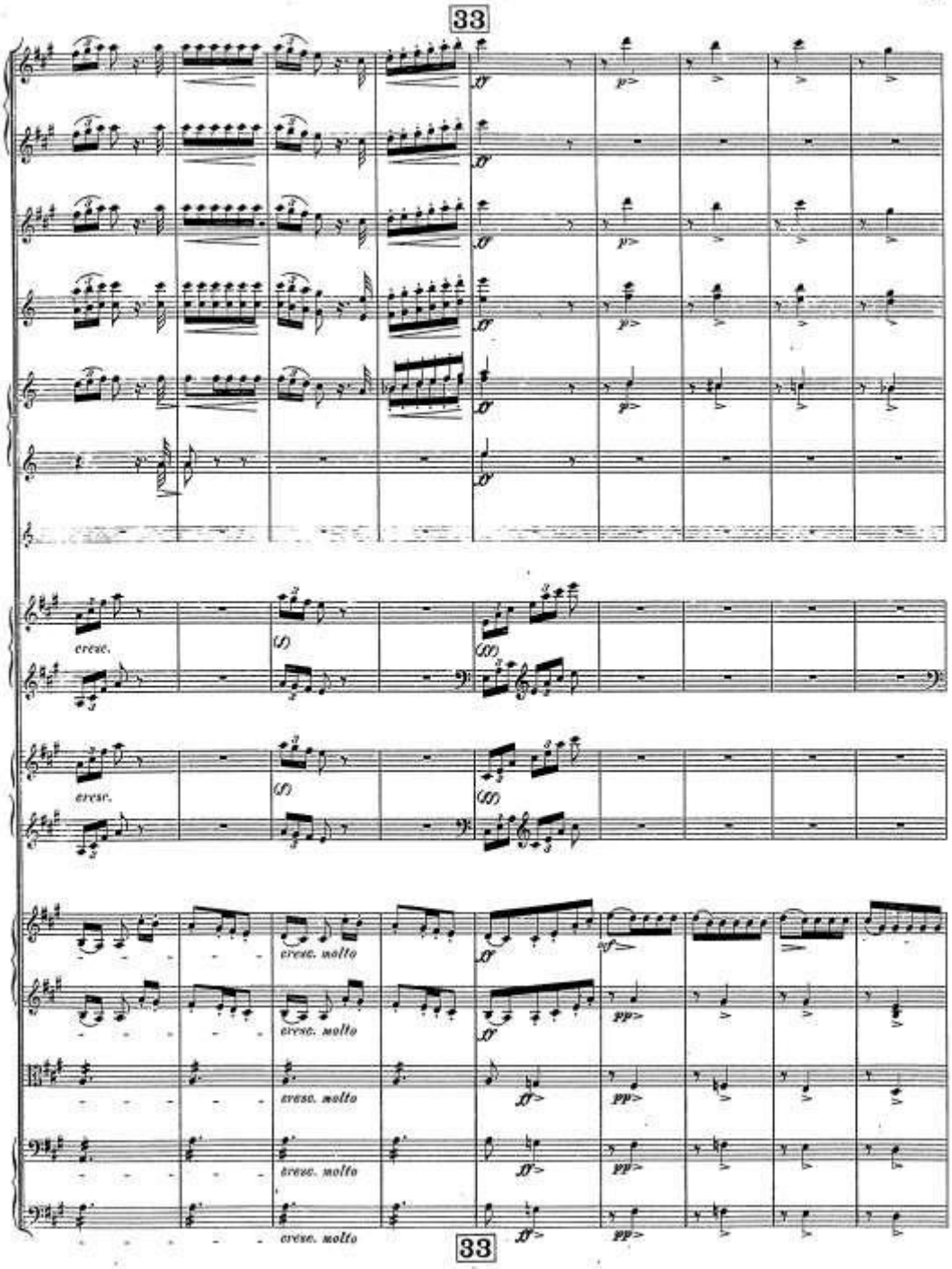

Fl.
Ob.
Clar.
Cor. I. II.
Ctto
Arpa I.
Arpa II.
Viol.
Vello.
C.B.
arco
29
30
pizz.
dimin.
div.
poco f
I.

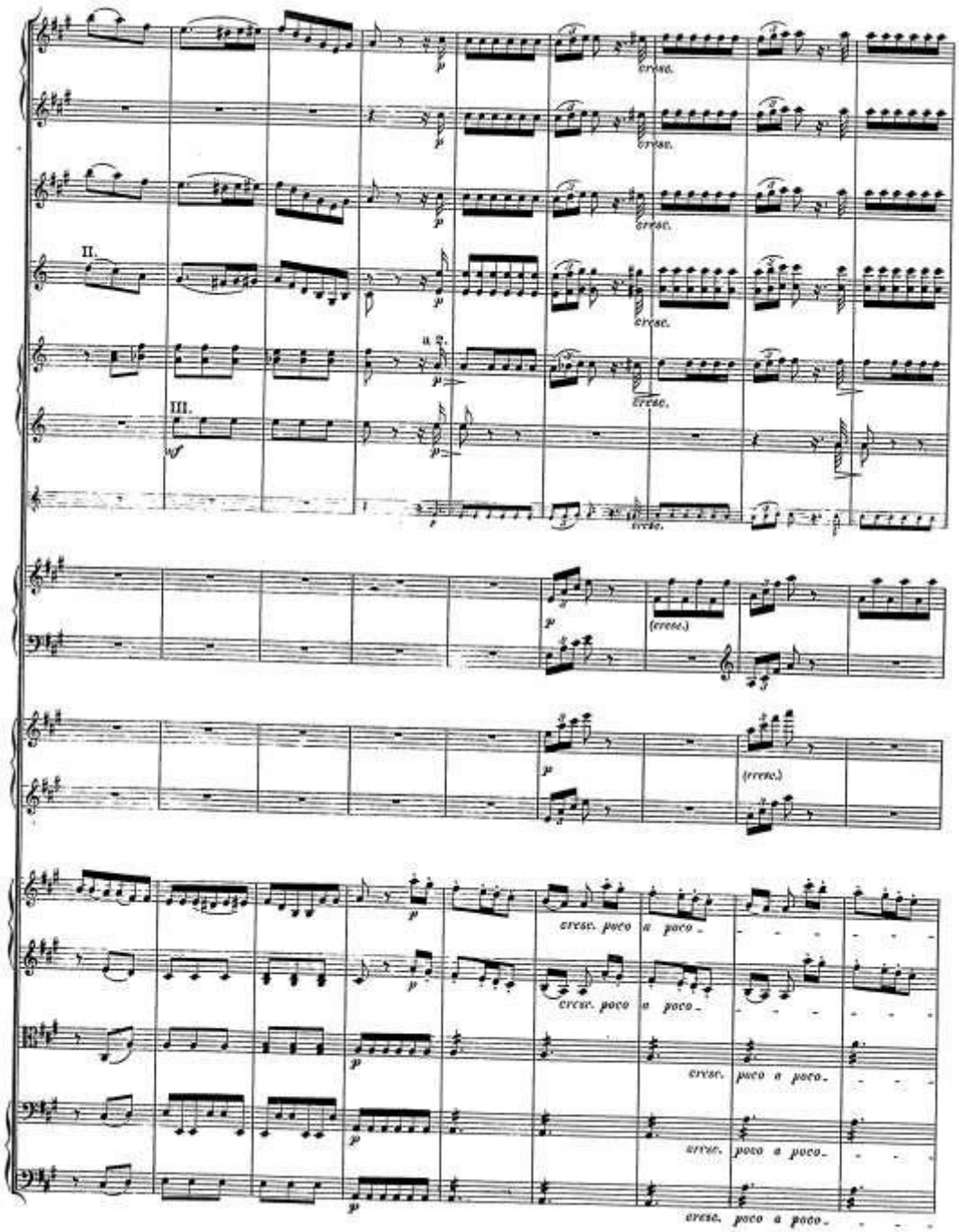

Fl.
Ob.
Clar.
Cor. I. II.
Arpa II.
Viol.
cresc. poco a poco
cresc. molto
arco
pizz.
G. P.
Flauto piccolo.
(PP)
cito
Arpa I.

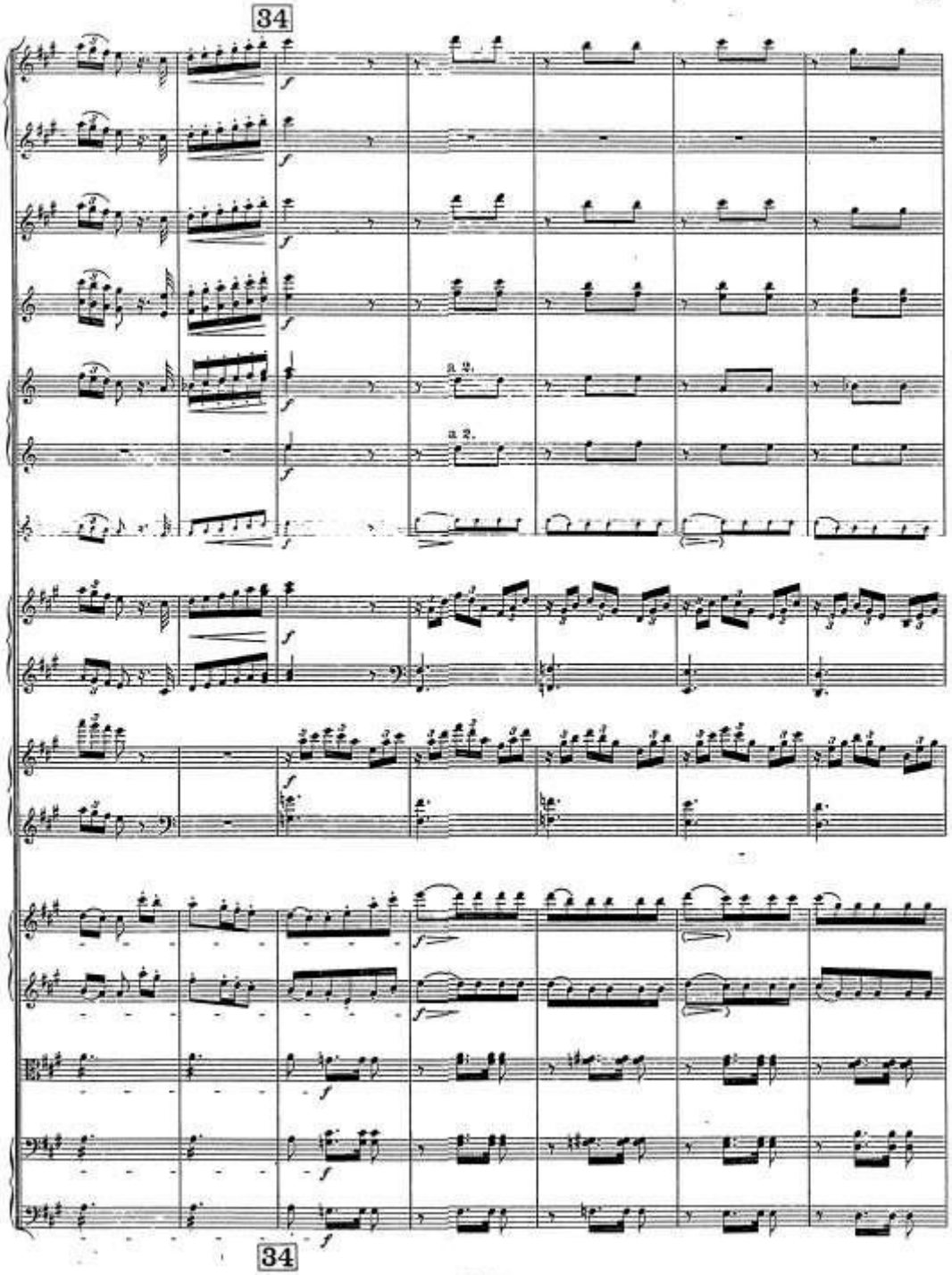

31
32
Fl. I.
Fl. picc.
Ob.
Clar.
Cor.
cresc.
cresc.
ottv
Arpa I.
(ff)
Arpa II.
(ff)
Viol.
pizz.
pizz.
pizz.
pizz.
31
32

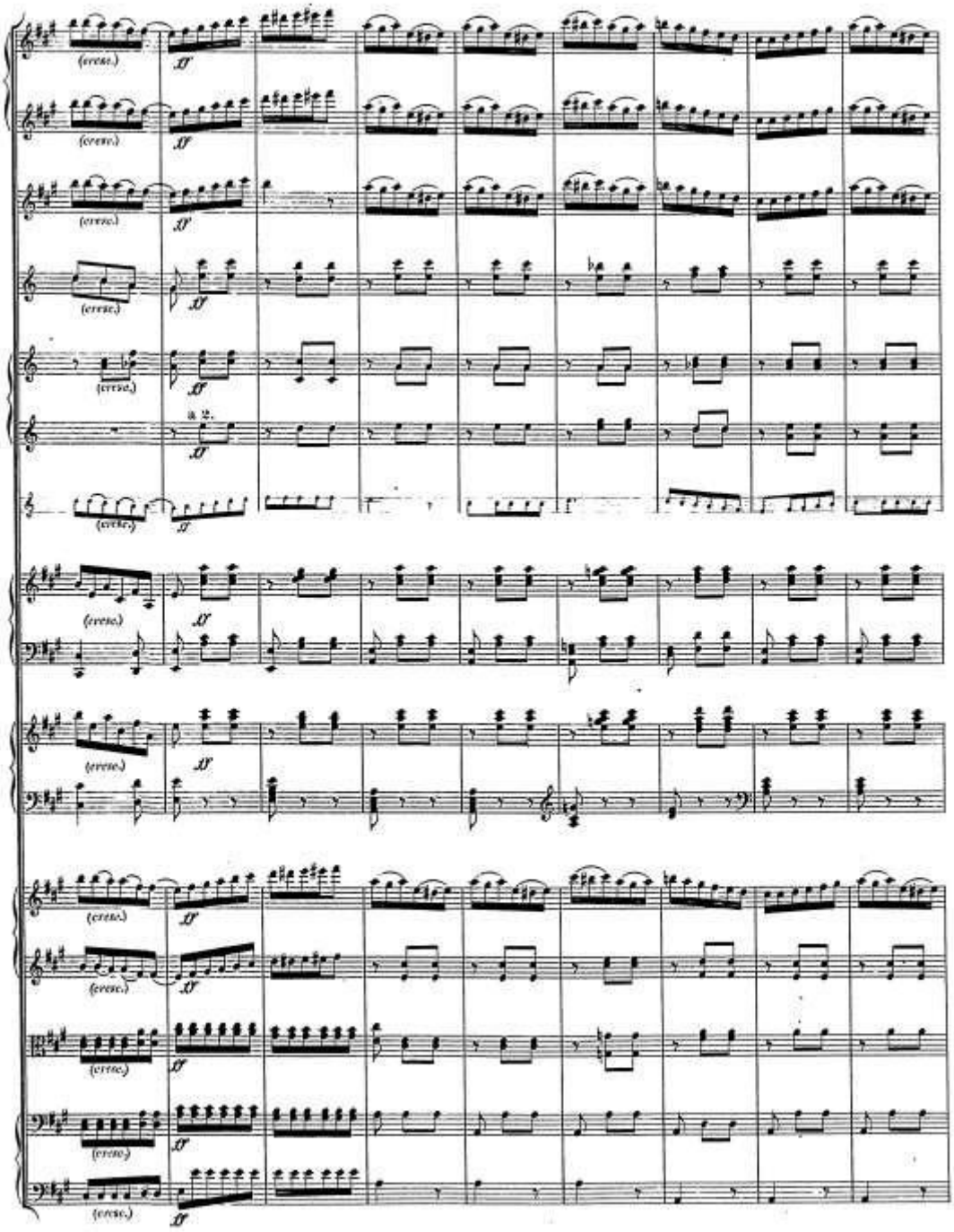

rallent.
Tempo I.
a 2.
cresc.
cresc.
arco
arco
arco
arco
rallent.
Tempo I.

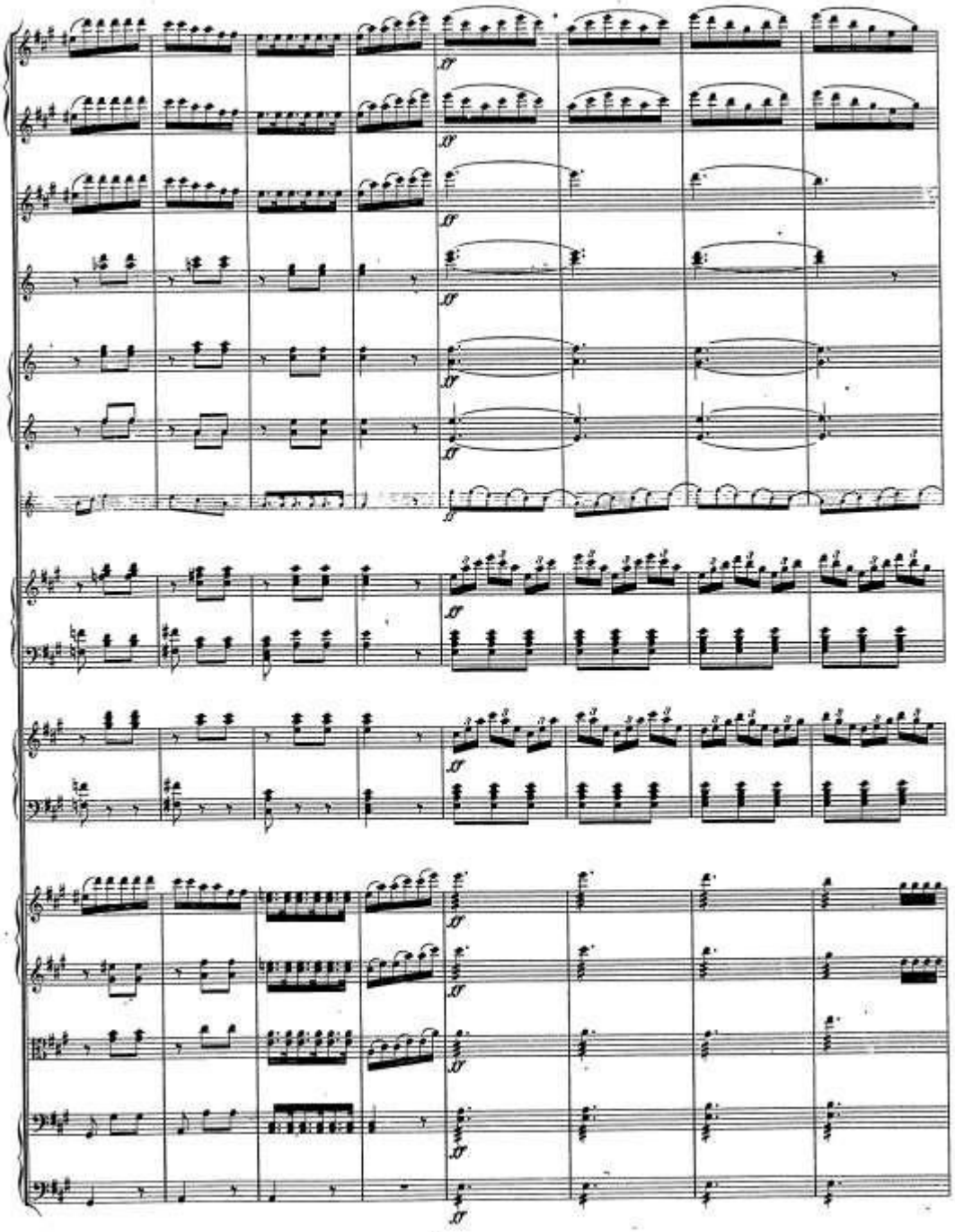

rallent.
Tempo I.
Animato.
u. 2.
cresc. poco a poco
rallent.
Tempo I.
Animato.
cresc. poco a poco

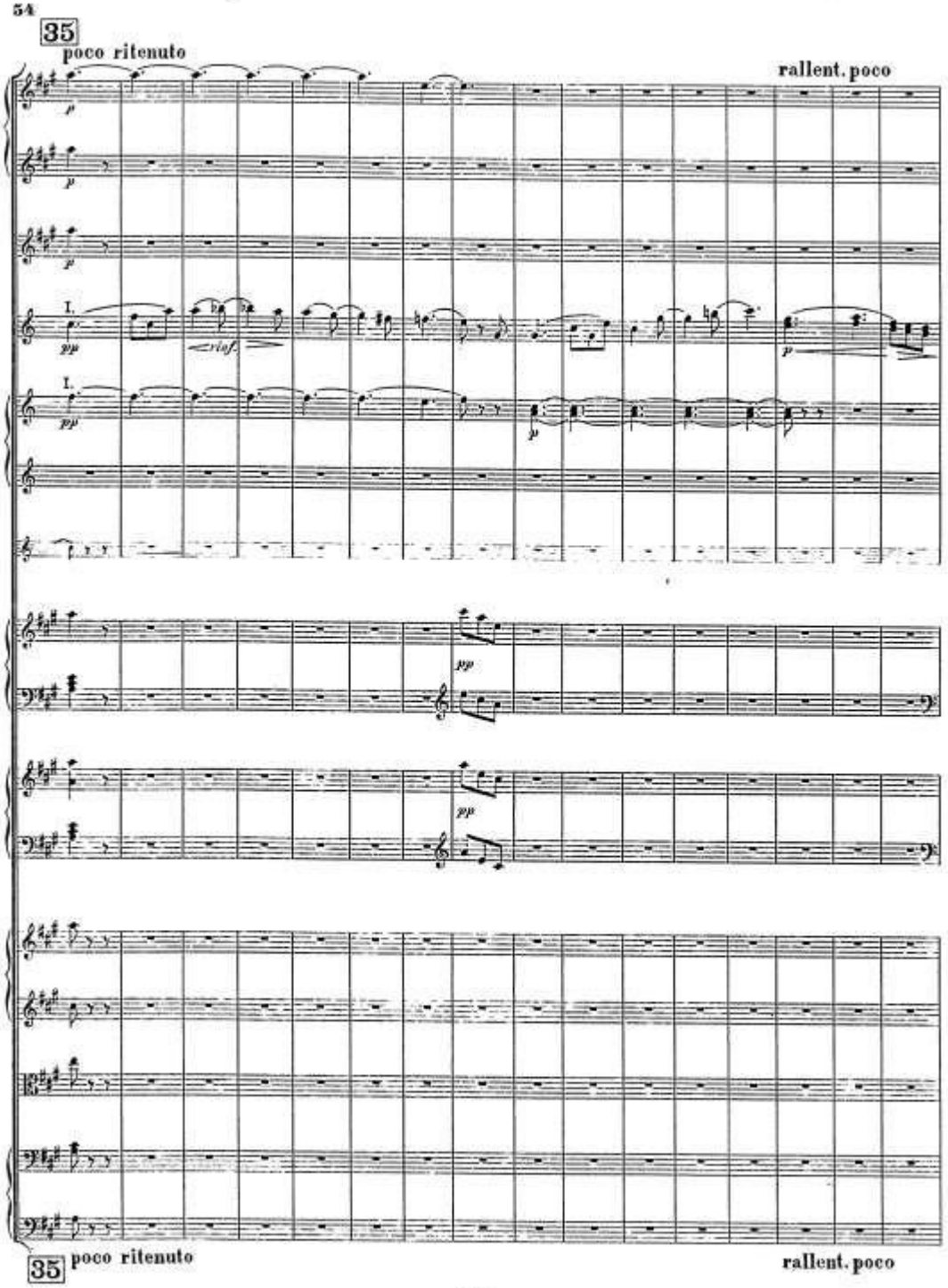

33
cresc.
(f)
(ff)
cresc.
(f)
(ff)
cresc. molto
cresc. molto
cresc. molto
cresc. molto
cresc. molto
33

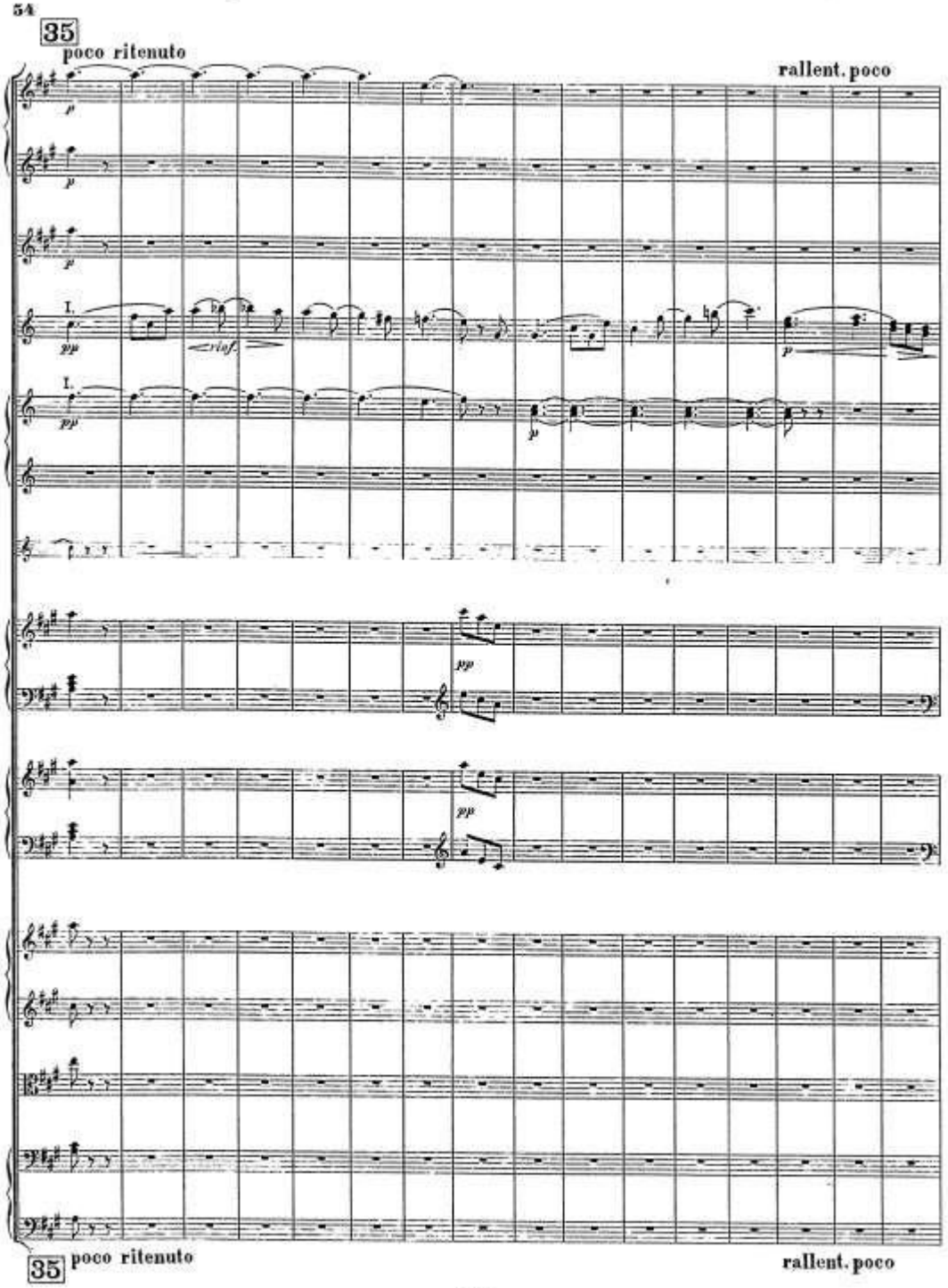

II.
III.
cresc.
(cresc.)
cresc. poco a poco.


34
a 2.
a 2.
34

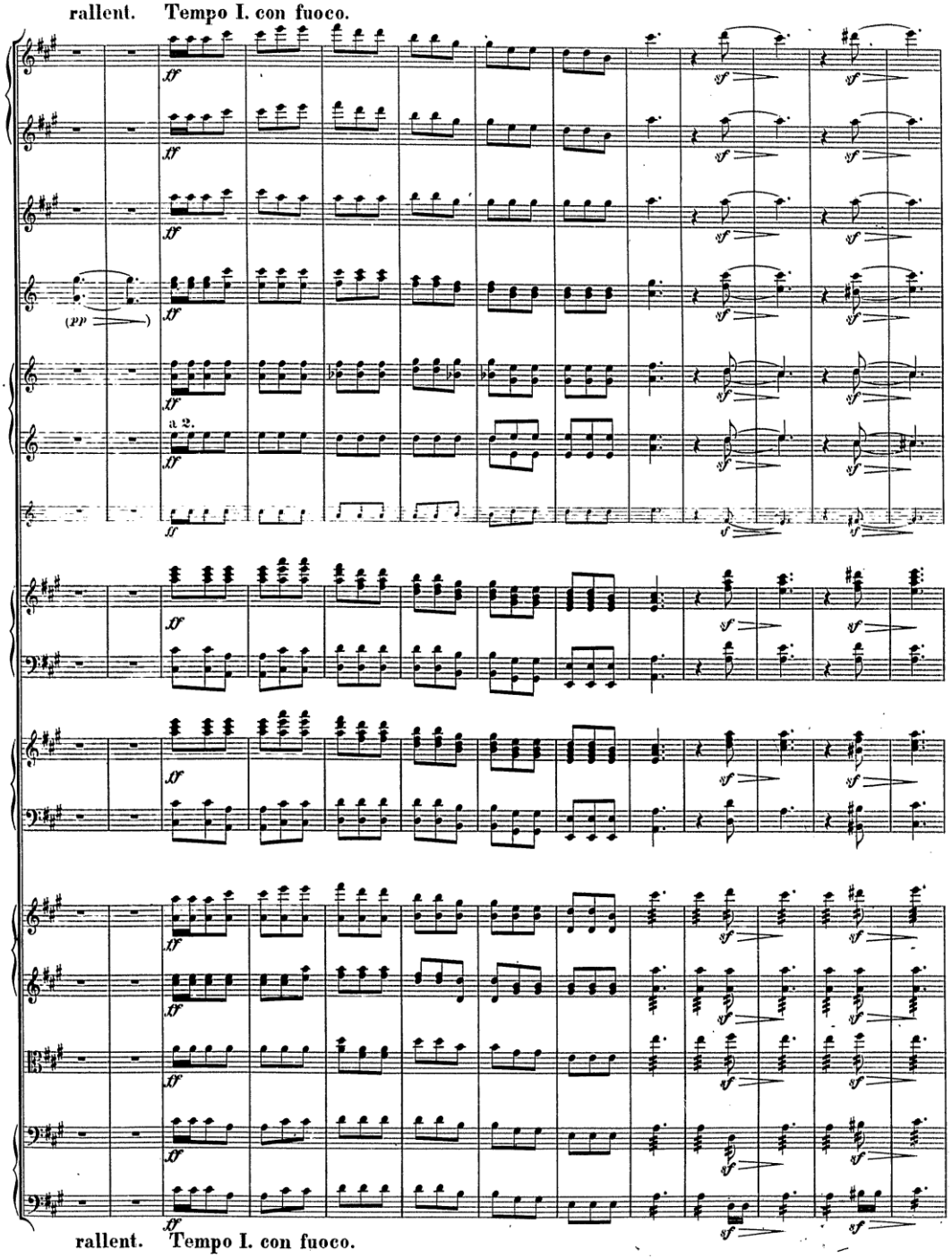

(cresc.)
ff
a 2.



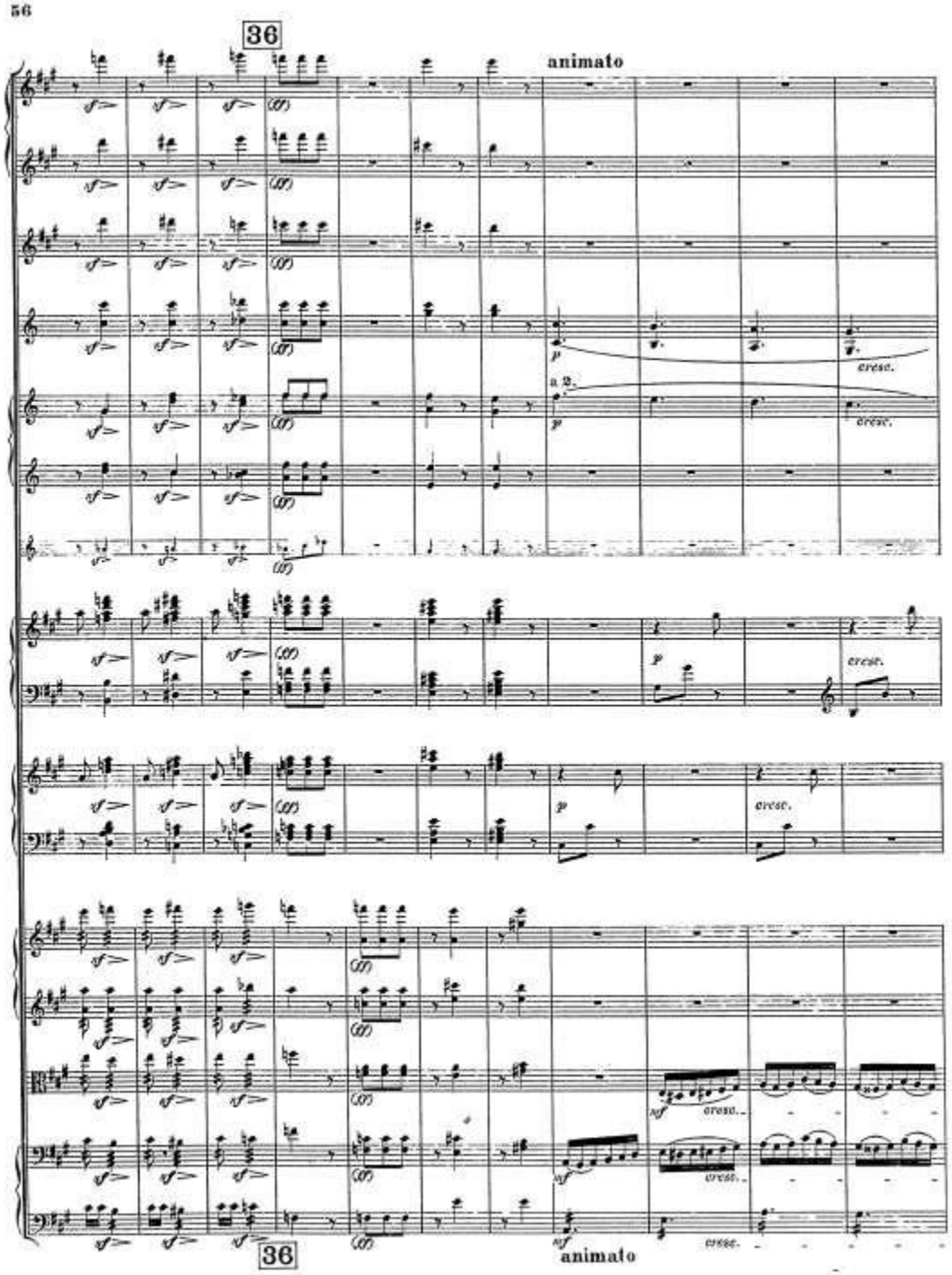

35
poco ritenuto
rallent. poco
35
poco ritenuto
rallent. poco

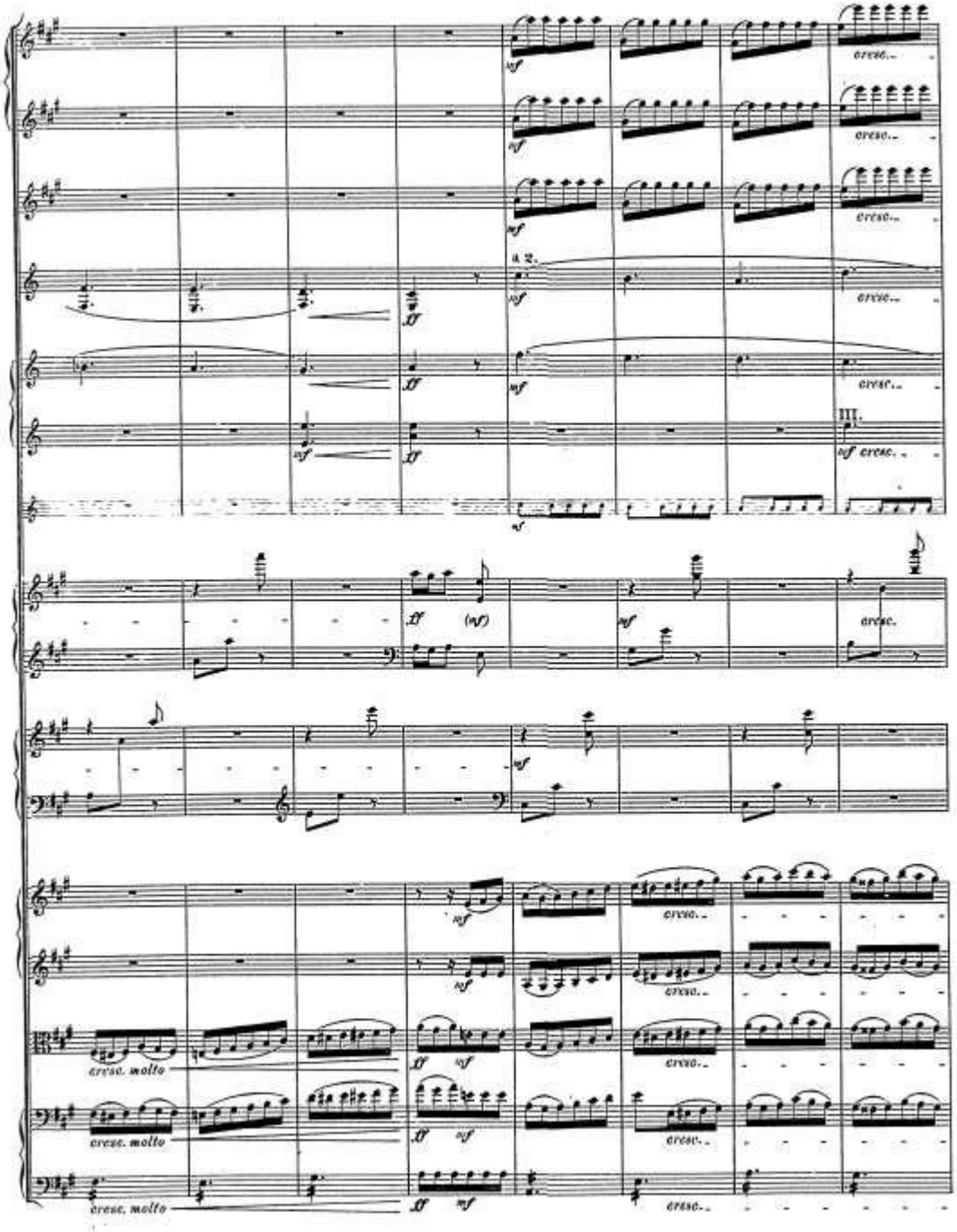

35
poco ritenuto
rallent. poco
35
poco ritenuto
rallent. poco

rallent. Tempo I. con fuoco.

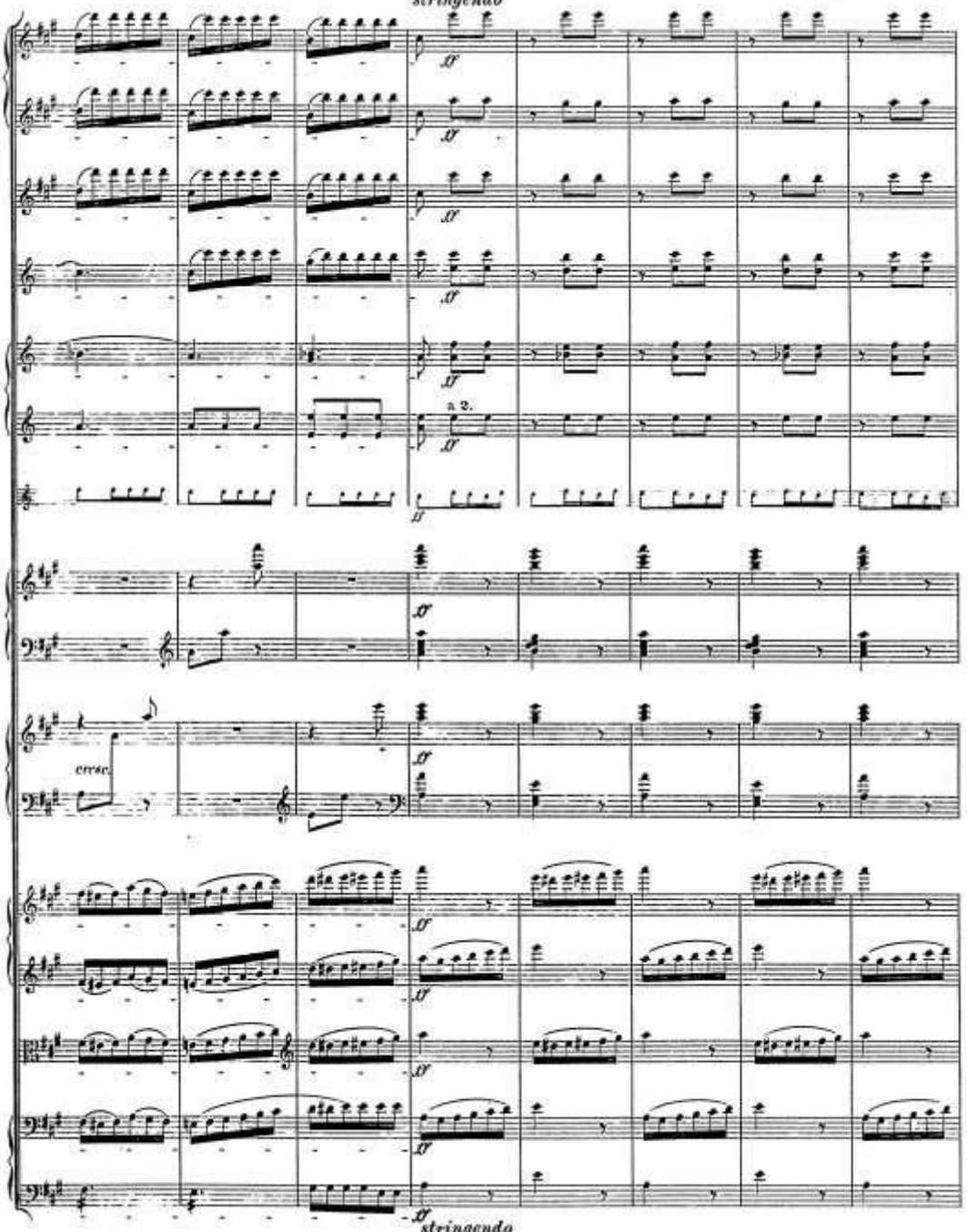


rallent. Tempo I. con fuoco.

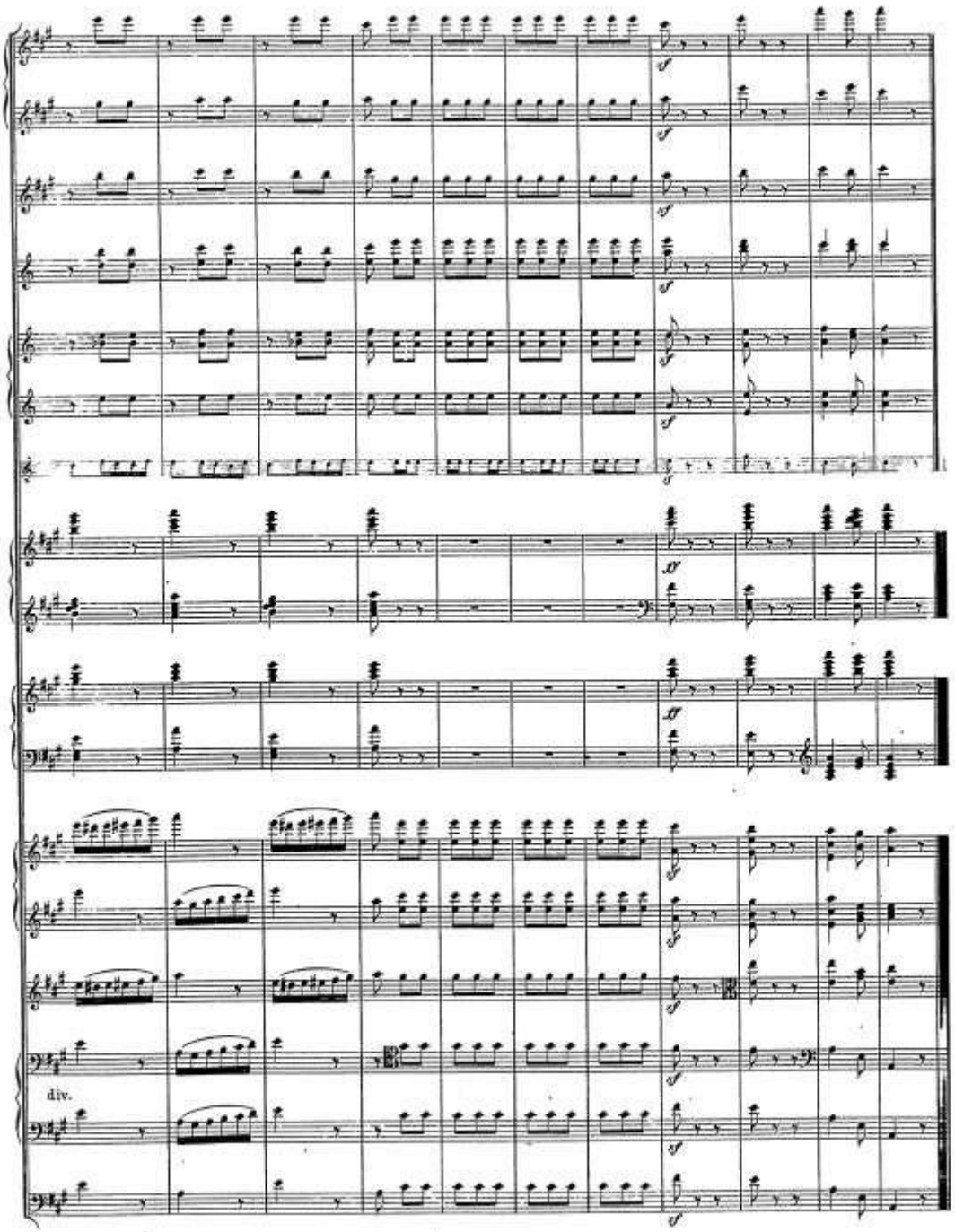

36
animato
a 2.
cresc.
36
animato


a 2.
III.
cresc. molto
cresc. molto
cresc. molto

più vivo
stringendo



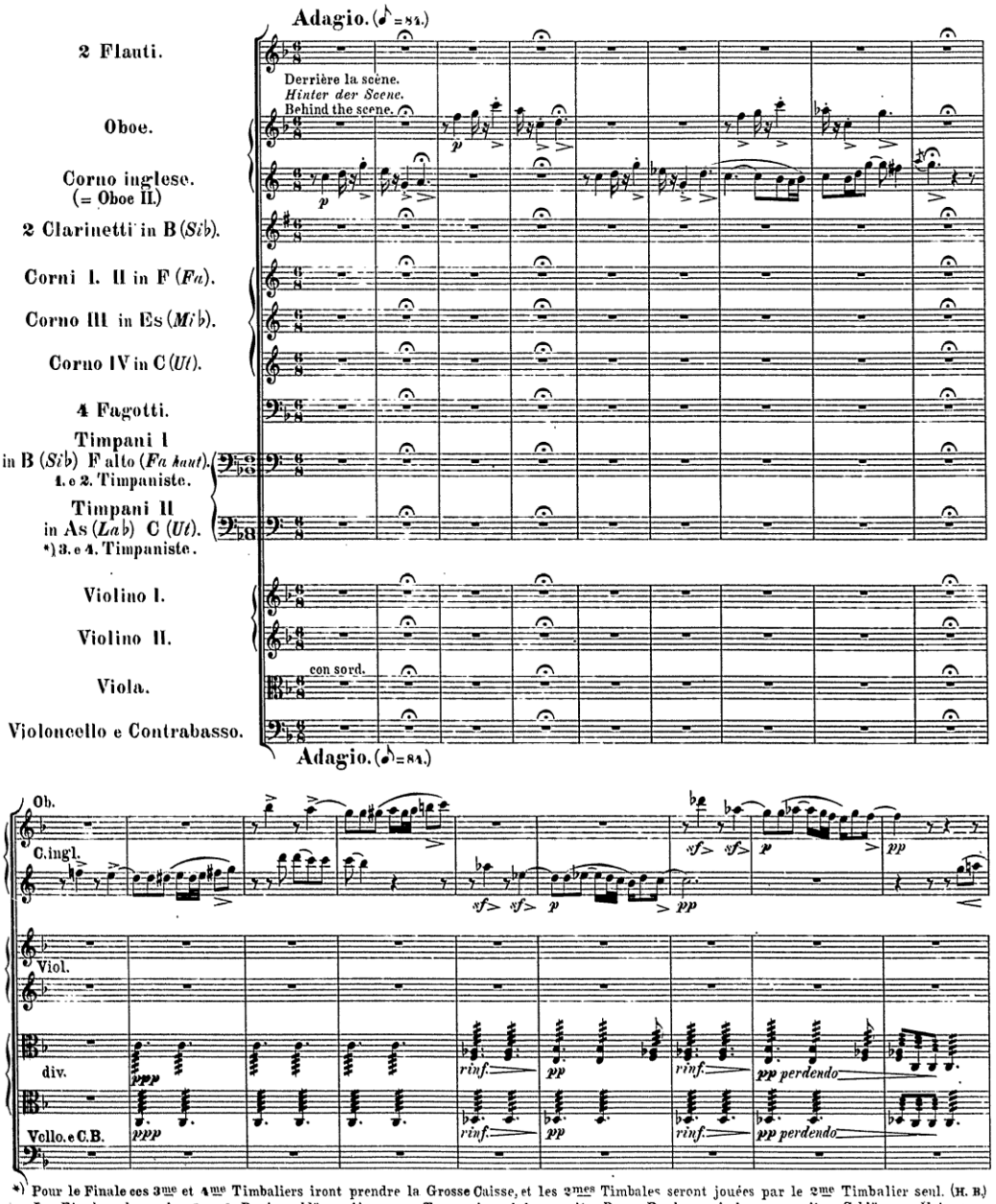
stringendo
più vivo


div.

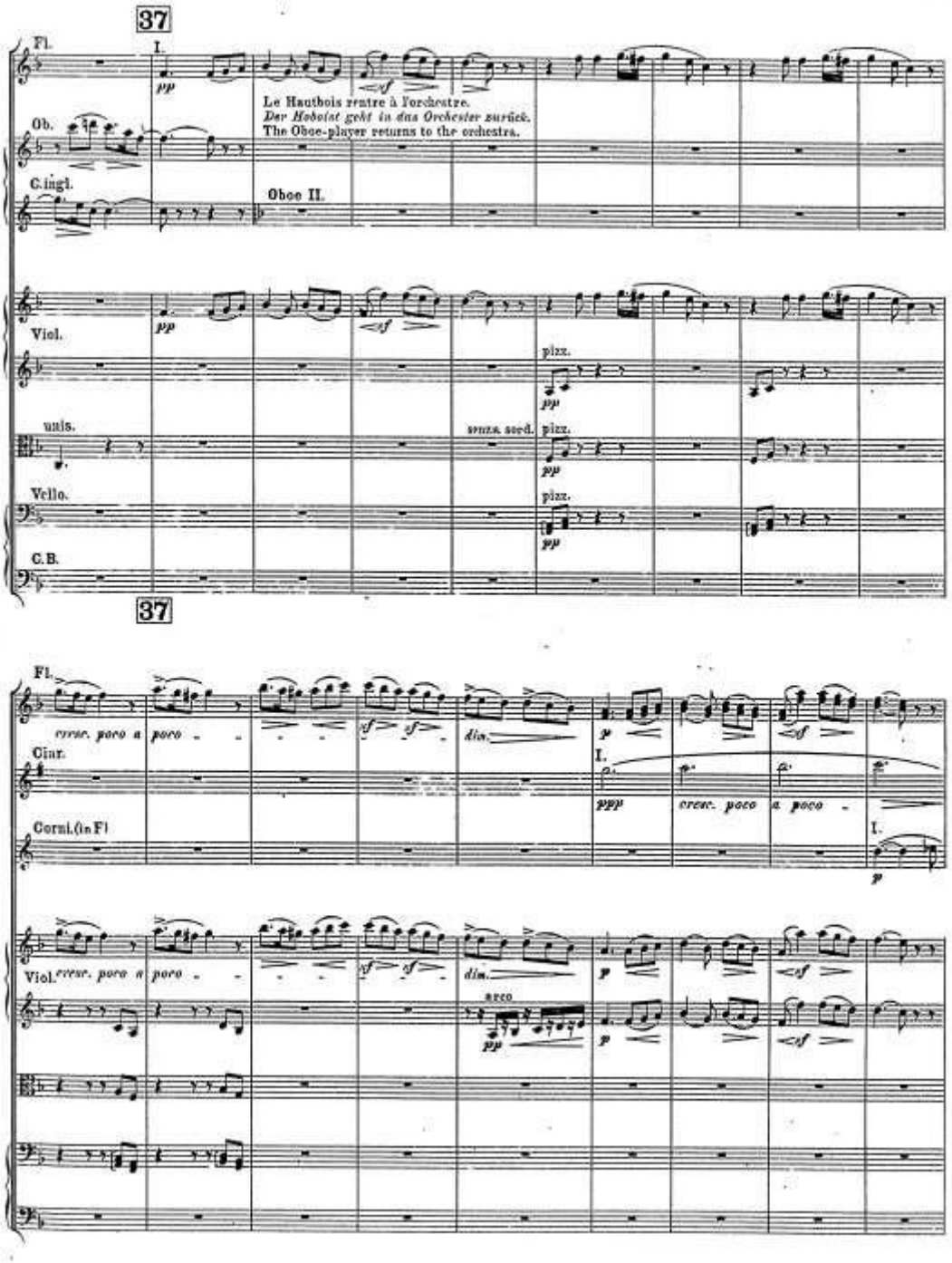
III.

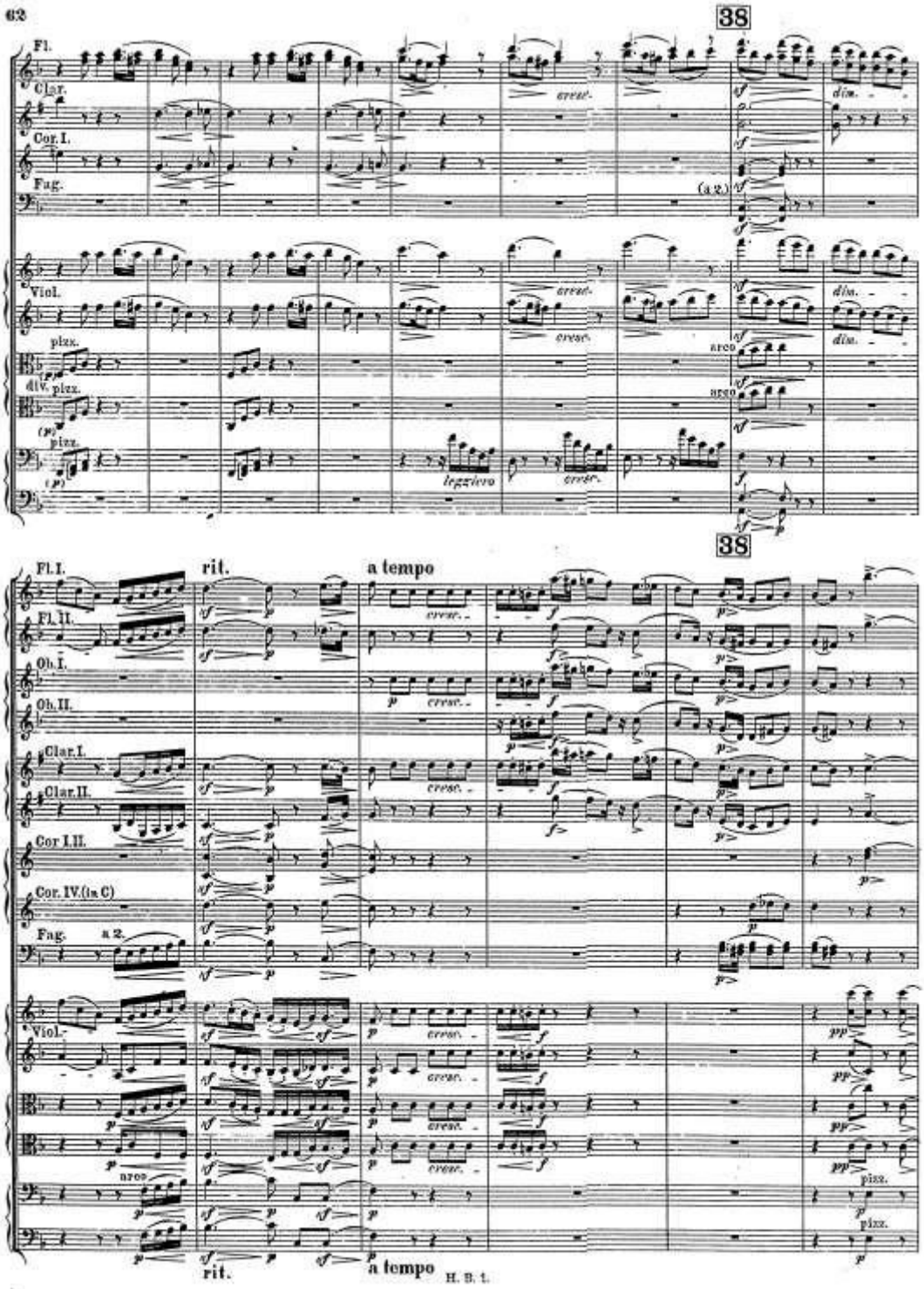
Auf dem Lande.

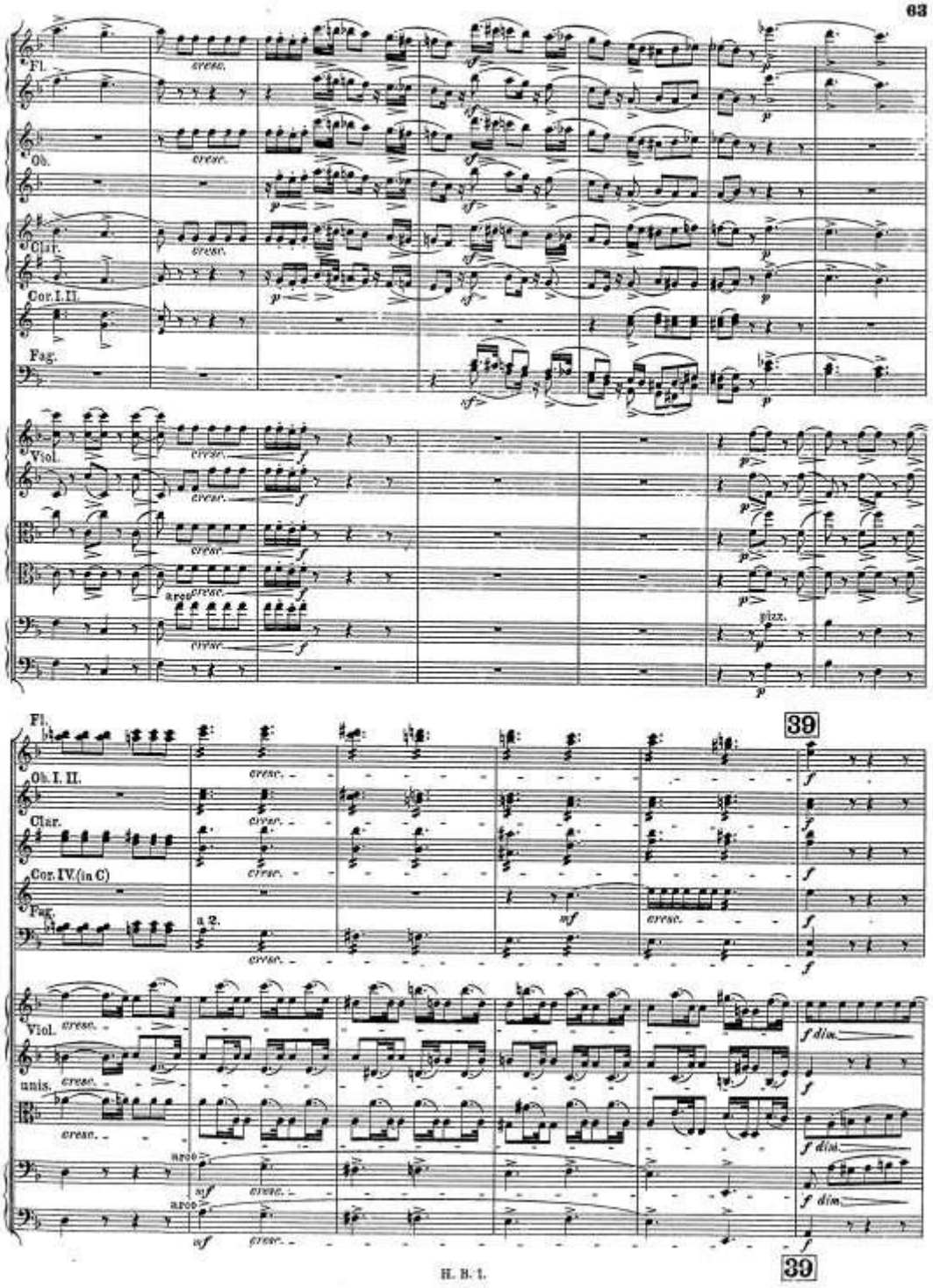
Scène aux champs. In the country.

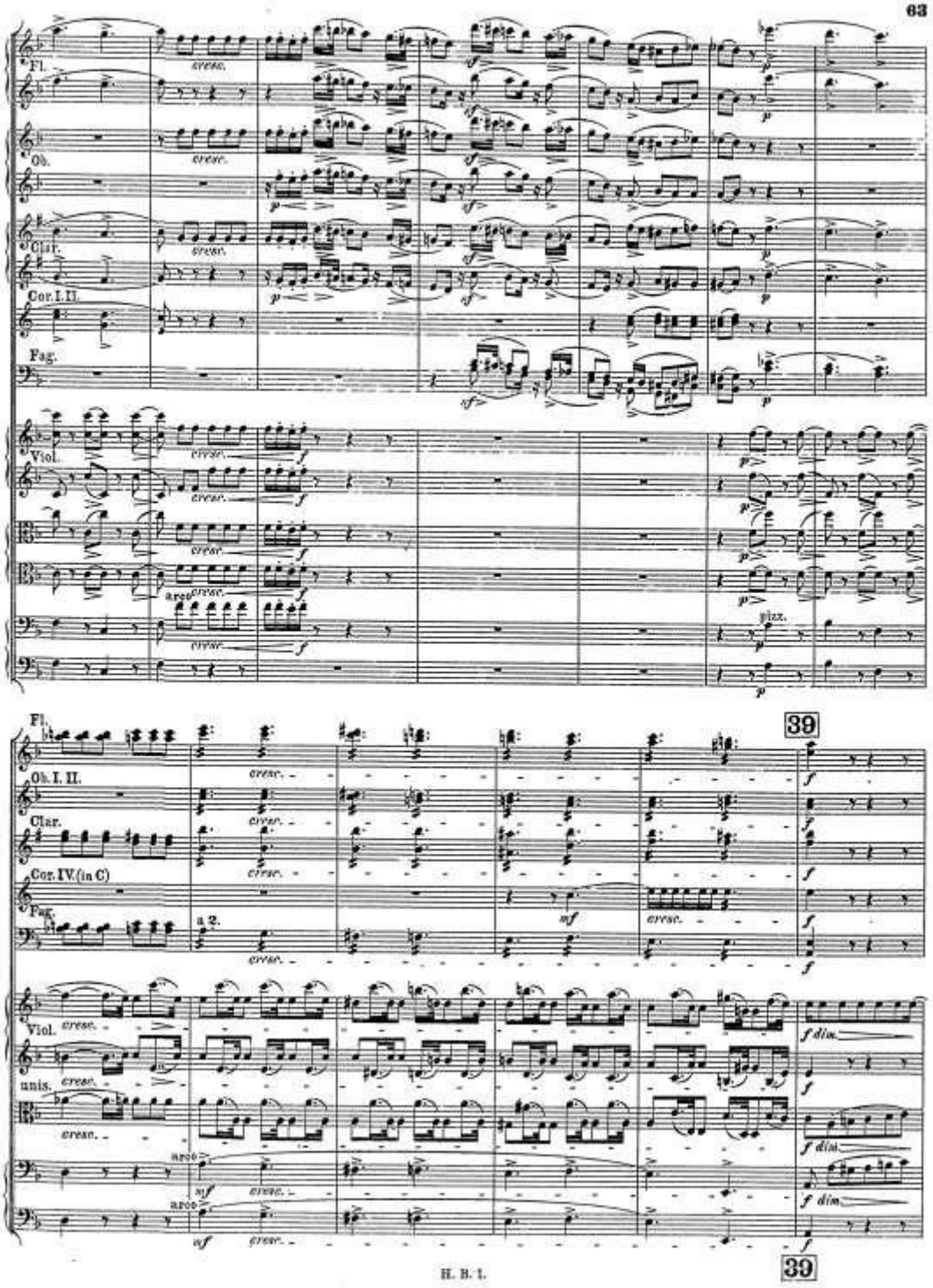


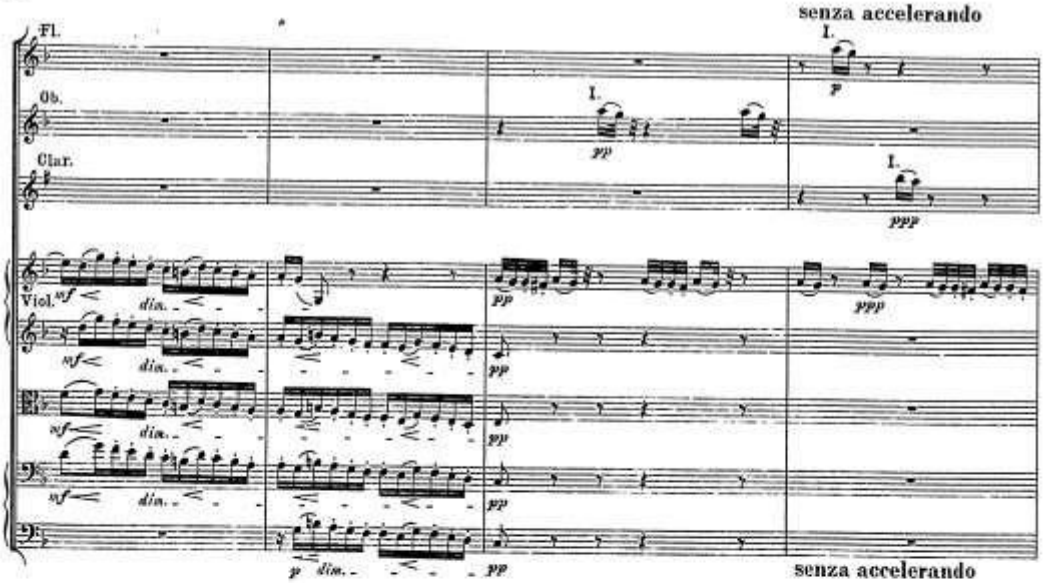
*) Pour le Finale ces 3me et 4me Timbaliers iront prendre la Grosse Caisse, et les 2mes Timbales seront jouées par le 2me Timbalier seul. (H. B.)
Im Finale nehmen der 3. u. 4. Paukenschläger die grosse Trommel, und das zweite Paar Pauken wird vom zweiten Schläger allein gespielt.
In the last movement (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.

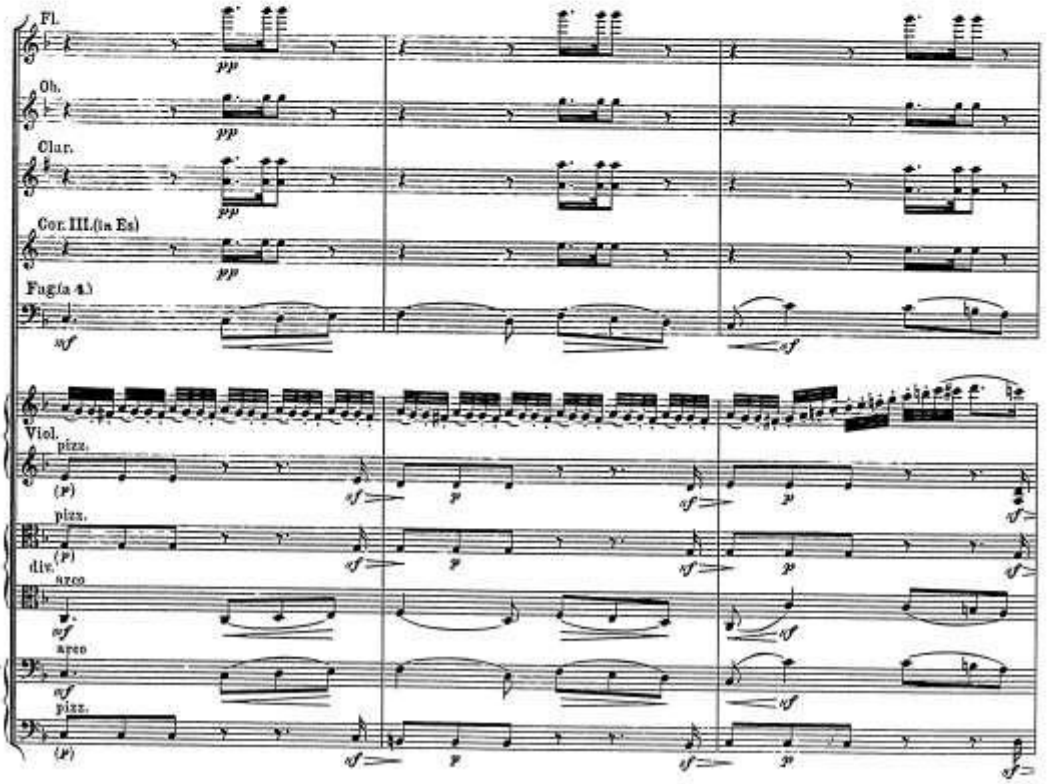

37
Fl.
I.
pp
Le Hautbois rentre à l'orchestre.
Der Hoboist geht in das Orchester zurück.
The Oboe-player returns to the orchestra.
Ob.
C.ingl.
Oboe II.
Viol.
pizz.
uuis.
senza sord.
Vello.
C.B.
37
Fl.
cresc. poco a poco
dim.
Clar.
ppp
cresc. poco a poco
Corni.(in F)
Viol.
arco

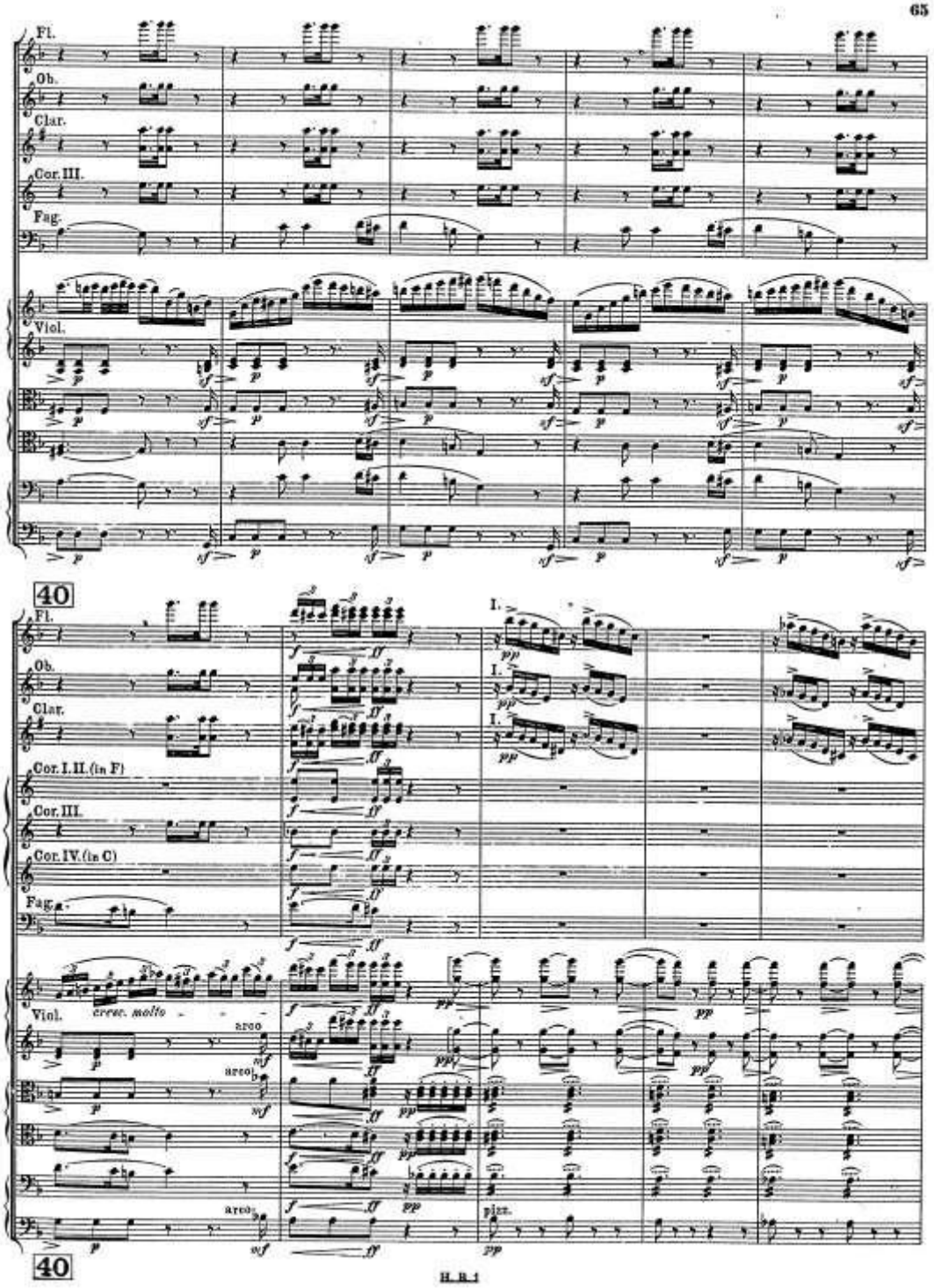

38
Fl.
Clar.
Cor. I.
Fag.
(a 2.)
cresc.
dim.
Viol.
pizz.
div. pizz.
arco
leggiero
38
Fl. I.
Fl. II.
Ob. I.
Ob. II.
Clar. I.
Clar. II.
Cor. I. II.
Cor. IV. (in C)
Fag.
a 2.
rit.
a tempo
Viol.
arco
pizz.
rit.
a tempo

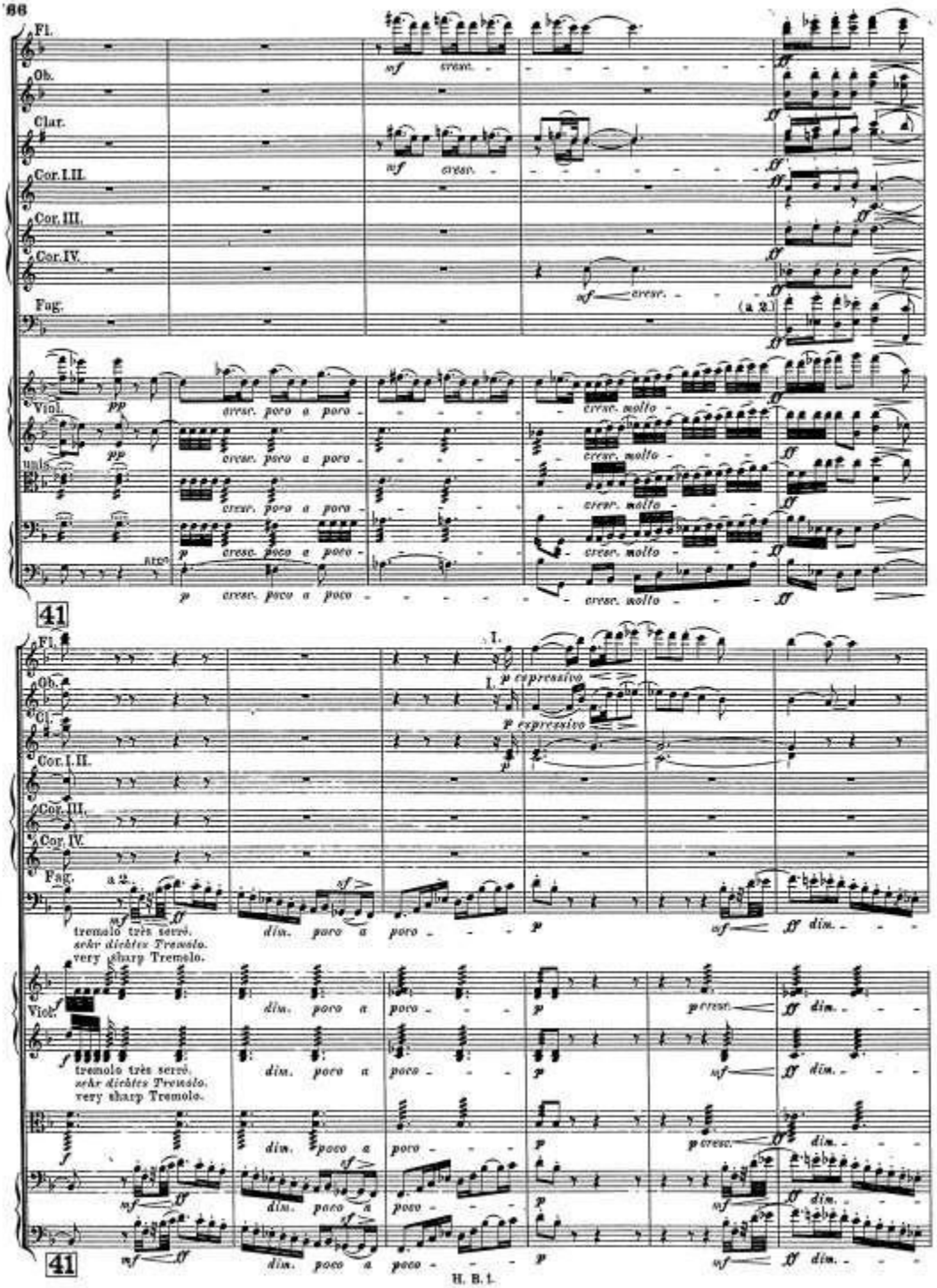

Fl.
Ob.
Clar.
Cor. I. II.
Fag.
Viol.
cresc.
arco
pizz.
39
Ob. I. II.
Cor. IV. (in C)
a 2.
unis.
f dim.

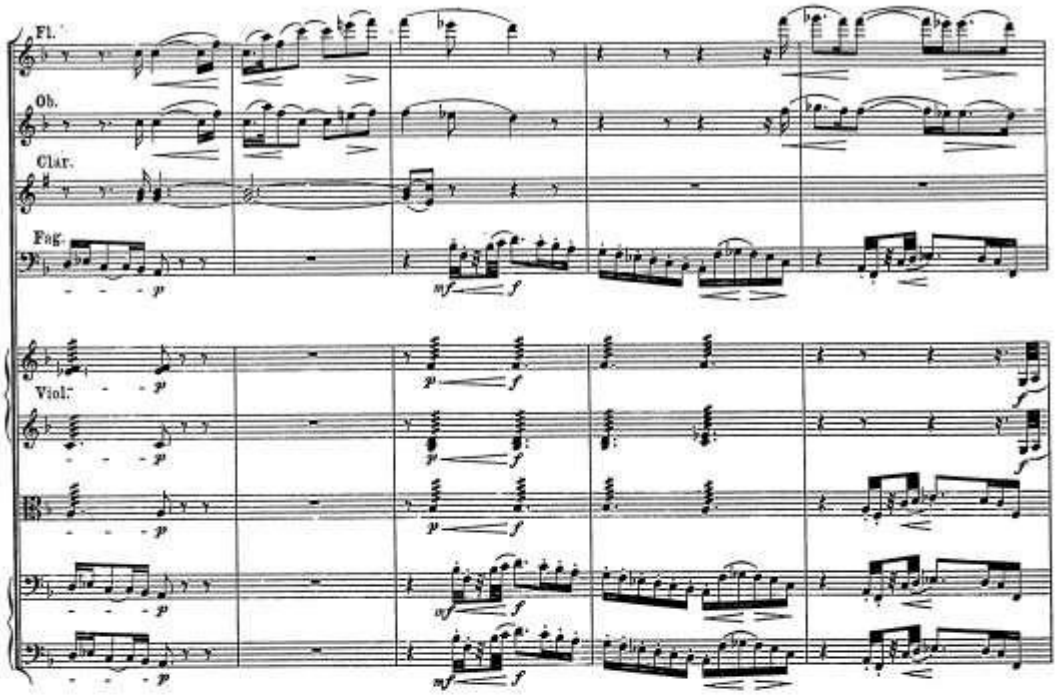

Fl.
Ob.
Clar.
Cor. I. II.
Fag.
Viol.
cresc.
arco
pizz.
39
Ob. I. II.
Cor. IV. (in C)
a 2.
unis.
f dim.

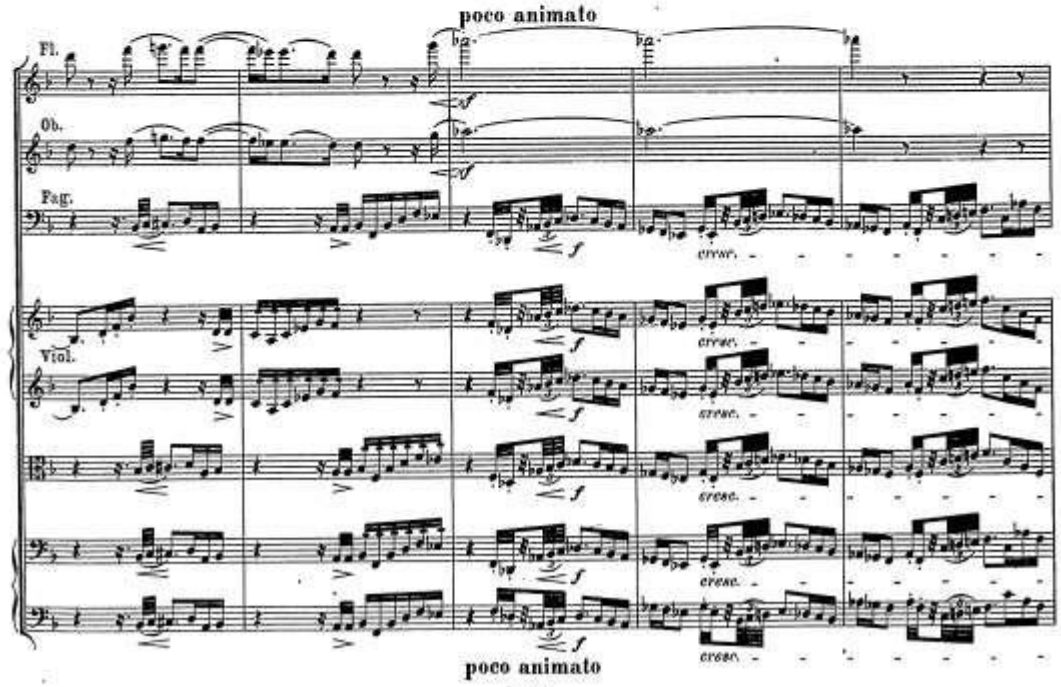

senza accelerando
Fl.
Ob.
Clar.
Viol.
senza accelerando

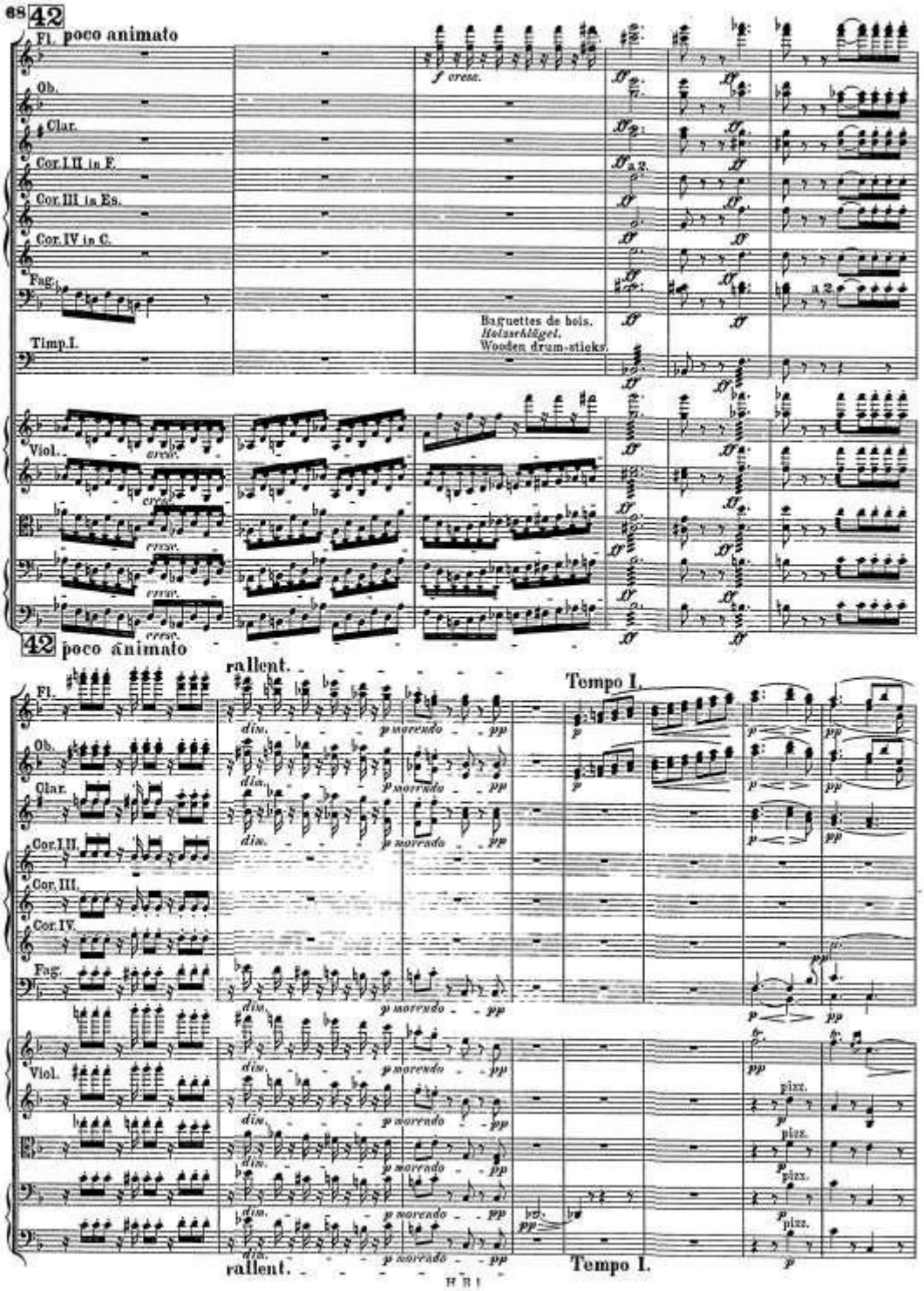

Fl.
Ob.
Clar.
Cor. III.(in Es)
Fuga(a 4.)
Viol.
pizz.
div.
arco

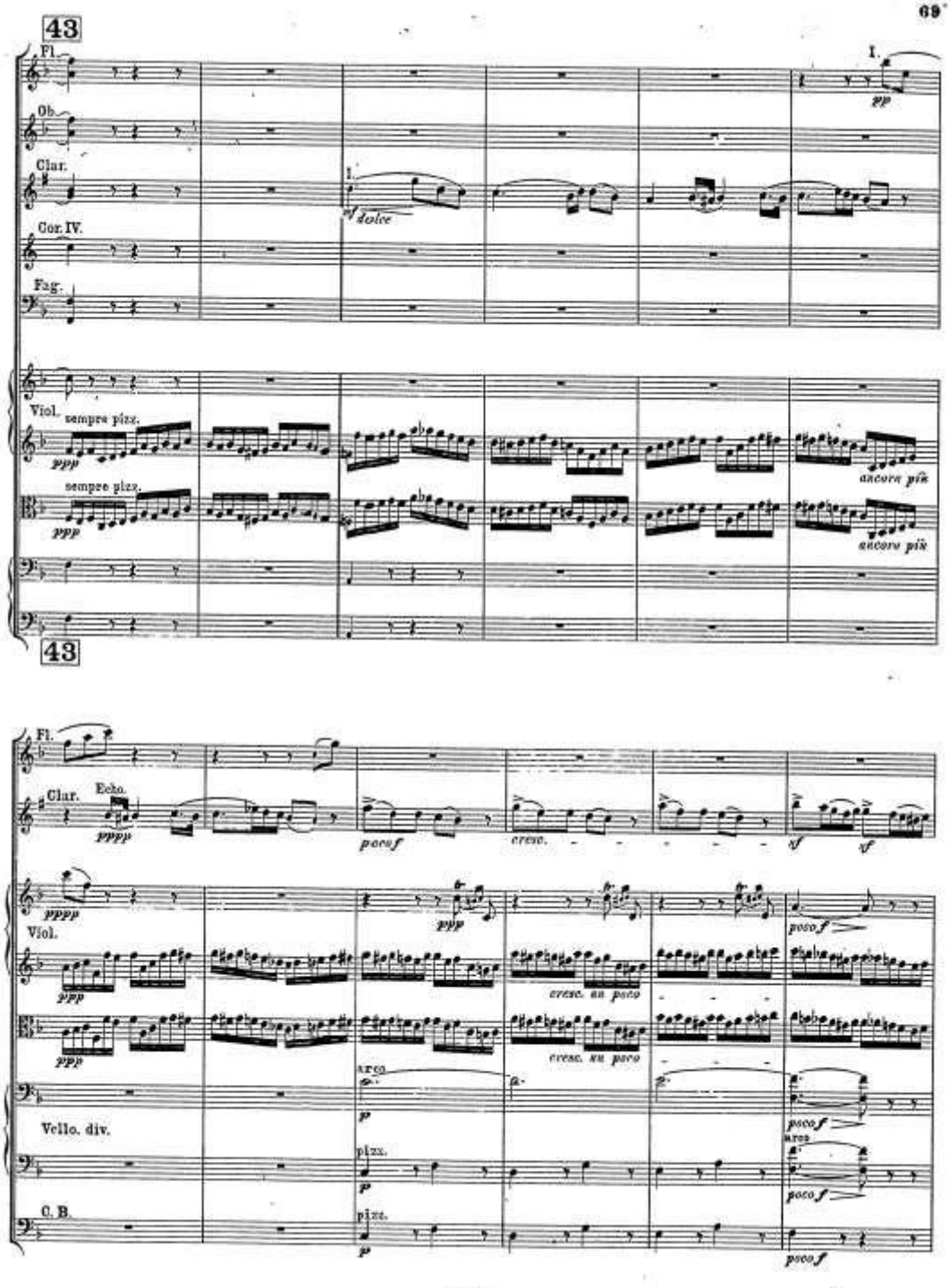

Fl.
Ob.
Clar.
Cor. III.
Fag.
Viol.
40
Fl.
Ob.
Clar.
Cor. I. II. (in F)
Cor. III.
Cor. IV. (in C)
Fag.
Viol.
cresc. molto
arco
pizz.
40

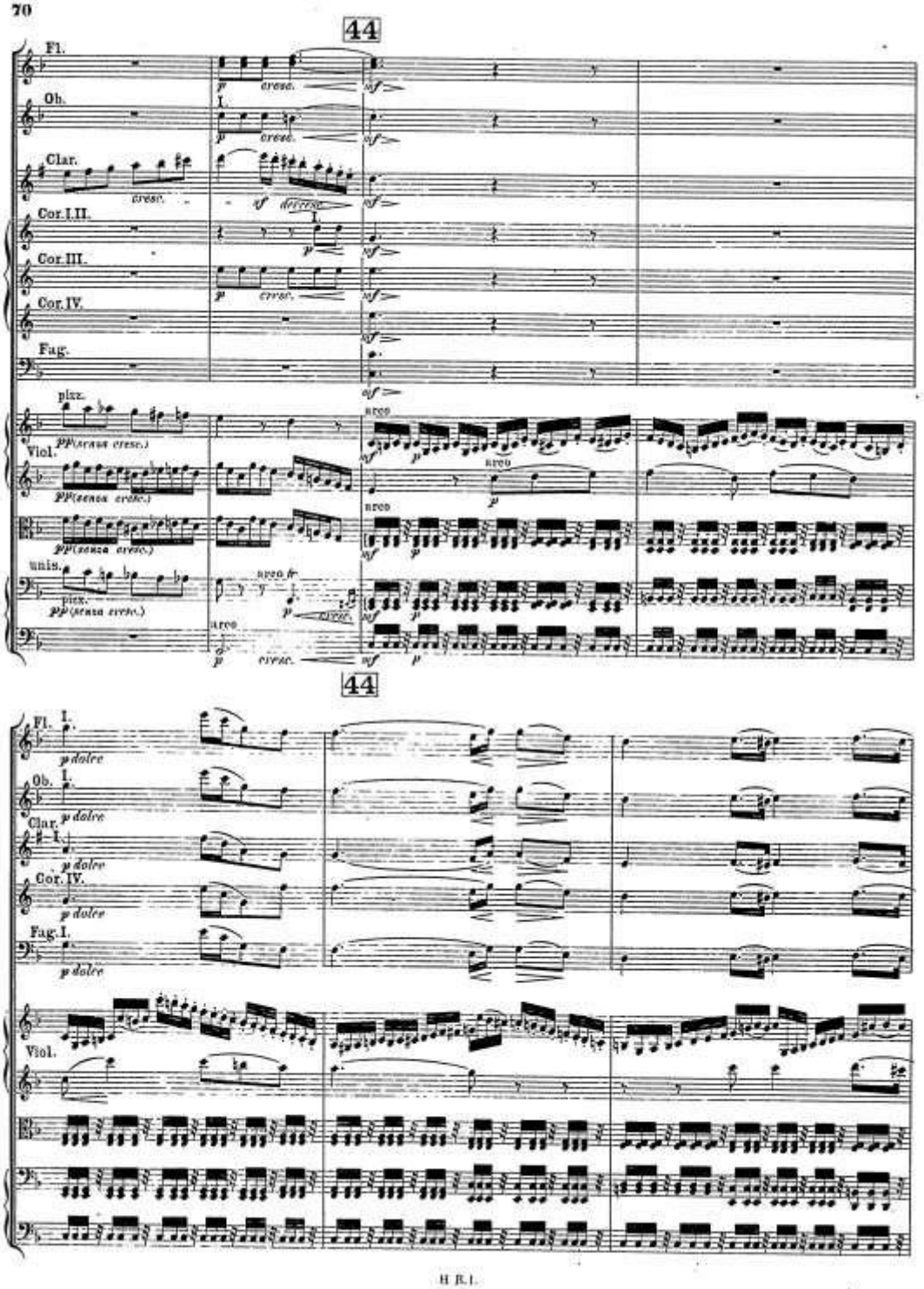

Fl.
Ob.
Clar.
Cor. I. II.
Cor. III.
Cor. IV.
Fag.
(a 2.)
Viol.
unis.
arco
cresc. poco a poco
cresc. molto
41
I.
p espressivo
a 2.
tremolo très serré.
sehr dichtes Tremolo.
very sharp Tremolo.
dim. poco a poco
p cresc.
dim.

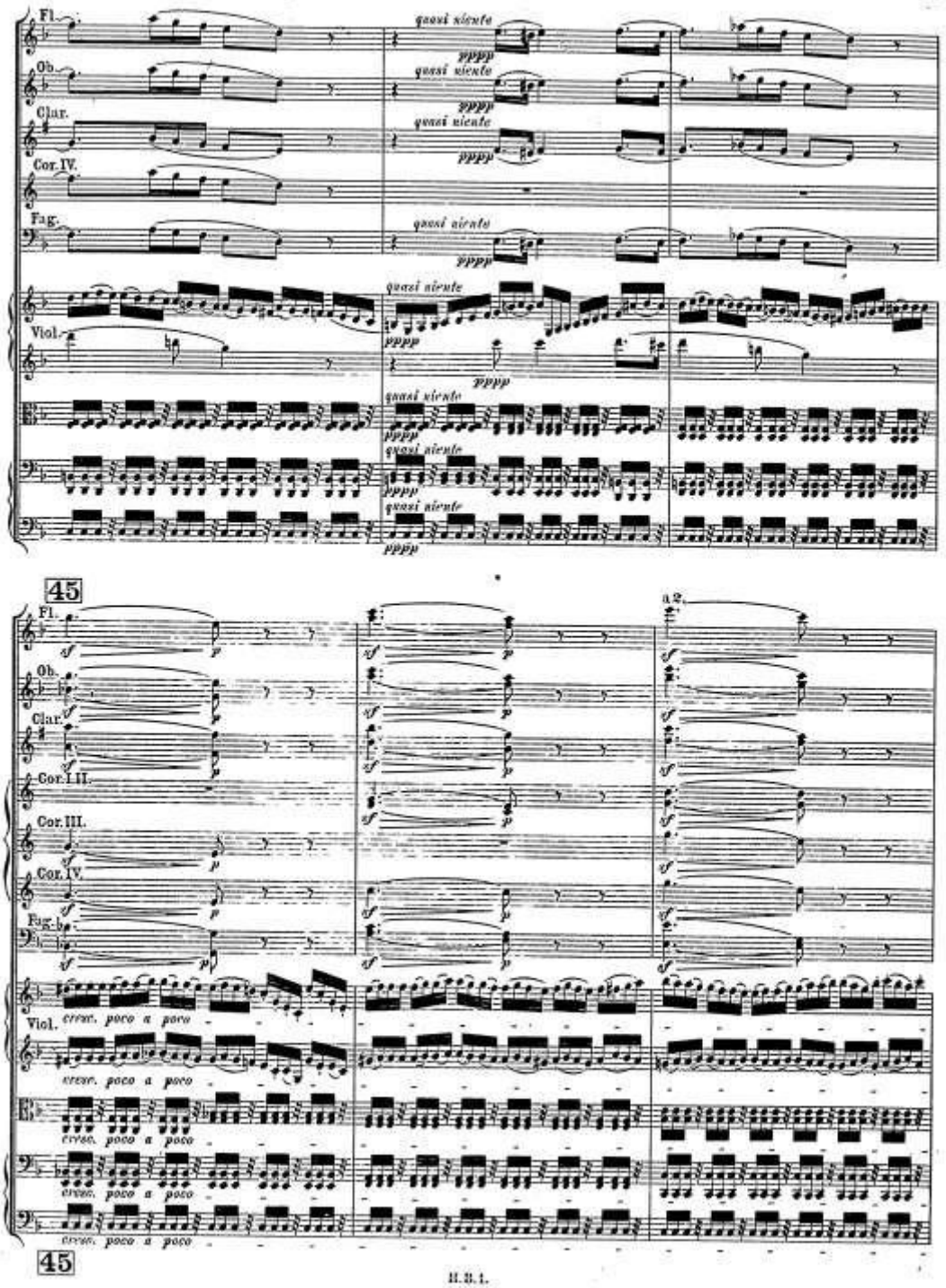

Fl.
Ob.
Clar.
Fag.
Viol.

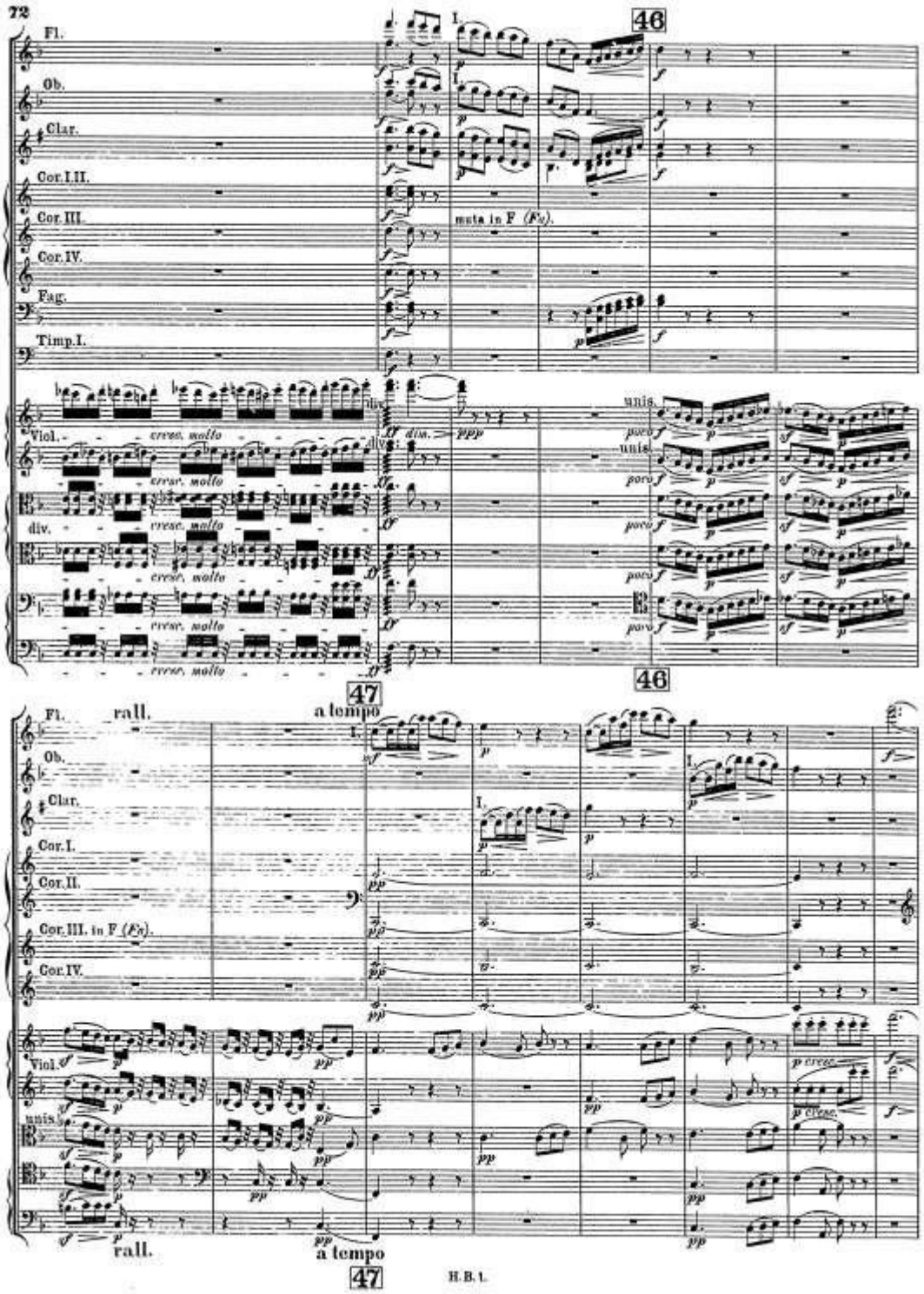

poco animato
Fl.
Ob.
Fag.
Viol.
cresc.
poco animato

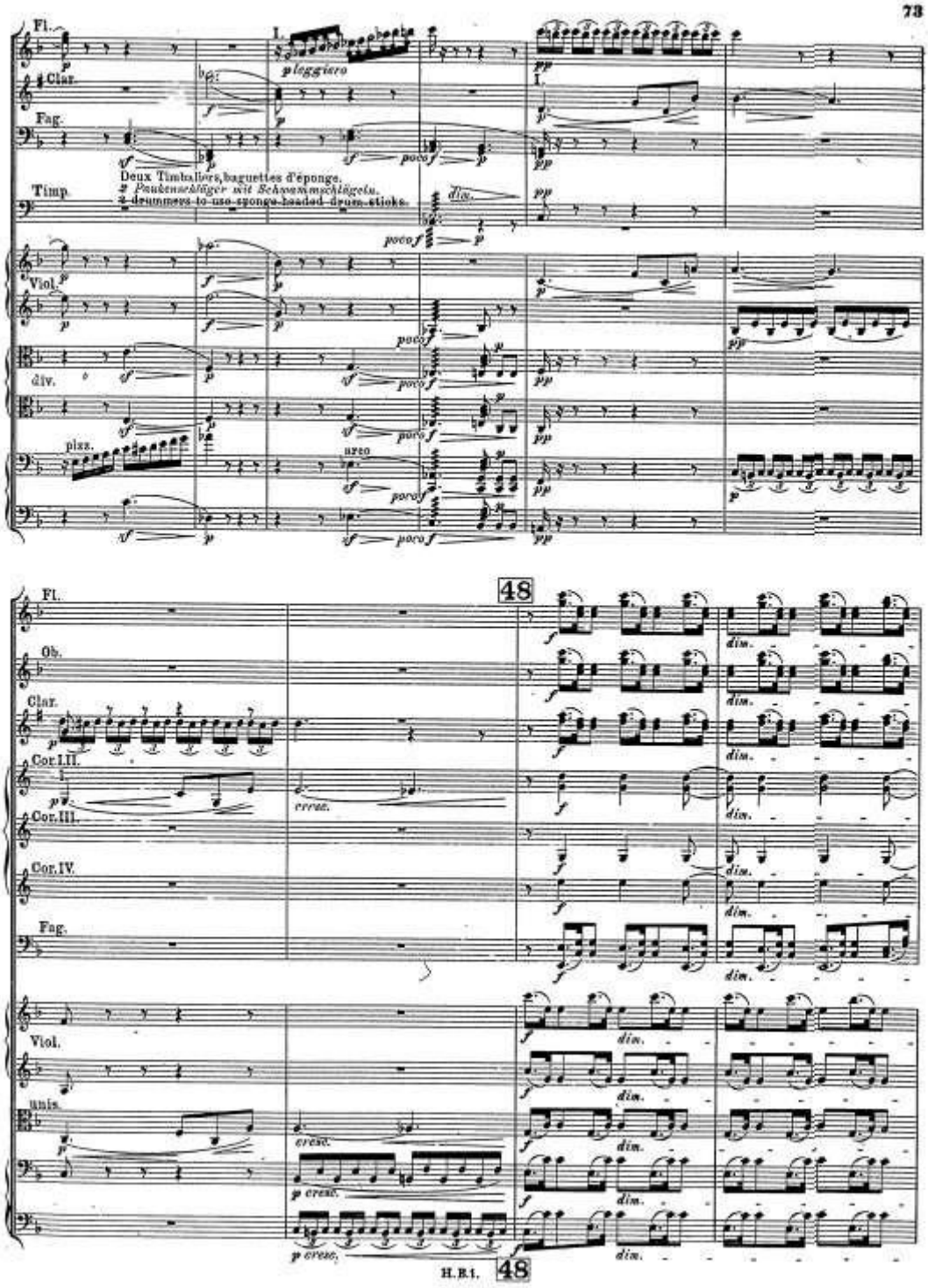

42
poco animato
Fl.
Ob.
Clar.
Cor. I II in F.
Cor. III in Es.
Cor. IV in C.
Fag.
Timp. I.
f cresc.
Baguettes de bois.
Holzschlägel.
Wooden drum-sticks.
Viol.
arco.
cresc.
42
poco animato
rallent.
Tempo I.
dim.
p morendo
pp
pizz.
rallent.
Tempo I.

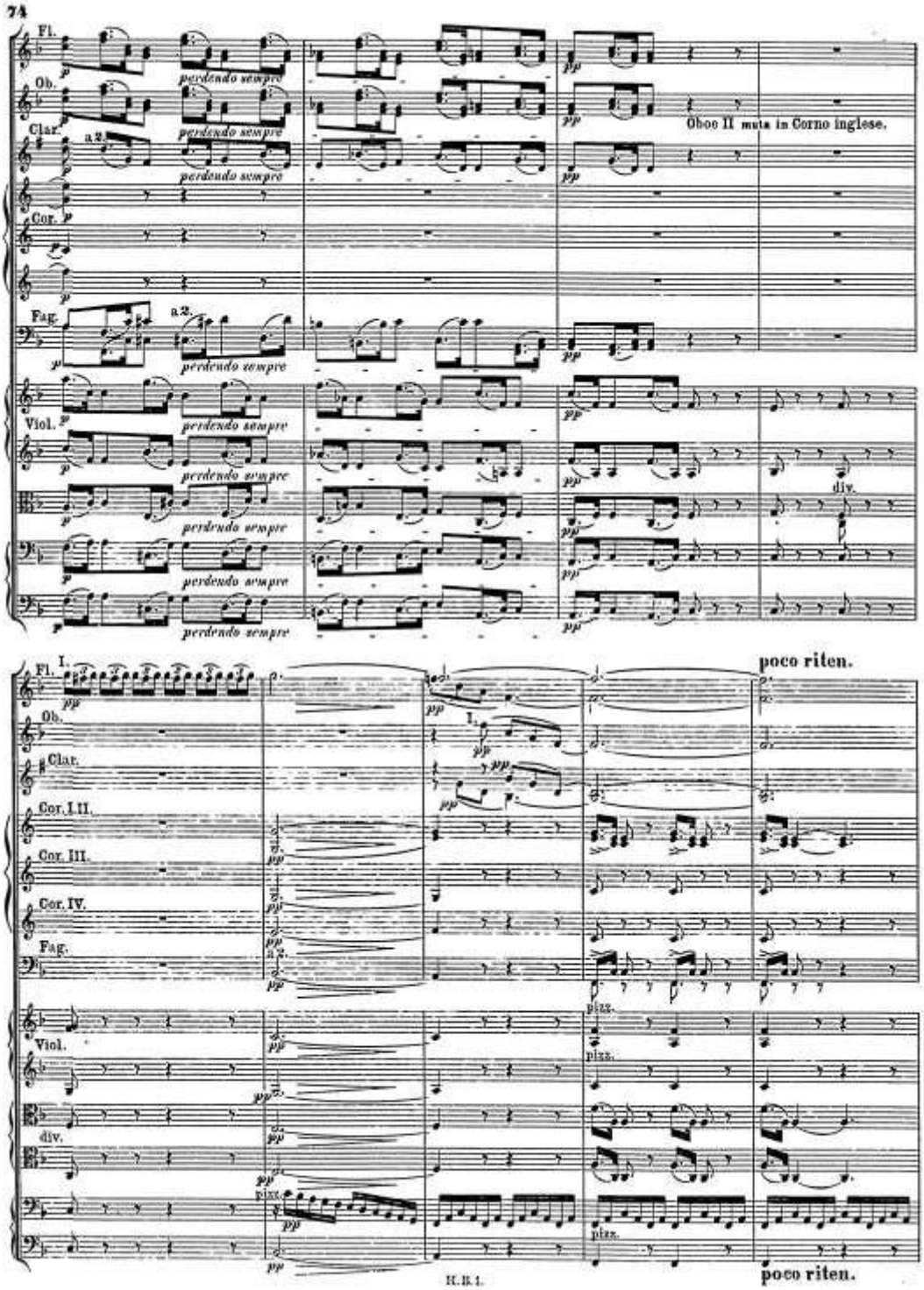

43
Fl.
Ob.
Clar.
Cor. IV.
Fag.
I.
pp
I.
sf dolce
Viol.
sempre pizz.
ppp
sempre pizz.
ppp
ancora più
ancora più
43
Fl.
Clar.
Echo.
pppp
poco f
cresc.
sf
sf
pppp
Viol.
ppp
ppp
pppp
cresc. un poco
cresc. un poco
poco f
arco
Vello. div.
p
pizz.
p
poco f
arco
poco f
C. B.
pizz.
p
poco f

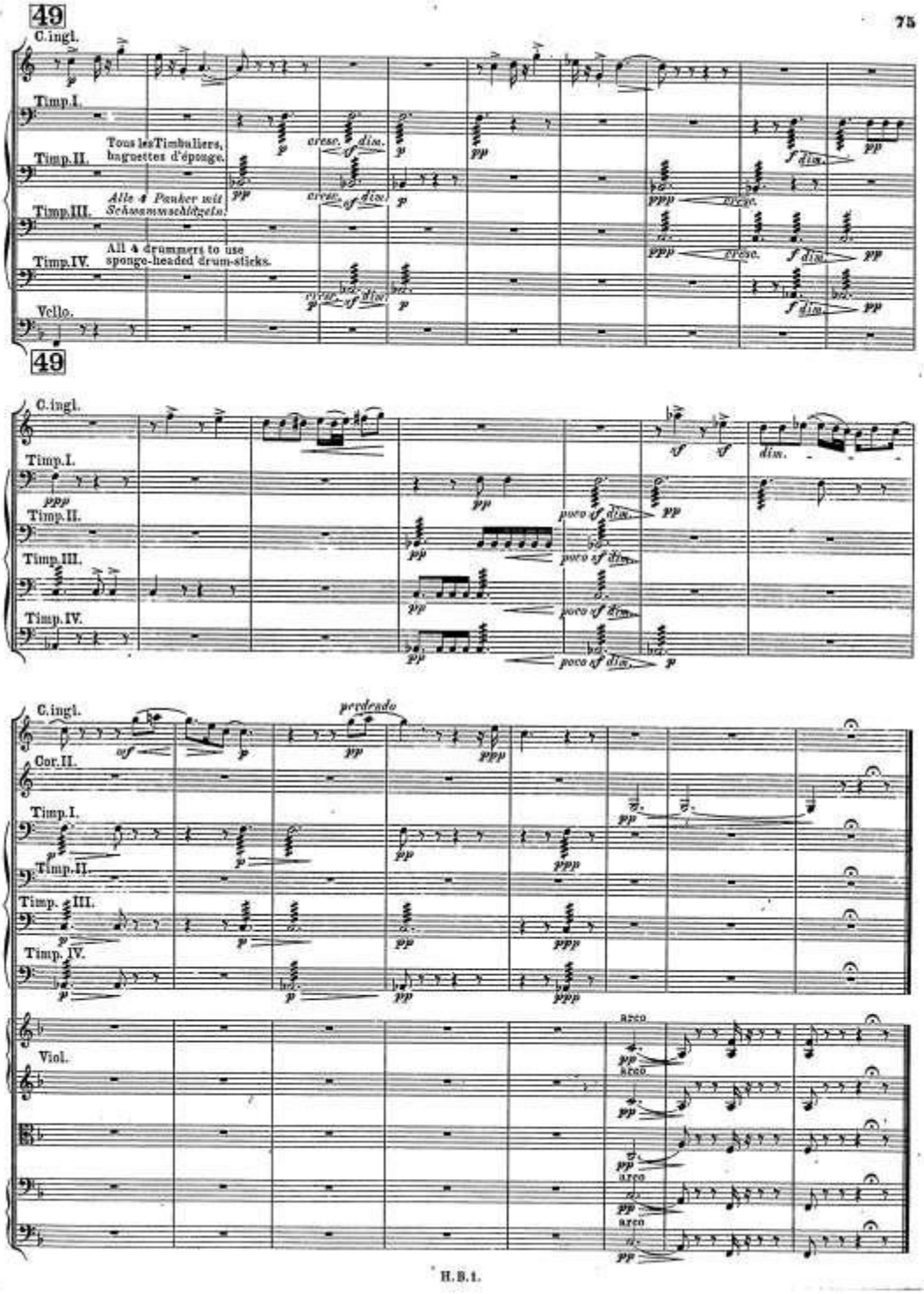

44
Fl.
Ob.
Clar.
Cor.I.II.
Cor.III.
Cor.IV.
Fag.
Viol.
arco
44
Fl. 1.
Ob. 1.
Clar. 1.
Cor.IV.
Fag.I.
Viol.


Fl.
Ob.
Clar.
Cor. IV.
Fag.
Viol.
quasi sicuto
pppp
45
Cor. I. II.
Cor. III.
Fag. b.
a 2.
cresc. poco a poco


46
Fl.
Ob.
Clar.
Cor.I.II.
Cor.III.
muta in F (Fa).
Cor.IV.
Fag.
Timp.I.
Viol.
cresc. molto
div.
dim.
ppp
unis.
poco
47
a tempo
rall.
Cor.III. in F (Fa).
p cresc.
47


Fl.
Clar.
Fag.
Timp.
Deux Timbaliers, baguettes d'éponge.
2 Paukenschläger mit Schwammschlägeln.
2 drummers to use sponge-headed drum-sticks.
Viol.
div.
pizz.
arco
Ob.
Cor. I. II.
Cor. III.
Cor. IV.
unis.
48
cresc.
dim.

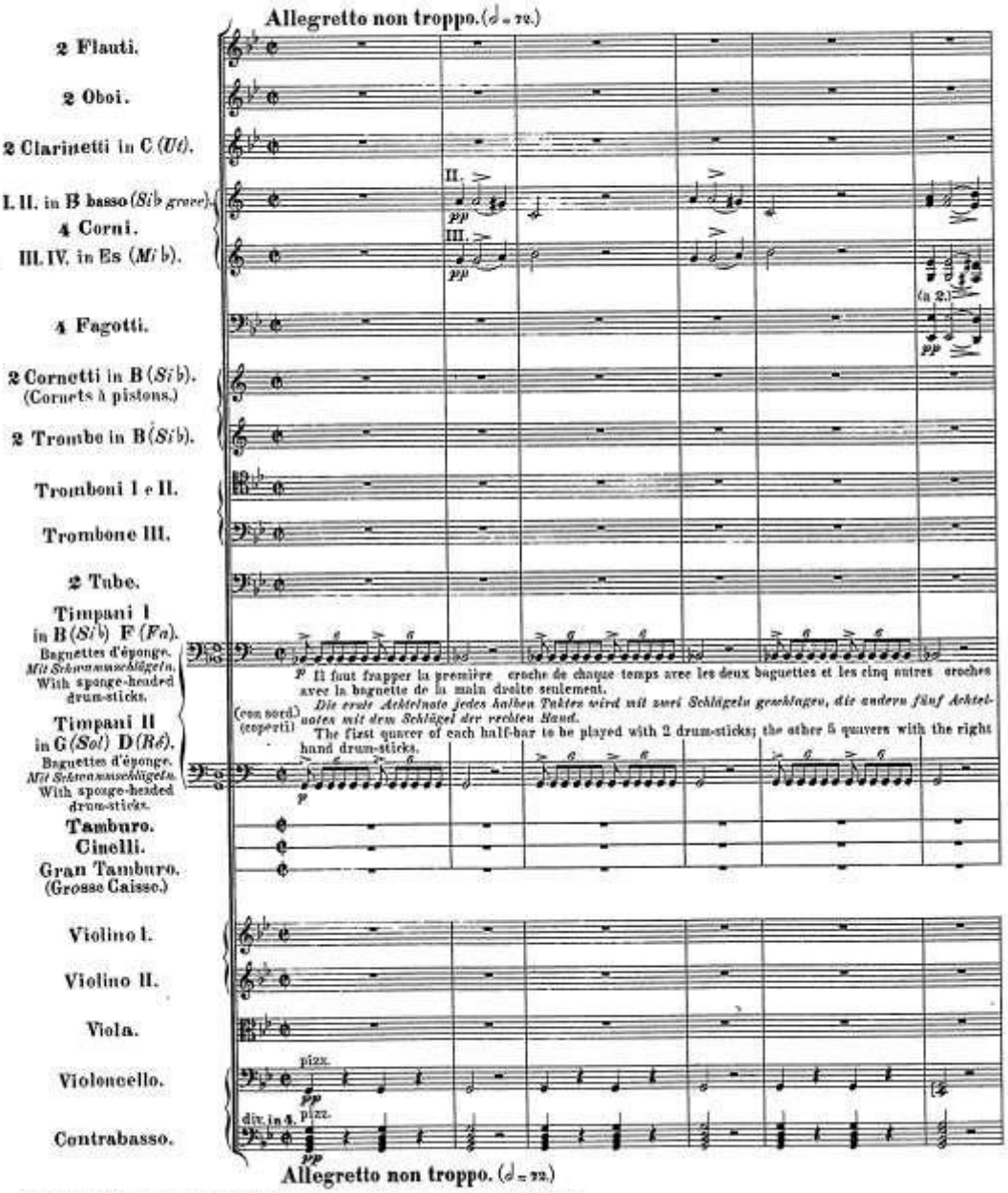

Fl.
Ob.
Clar.
Cor.
Fag.
Viol.
perdendo sempre
Oboe II muta in Corno inglese.
div.
I.
poco riten.
Cor. I. II.
Cor. III.
Cor. IV.
pizz.
H. B. 1.


49
C.ingl.
Timp.I.
Tous les Timbaliers, baguettes d'éponge.
Timp.II.
Alle 4 Pauker mit Schwammschlägeln.
Timp.III.
All 4 drummers to use sponge-headed drum-sticks.
Timp.IV.
Vcllo.
49
C.ingl.
Timp.I.
Timp.II.
Timp.III.
Timp.IV.
C.ingl.
perdendo
Cor.II.
Timp.I.
Timp.II.
Timp. III.
Timp.IV.
Viol.
arco

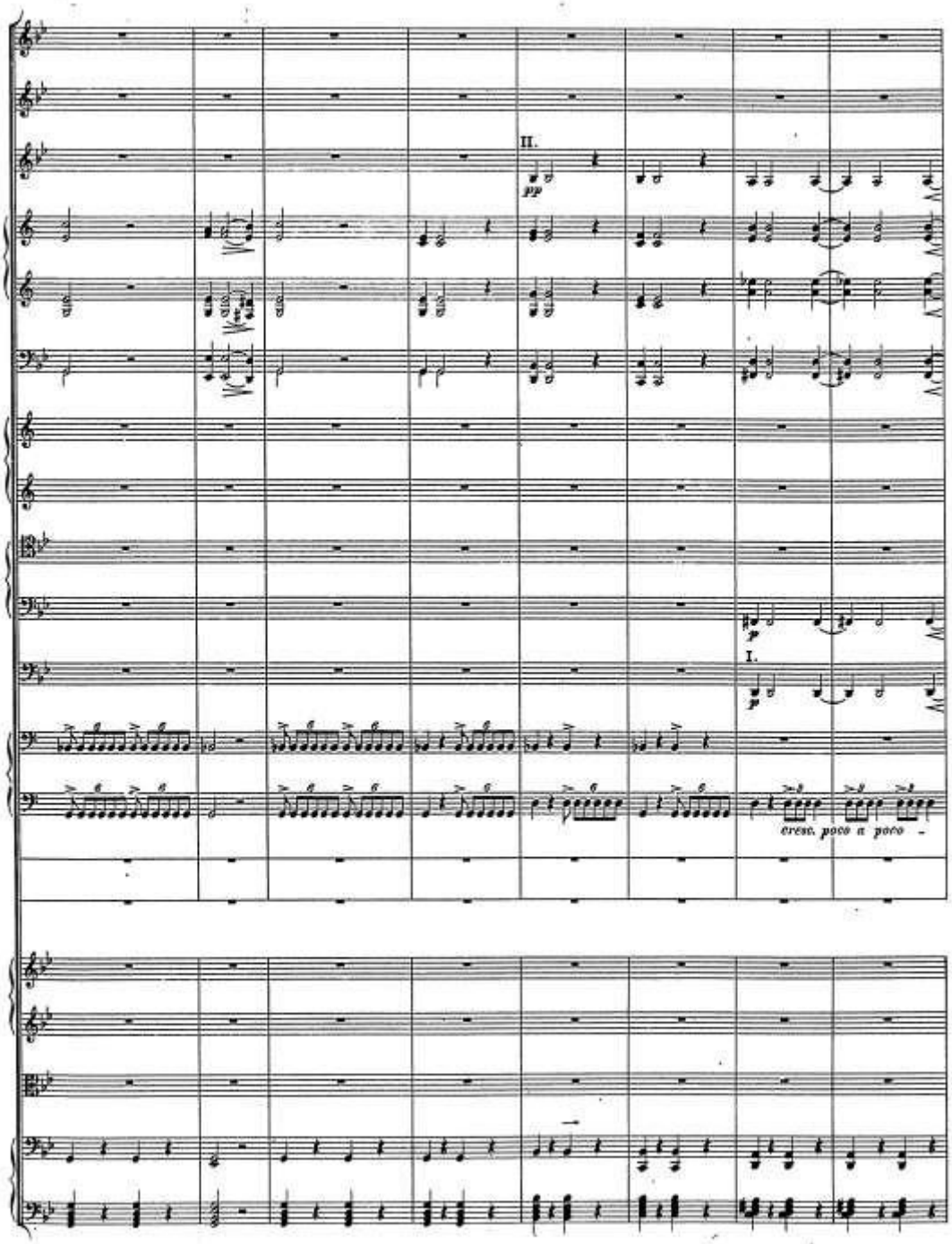
IV.

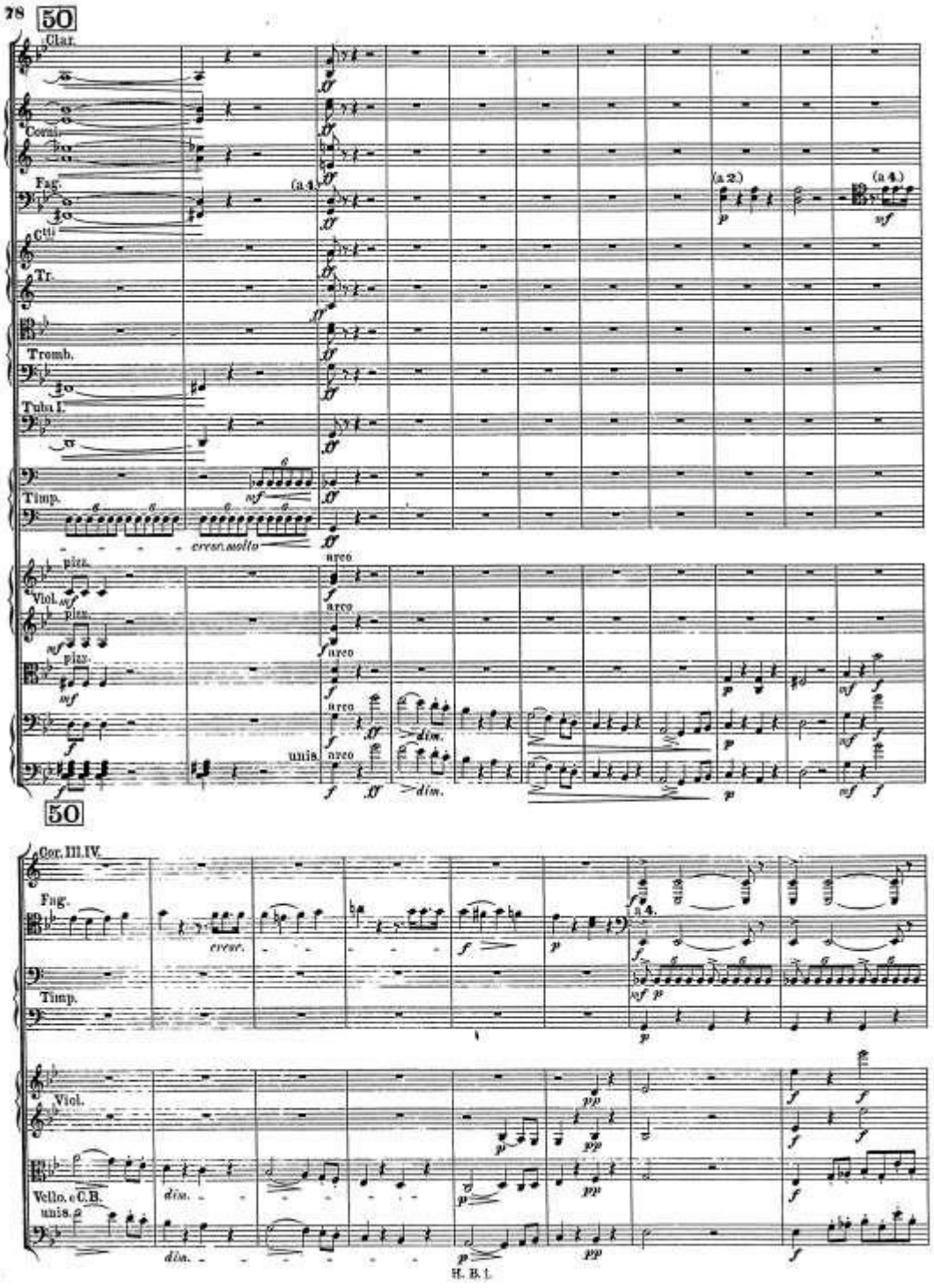
Gang zum Hochgericht.

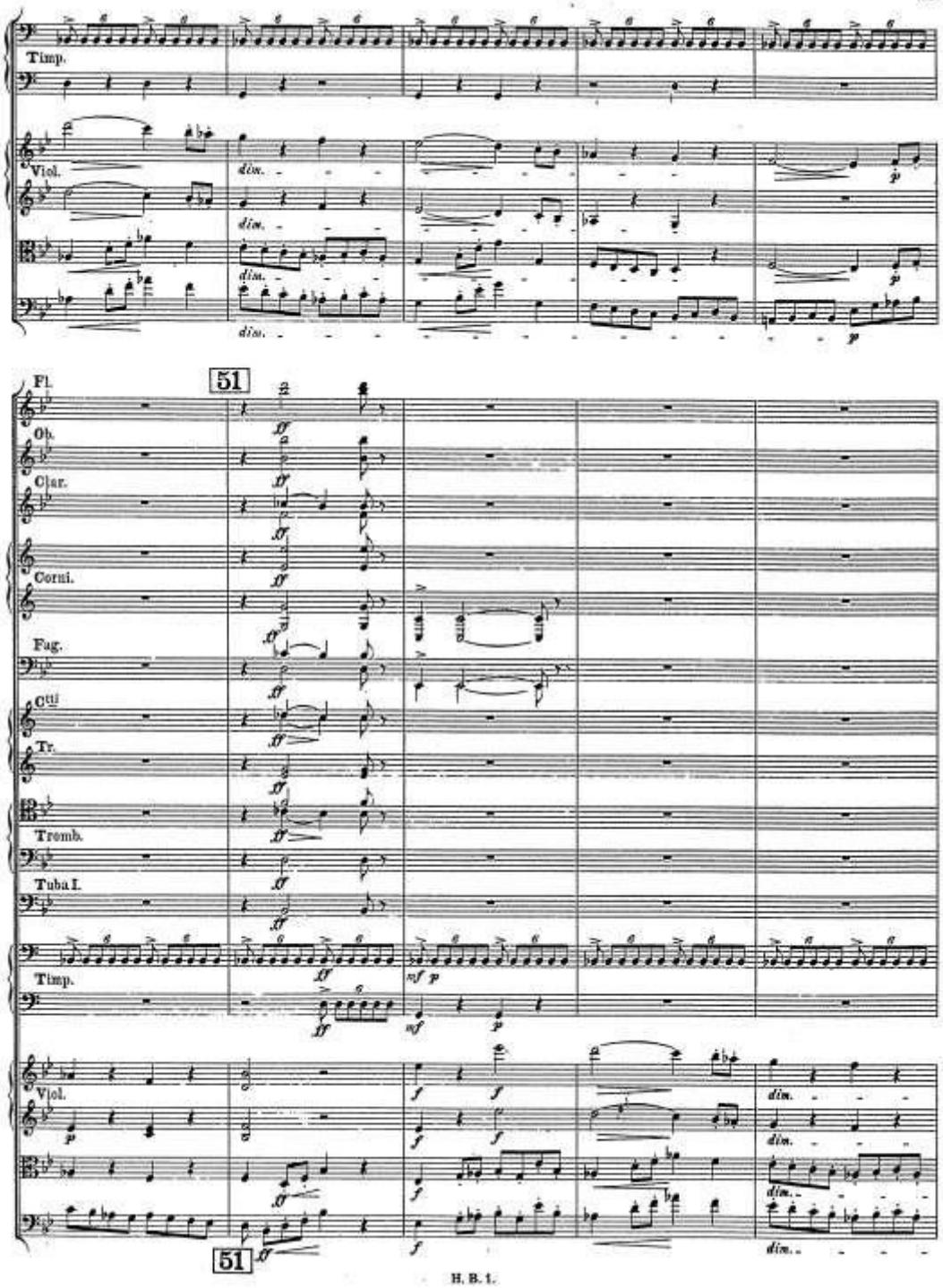
Marche au Supplice. The Procession to the Stake.

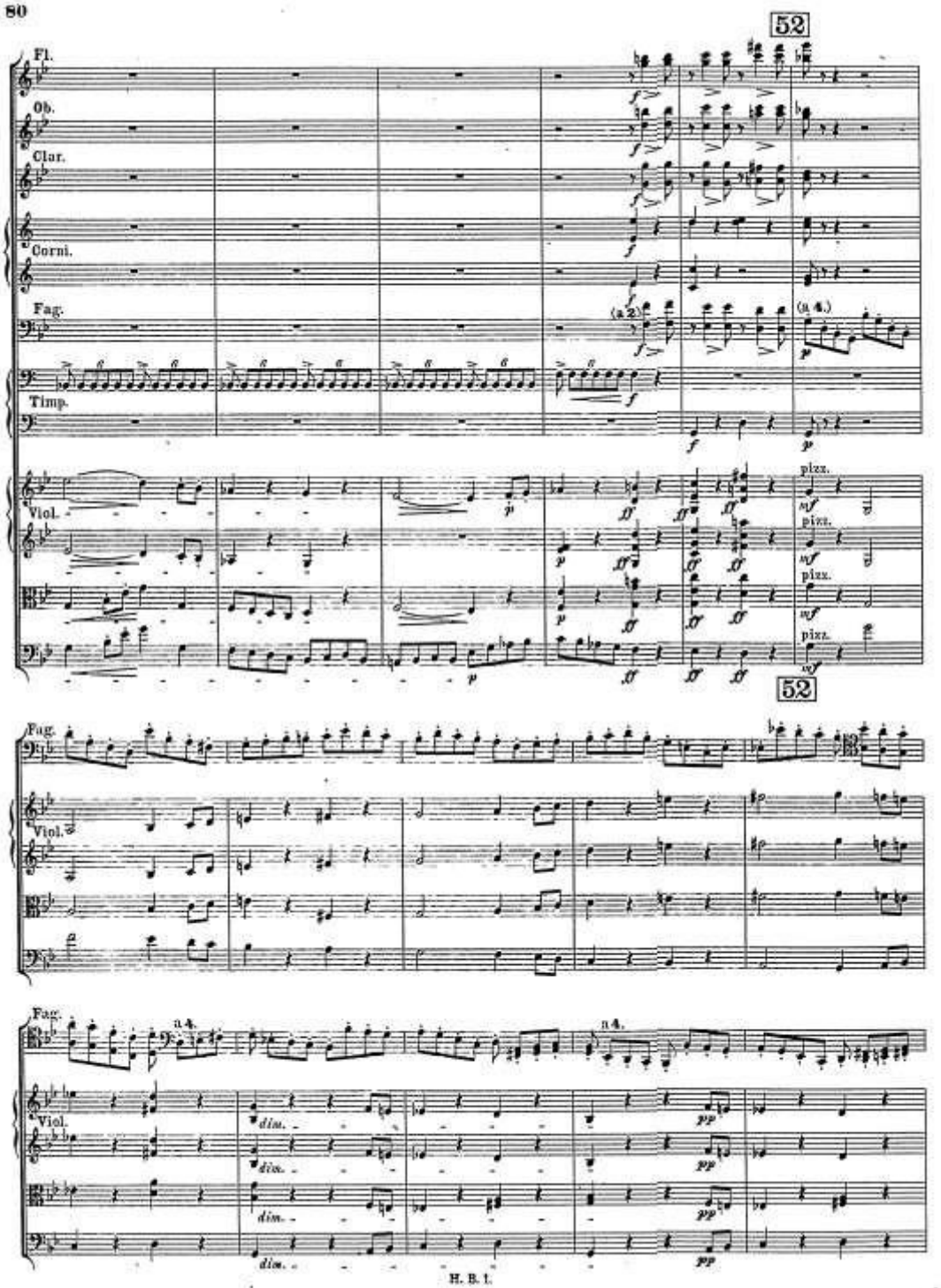


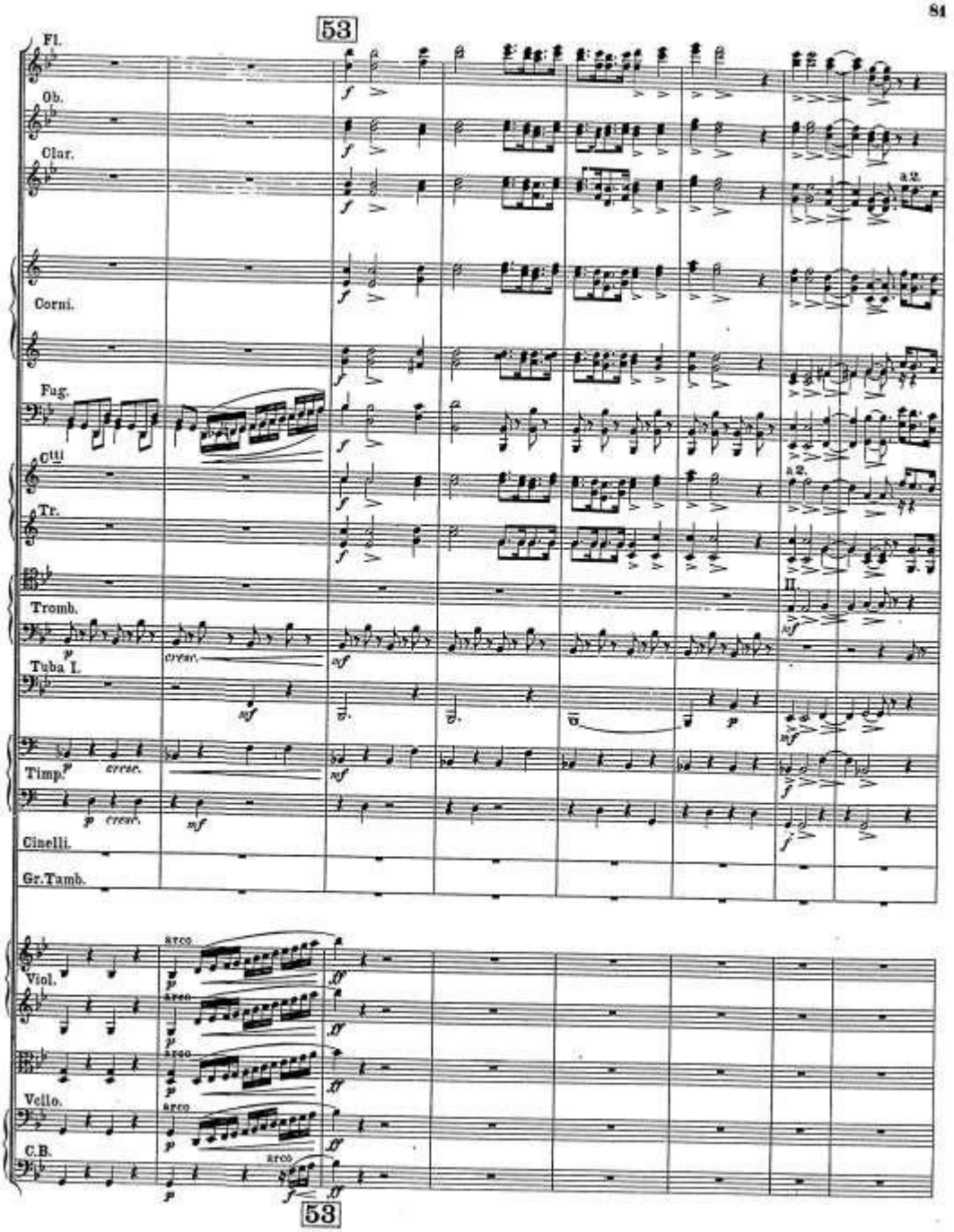
*) On peut, dans ce morceau, doubler les instruments à vent. (Note de H. Berlioz.)
In diesem Satz können die Blasinstrumente verdoppelt werden.
In this movement the wind-instruments may be doubled.

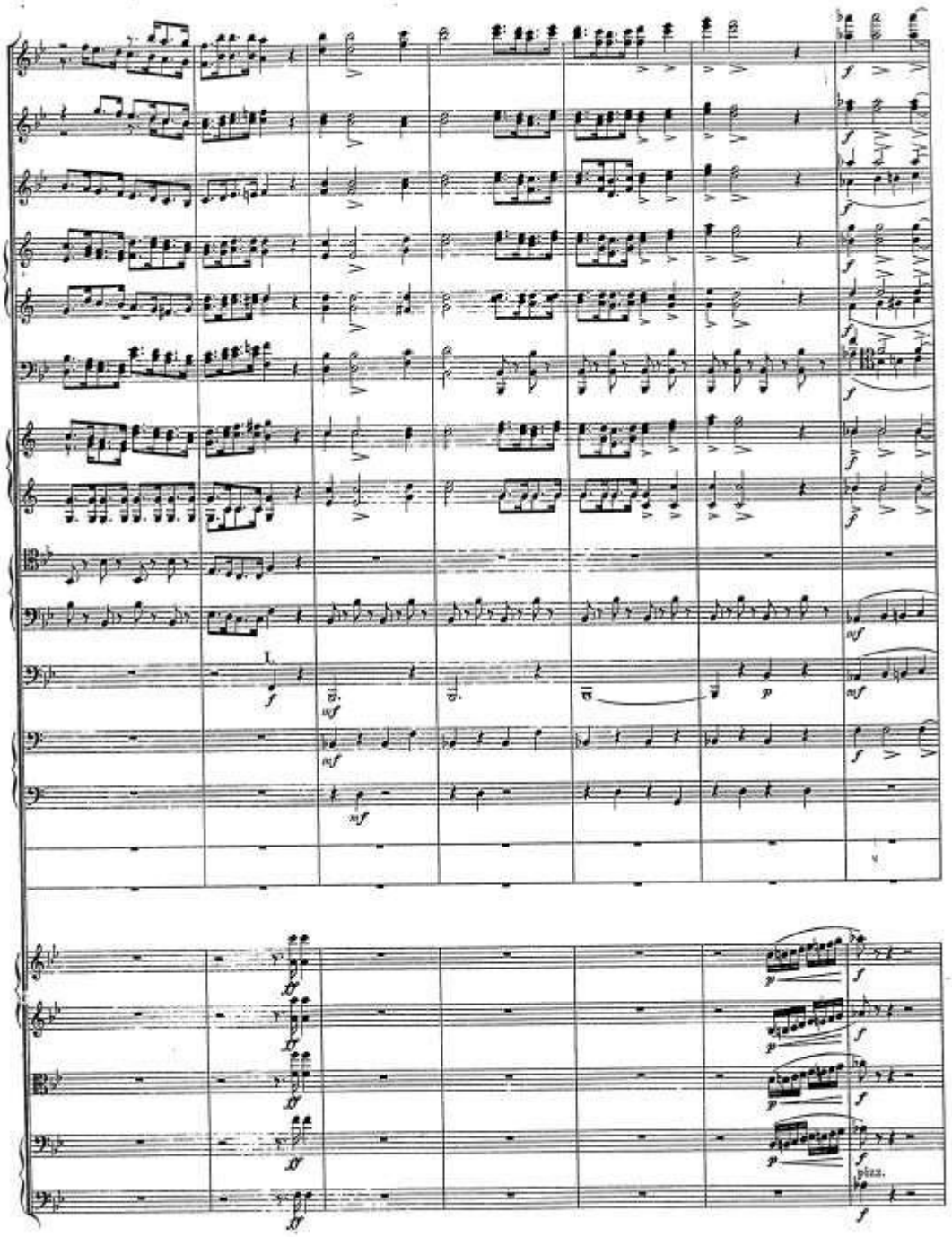

II.
pp
I.
cresc. poco a poco

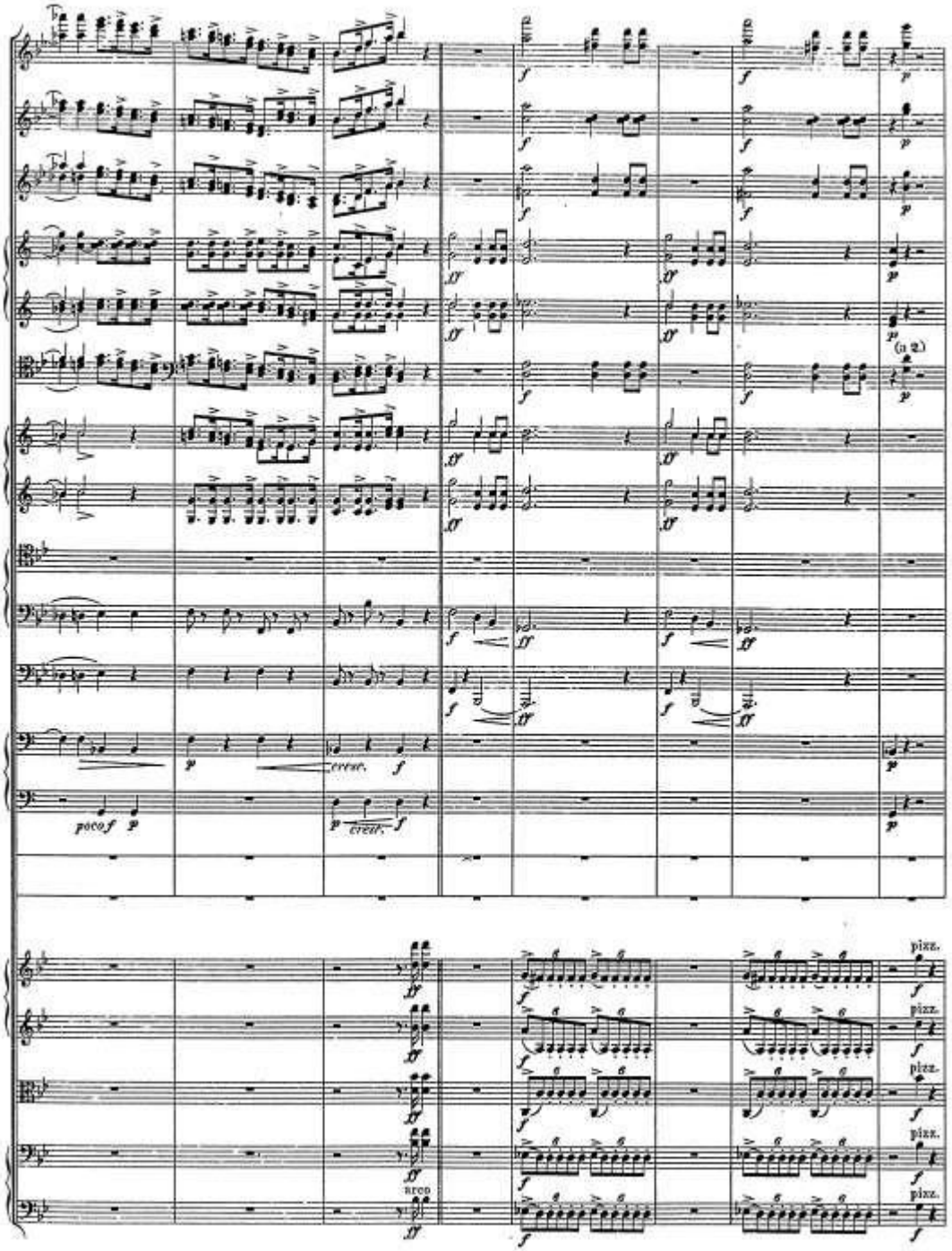

50
Clar.
Corni
Fag.
Ctti
Tr.
Tromb.
Tuba I.
Timp.
cresc. molto
Viol.
pizz.
arco
unis.
dim.
(a 2)
(a 4)
50
Cor. III. IV.
Fag.
cresc.
Timp.
Viol.
Vello. e C.B.
unis.
dim.
H. B. L.

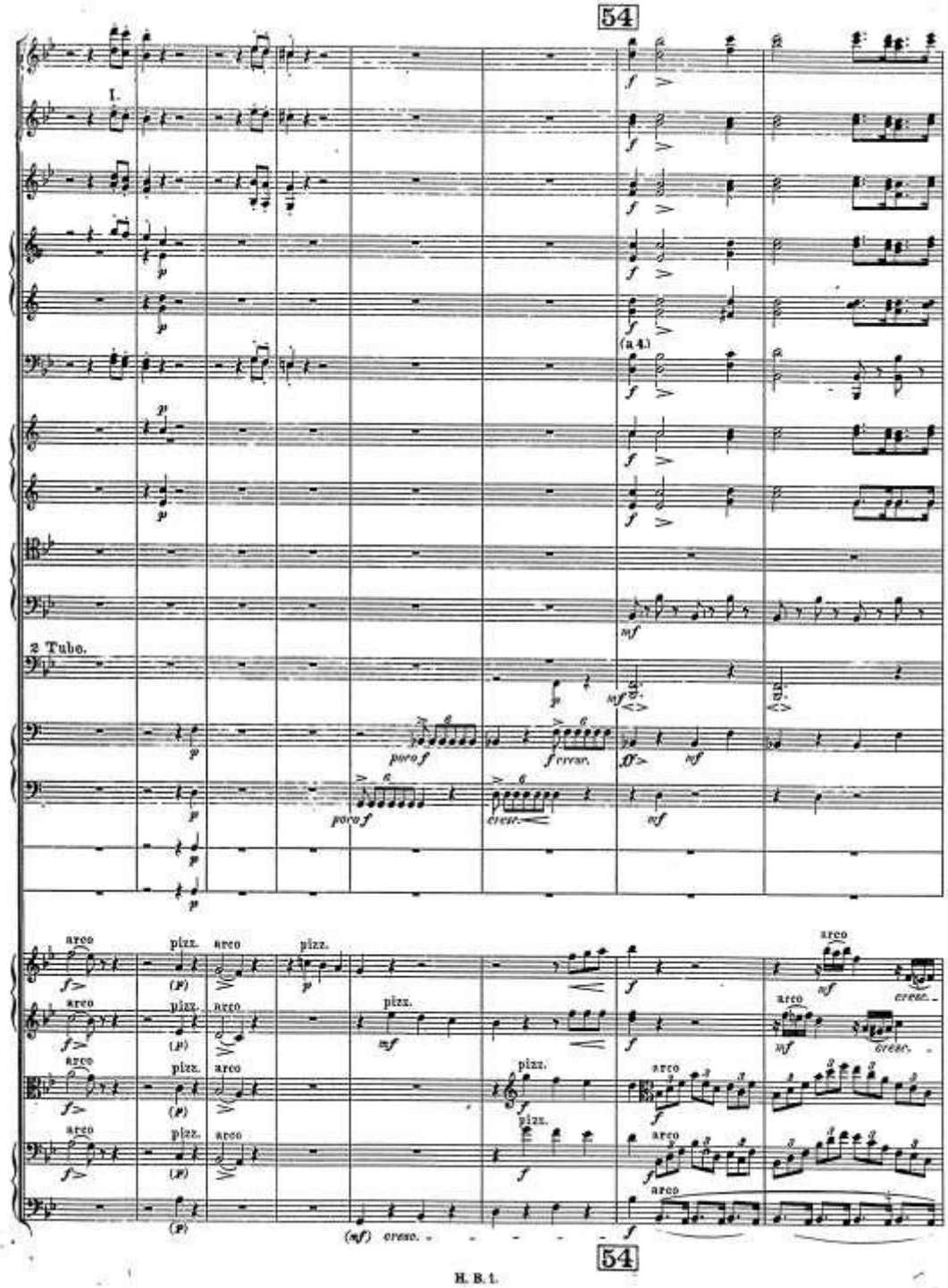

Timp.
Viol.
dim.
51
Fl.
Ob.
Clar.
Corni.
Fag.
C^tti
Tr.
Tromb.
Tuba I.
Timp.
Viol.
dim.
51

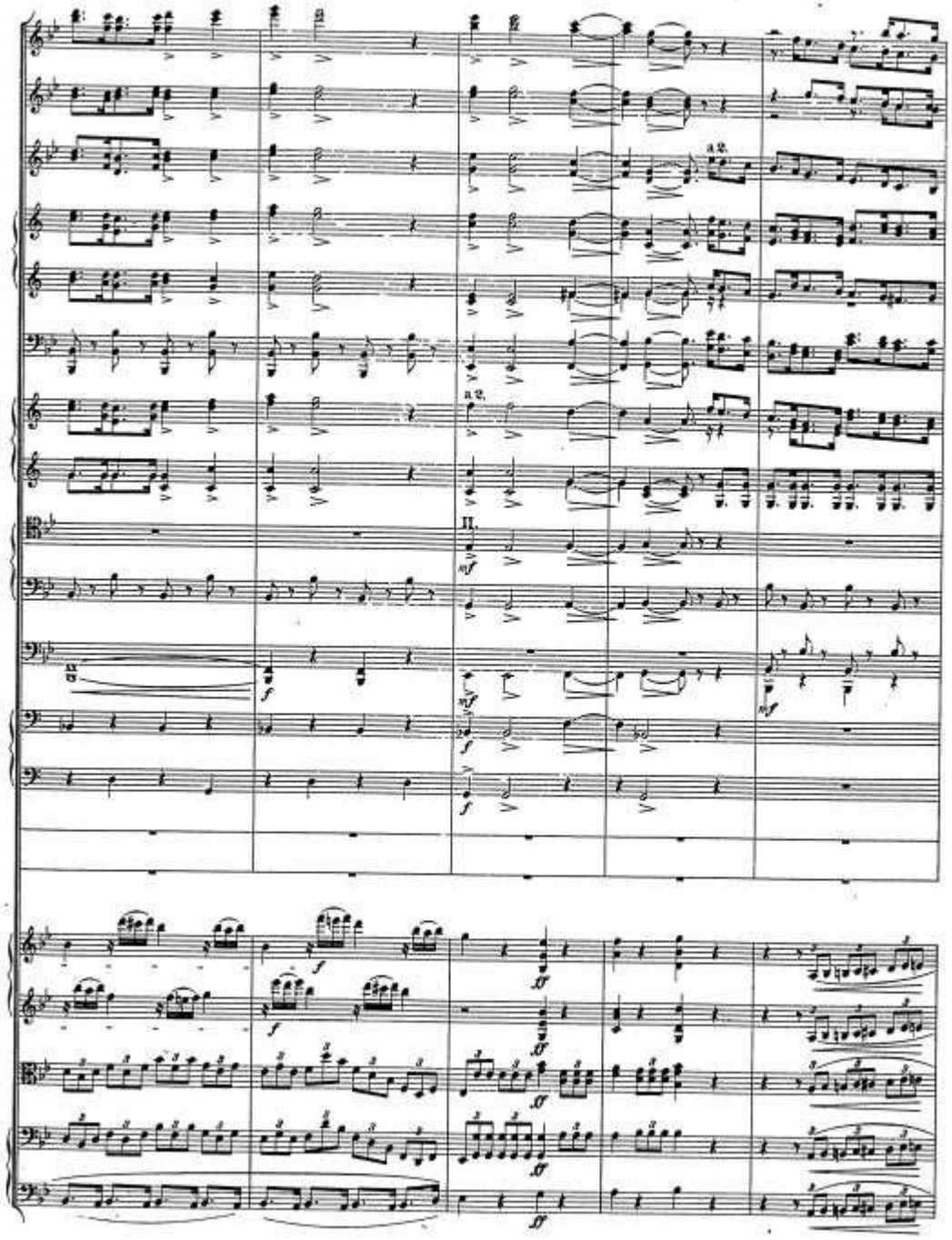

52
Fl.
Ob.
Clar.
Corni.
Fag.
Timp.
Viol.
(a 2.)
(a 4.)
pizz.
52
Fag.
Viol.
a 4.
a 4.
dim.
pp
H. B. l.

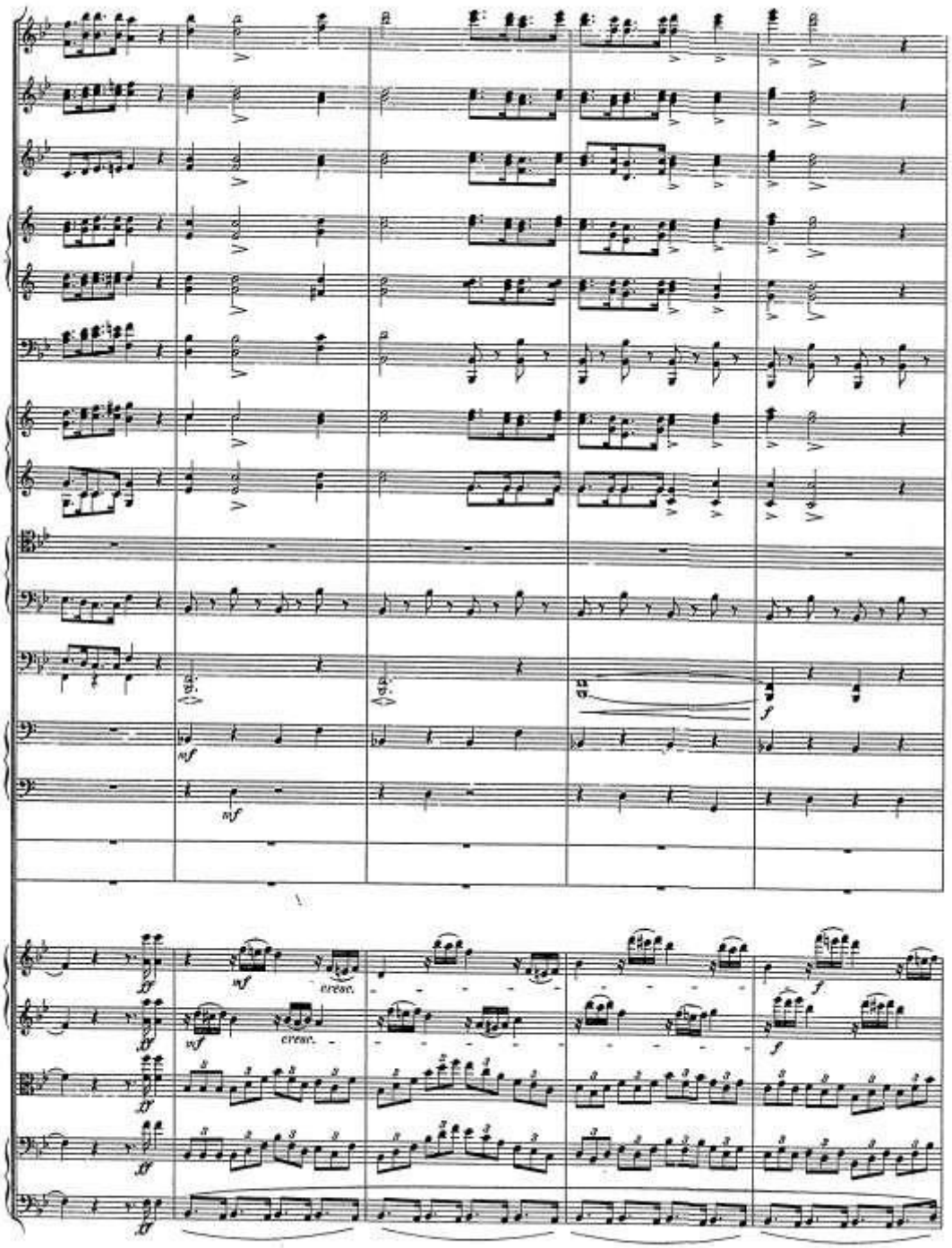

53
Fl.
Ob.
Clar.
a 2.
Corni.
Fag.
Ctti
a 2.
Tr.
II.
Tromb.
cresc.
Tuba I.
Timp.
cresc.
Cinelli.
Gr. Tamb.
arco
Viol.
arco
arco
Vcllo.
arco
C.B.
arco
53

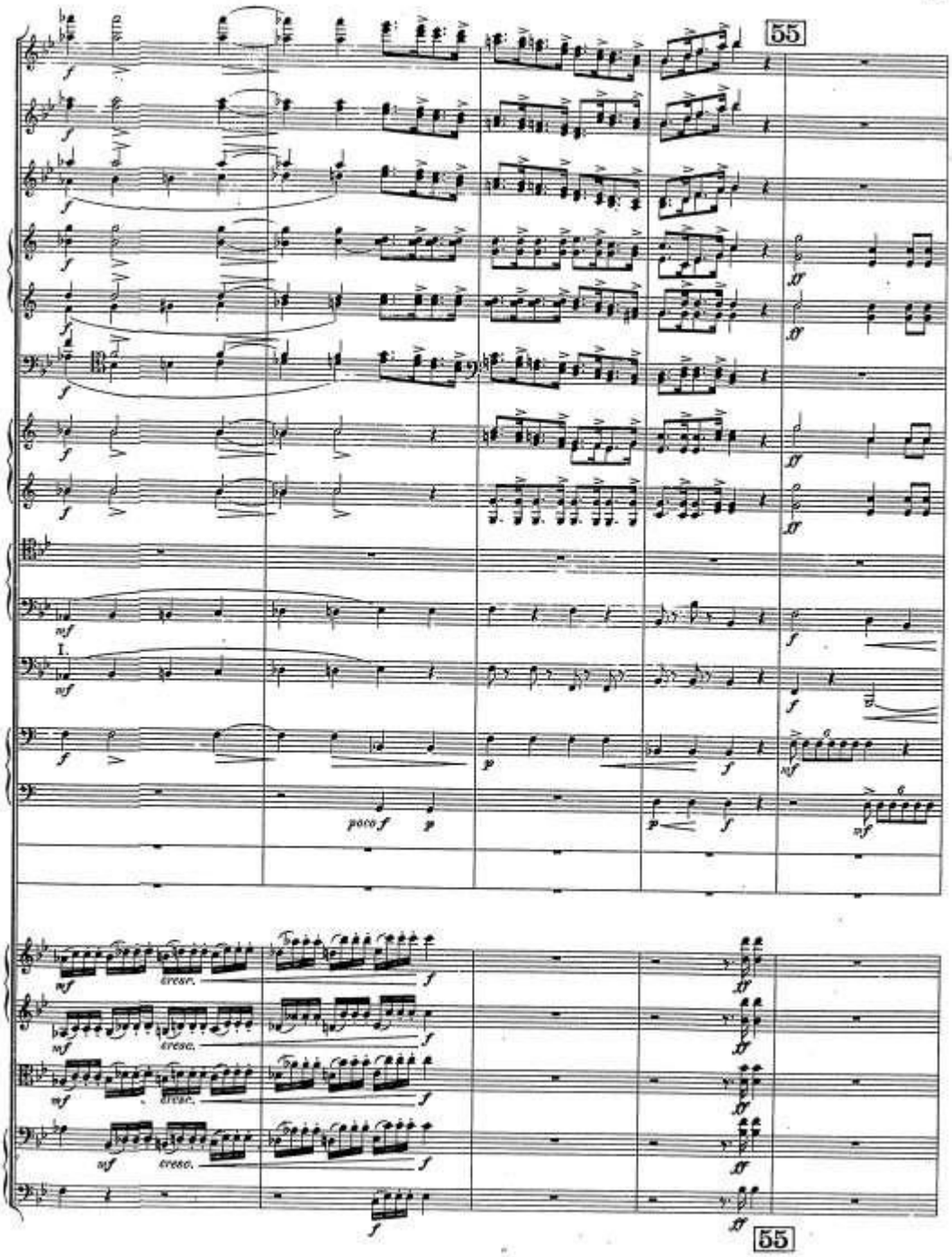

pizz.

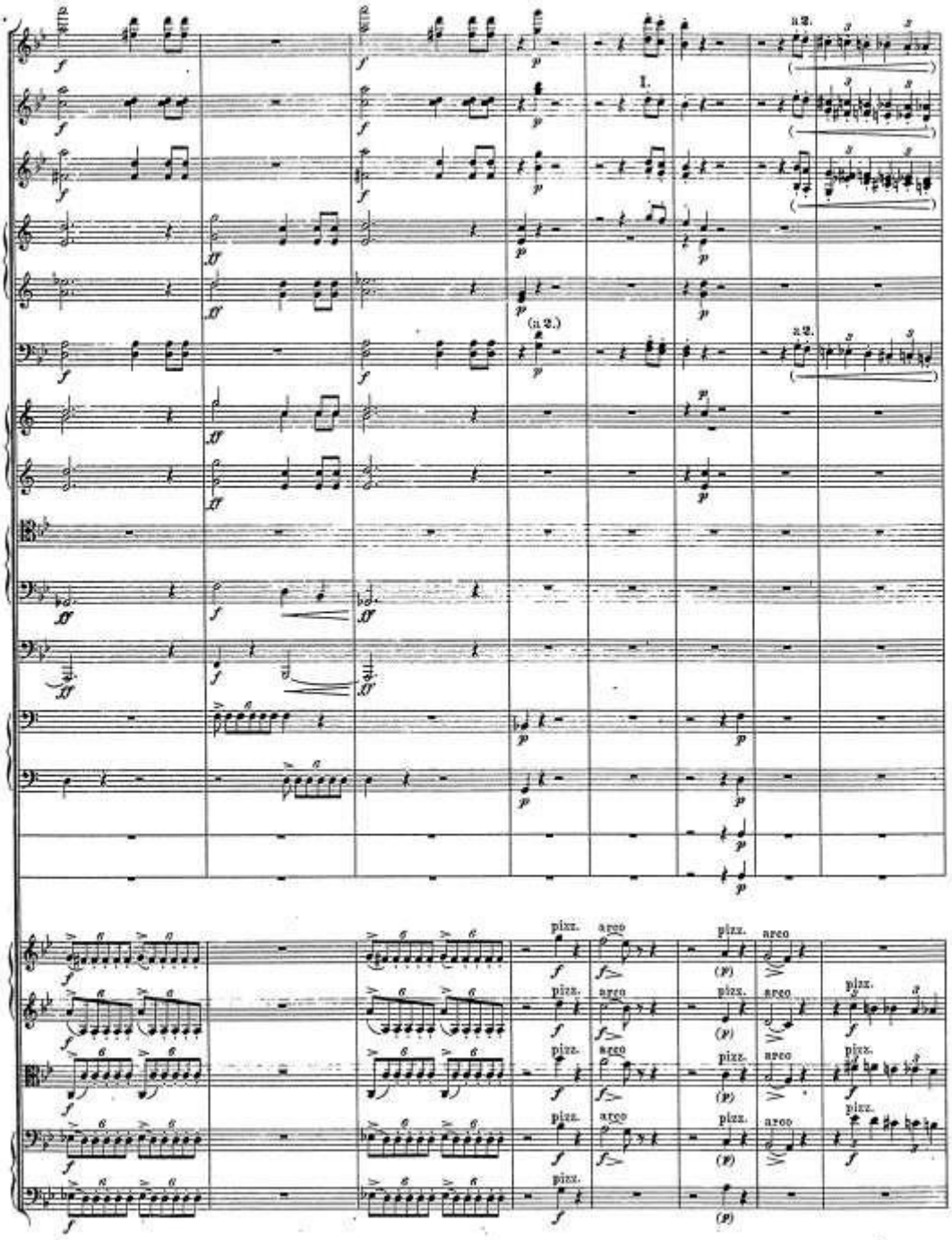

poco f
cresc.
(a 2)
pizz.
arco

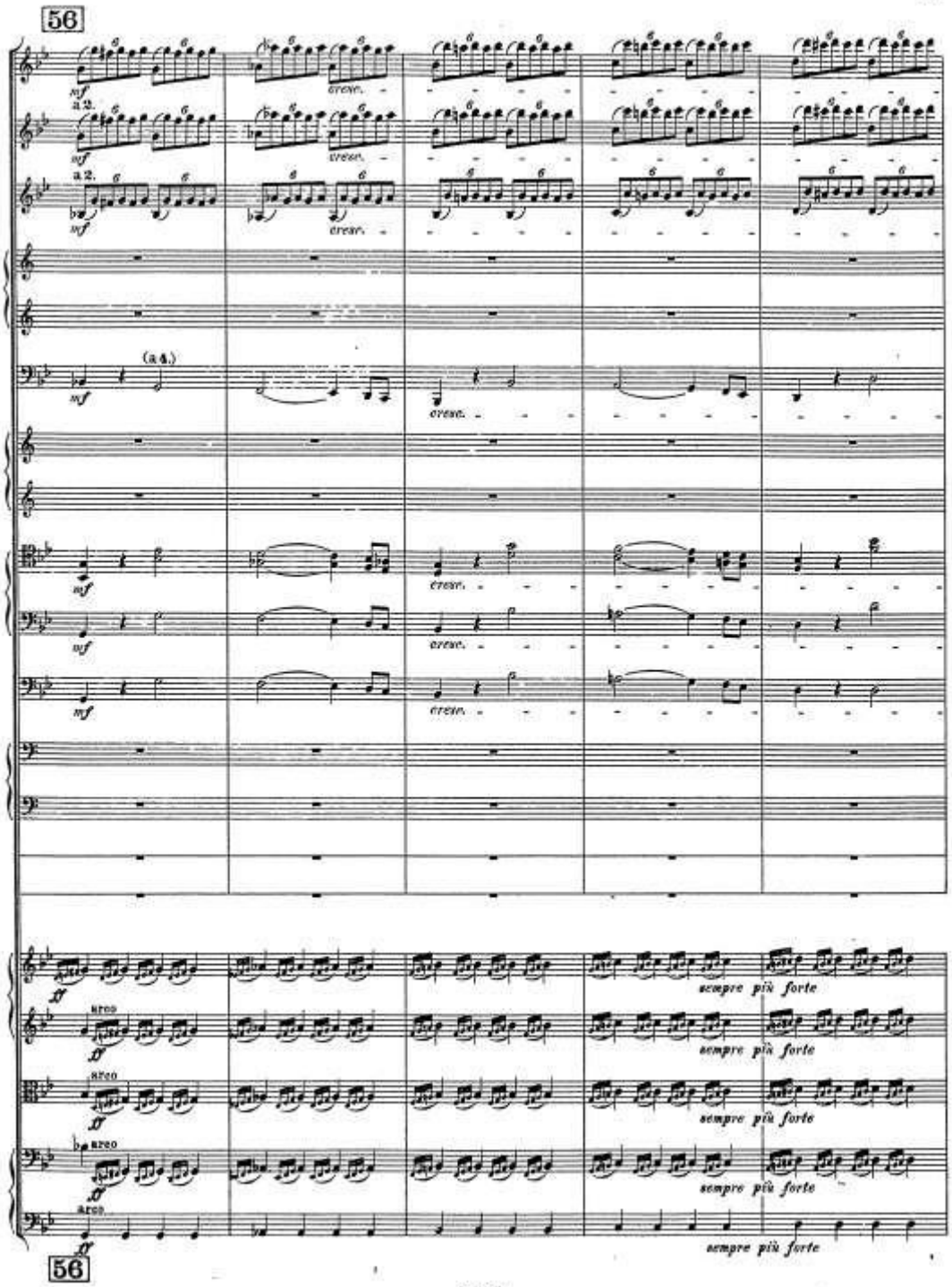

54
I.
(a 4.)
2 Tubo.
poco f
f cresc.
cresc.
arco
pizz.
(mf) cresc.
54

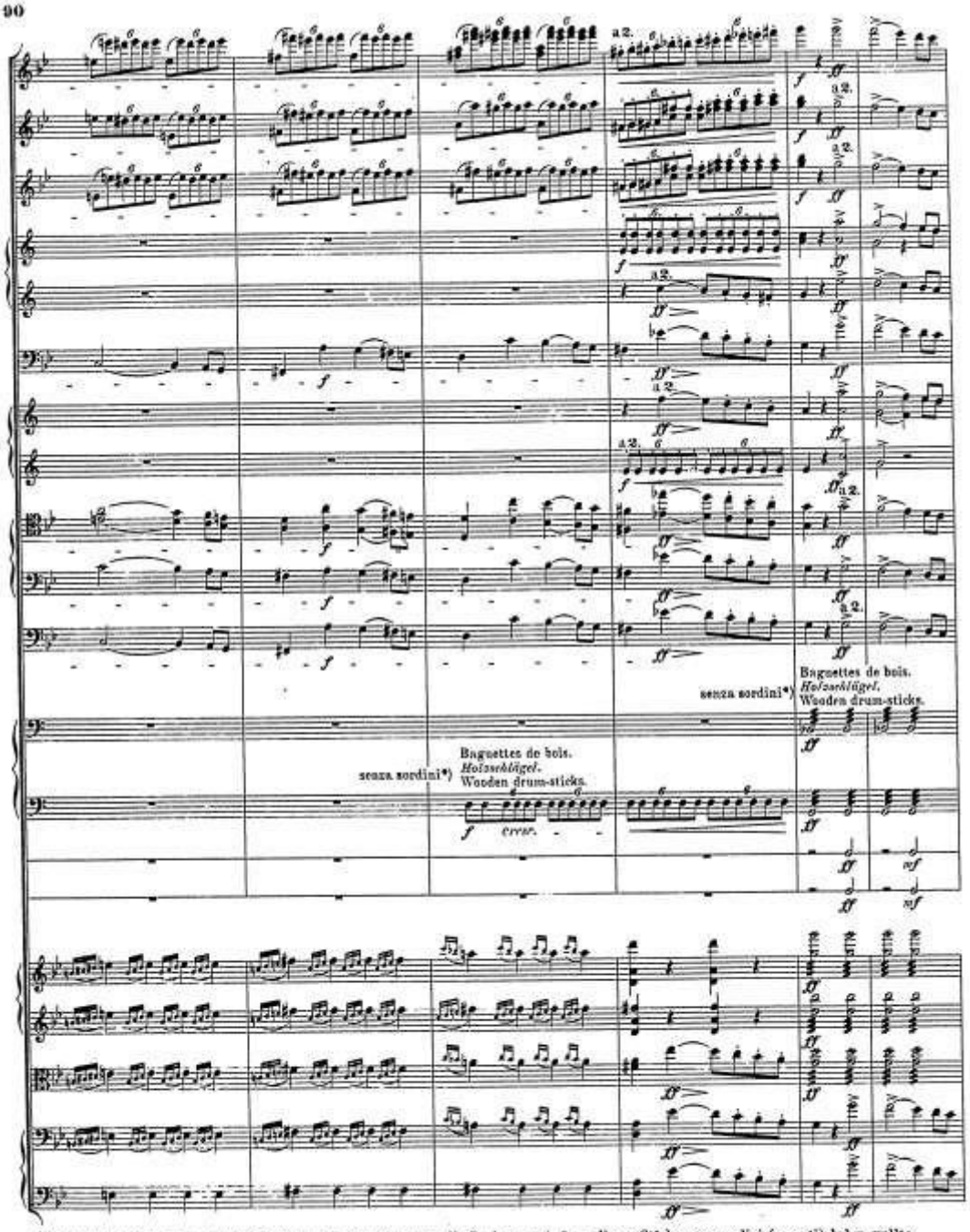

a 2.
a 2.
II.
mf
f
ff


mf
mf
f
ff
mf
cresc.
mf
cresc.
f
f
ff
ff


55
I.
poco f
cresc.
55


a2.
1.
(a 2.)
pizz.
arco

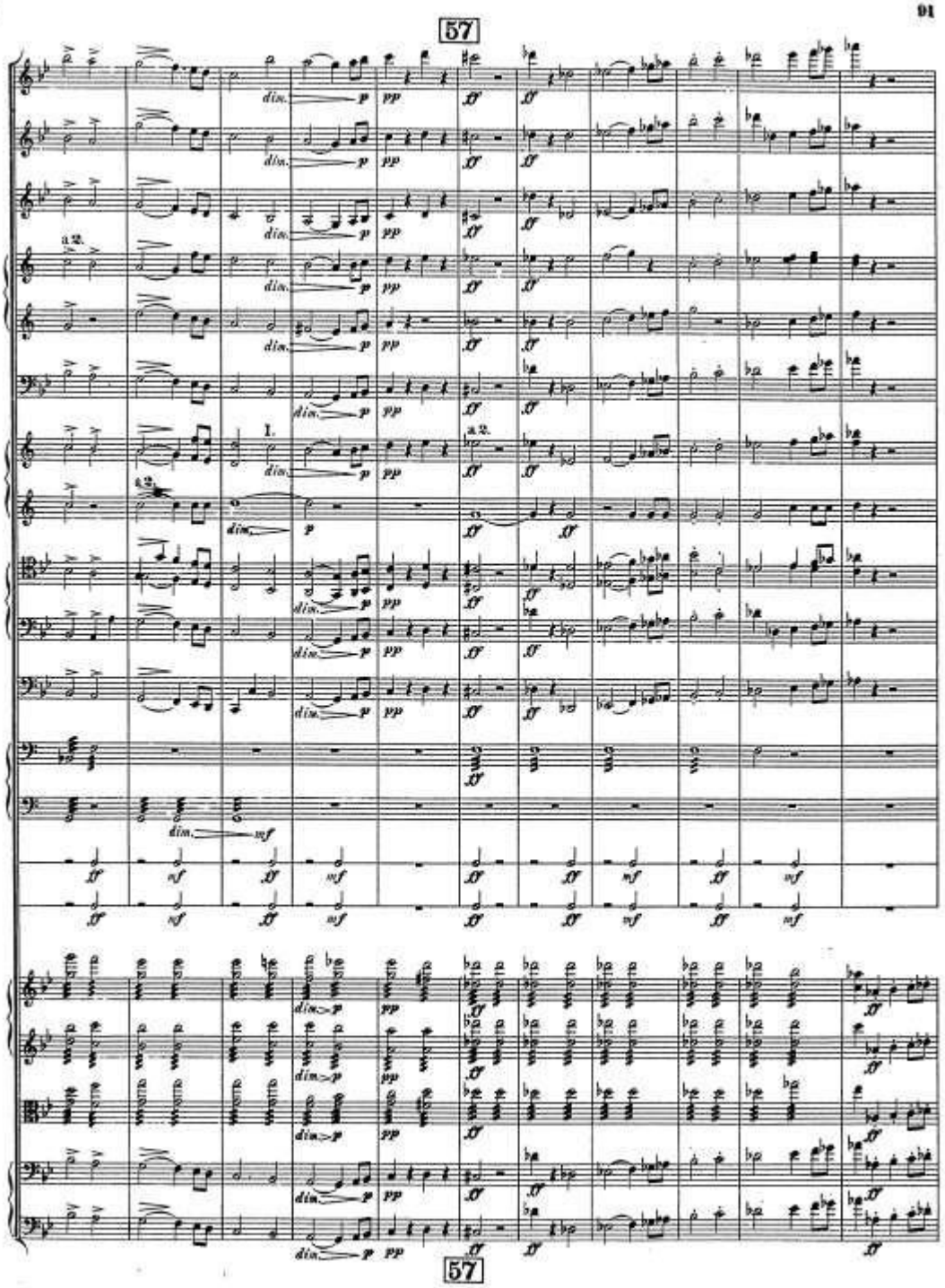

56
a 2.
(a 4.)
cresc.
arco
sempre più forte
56

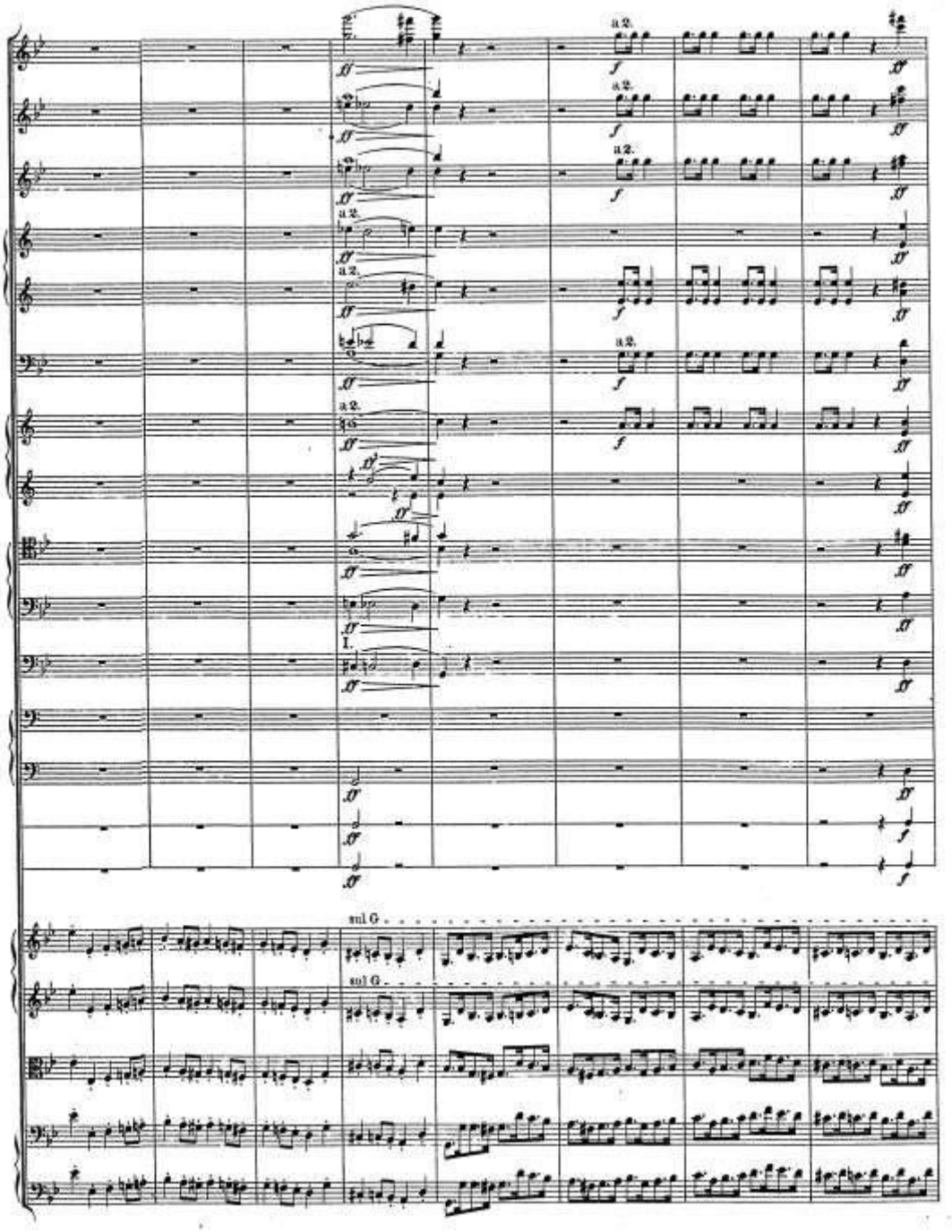


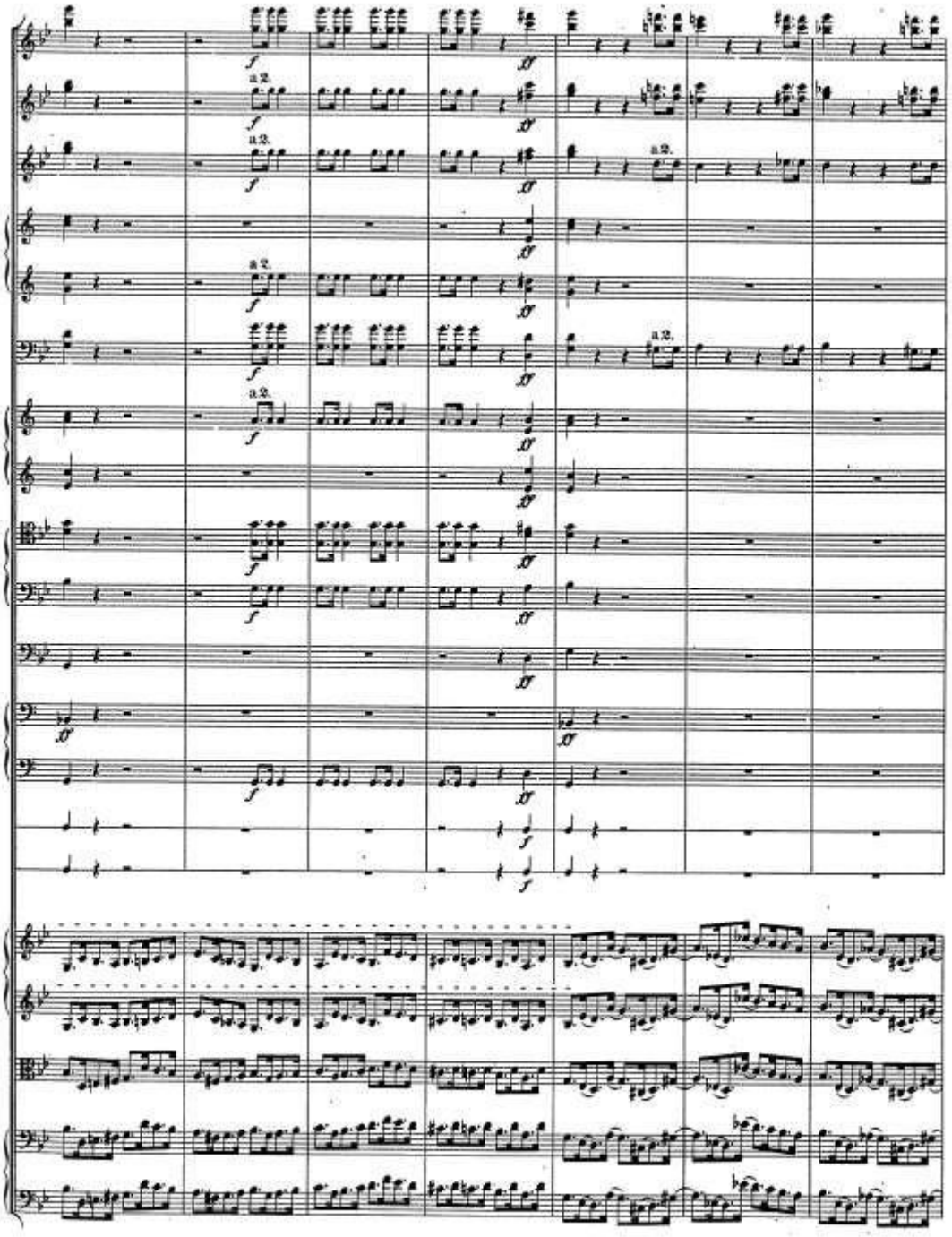
*) Diese Anmerkung lässt darauf schliessen, dass der Componist die Pauken zu Anfang dieses Stückes con sordini (coperti) haben wollte.
Anm. d. Herausgeber.

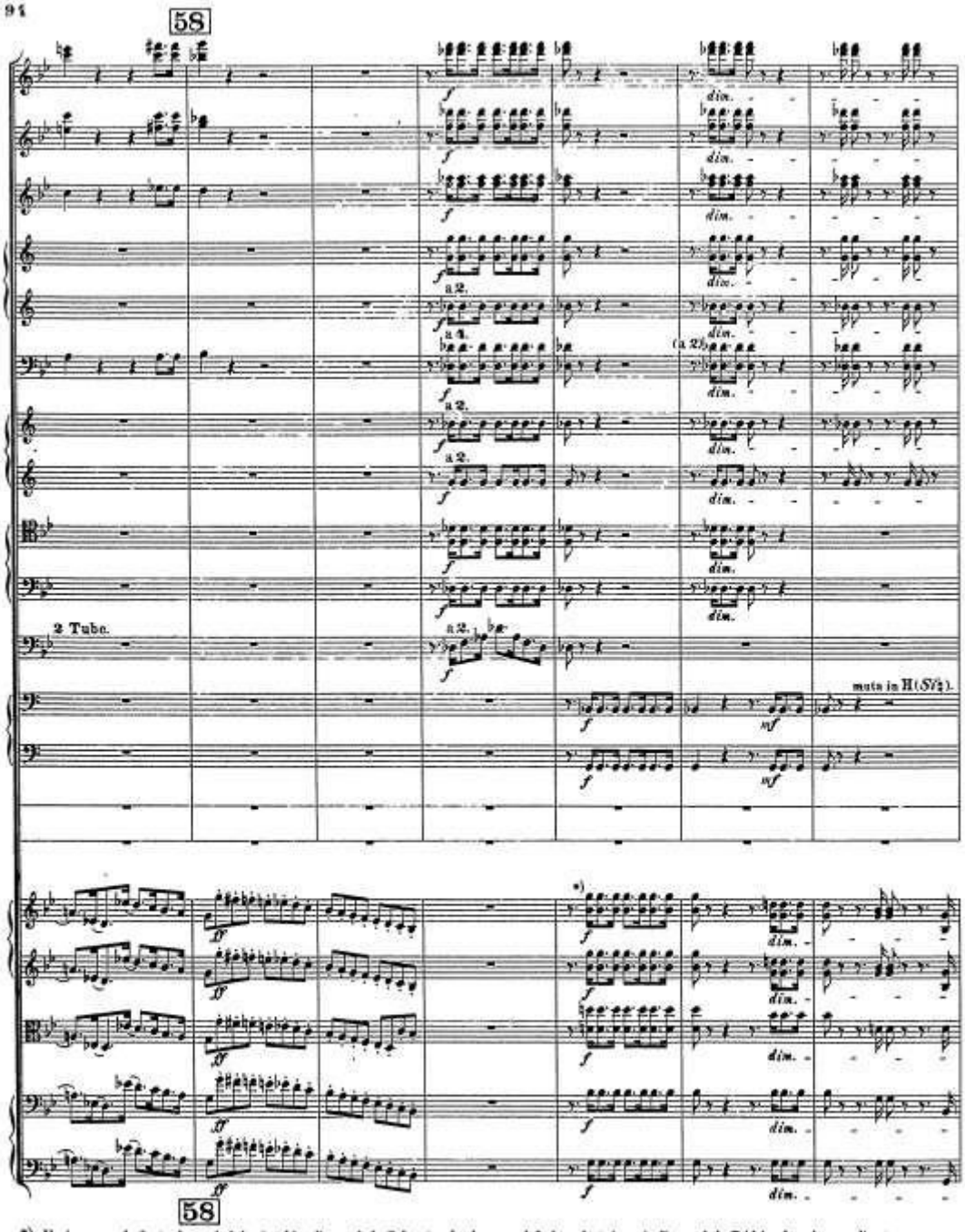
Cette indication permet de supposer que le compositeur voulait avec sourdines les timbales au commencement de ce morceau.
Note des éditeurs.

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.


57
a 2.
dim.
p
pp
ff
1.
mf
57


a 2.
I.
sul G

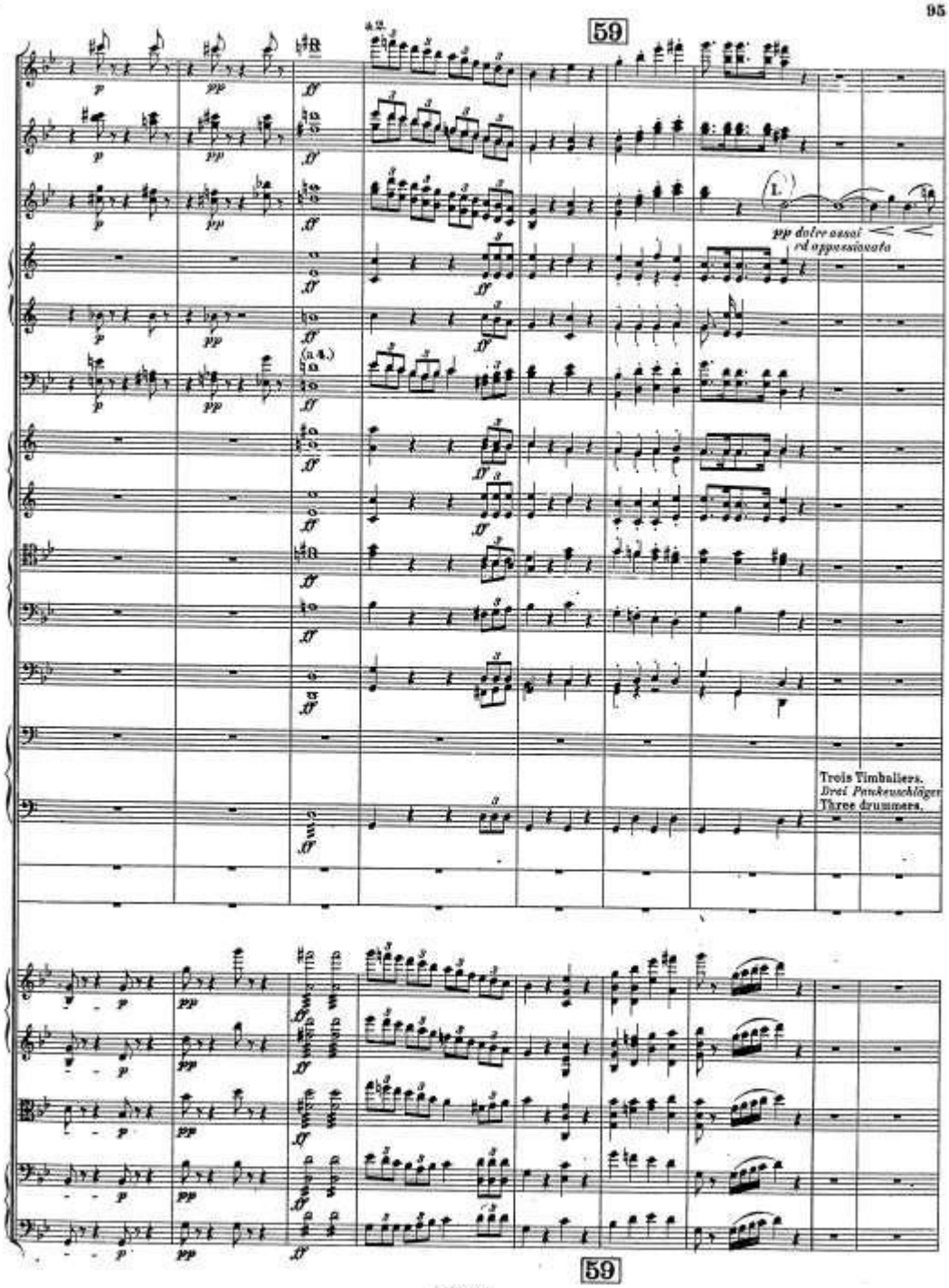

a2.
a2.
a2.
a2.
a2.
a2.
a2.

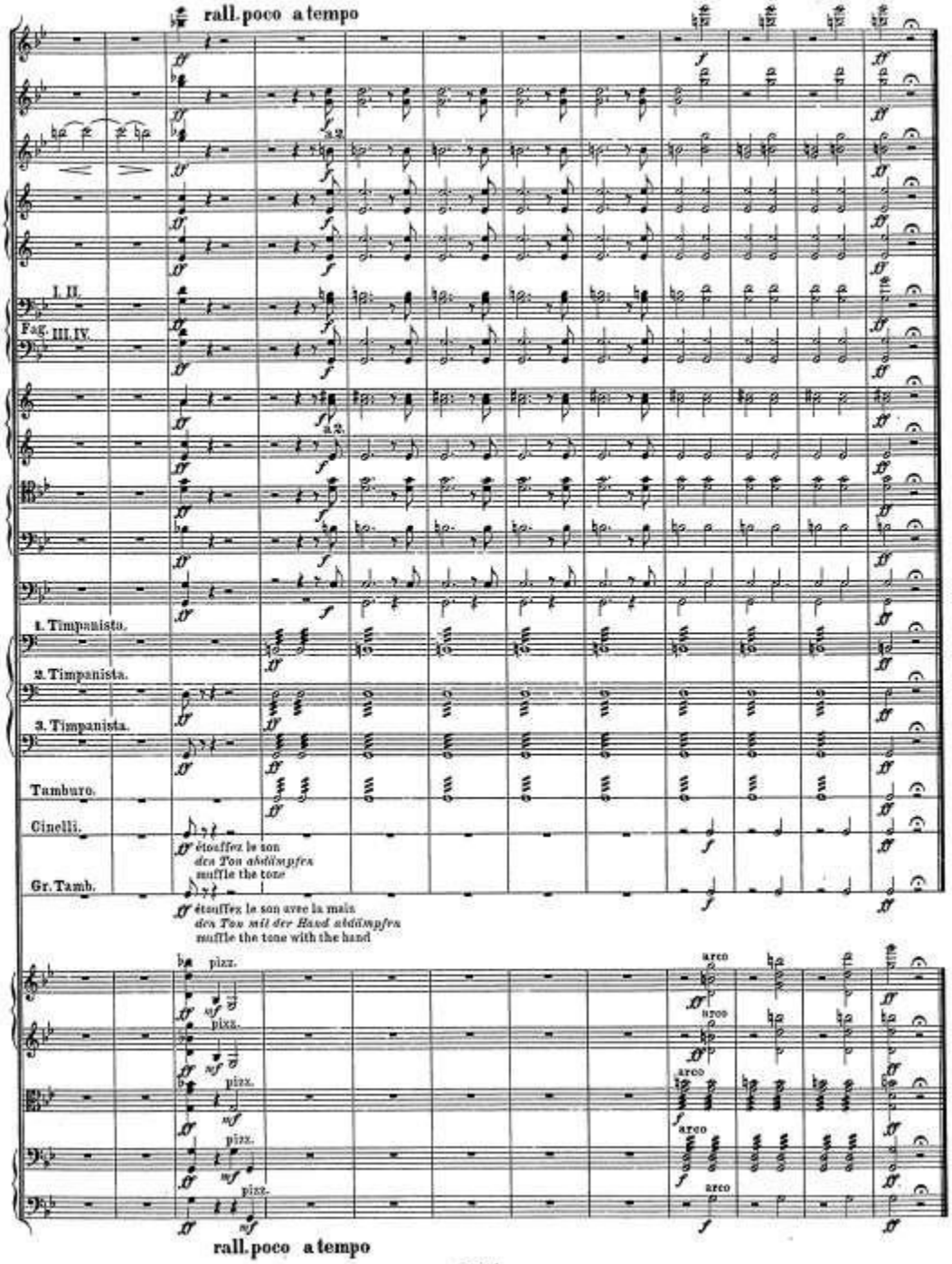


*) Il n'y a pas de faute de copie ici; c'est bien l'accord de Sol naturel mineur qui froisse de très près l'accord de Ré bémol majeur; l'auteur recommande aux Violons et Altos de ne pas «corriger» leurs parties en mettant des ♭ aux Ré, quintes de l'accord de Sol. (Note de H. Berlioz.)

Hier ist kein Schreibfehler; der G moll-Akkord steht unmittelbar neben dem Des dur-Akkord. Der Componist ersucht die Violinisten und Bratschisten, ihre Stimmen nicht durch Versetzen eines ♭ 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 ♭ before the D of the fifth of the G-minor-chord.

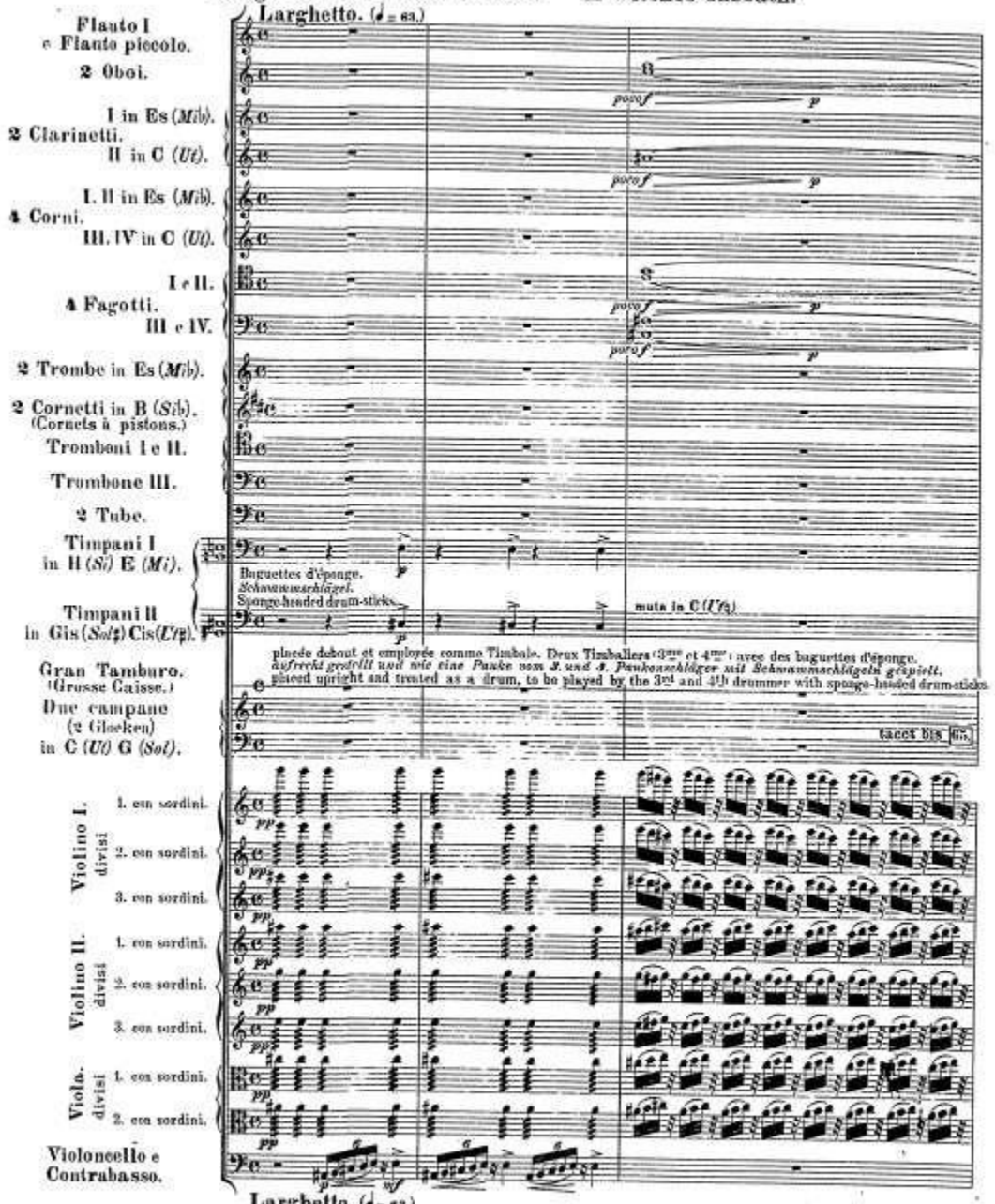

59
pp dolce assai ed appassionato
Trois Timbaliers.
Drei Paukenschläger.
Three drummers.
59


rall. poco a tempo
I. II.
Fag. III. IV.
1. Timpanista.
2. Timpanista.
3. Timpanista.
Tamburo.
Cinelli.
Gr. Tamb.
étouffez le son
dem Ton abdämpfen
muffle the tone
étouffez le son avec la main
dem Ton mit der Hand abdämpfen
muffle the tone with the hand
pizz.
arco
rall. poco a tempo

V.

Hexensabbath.

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

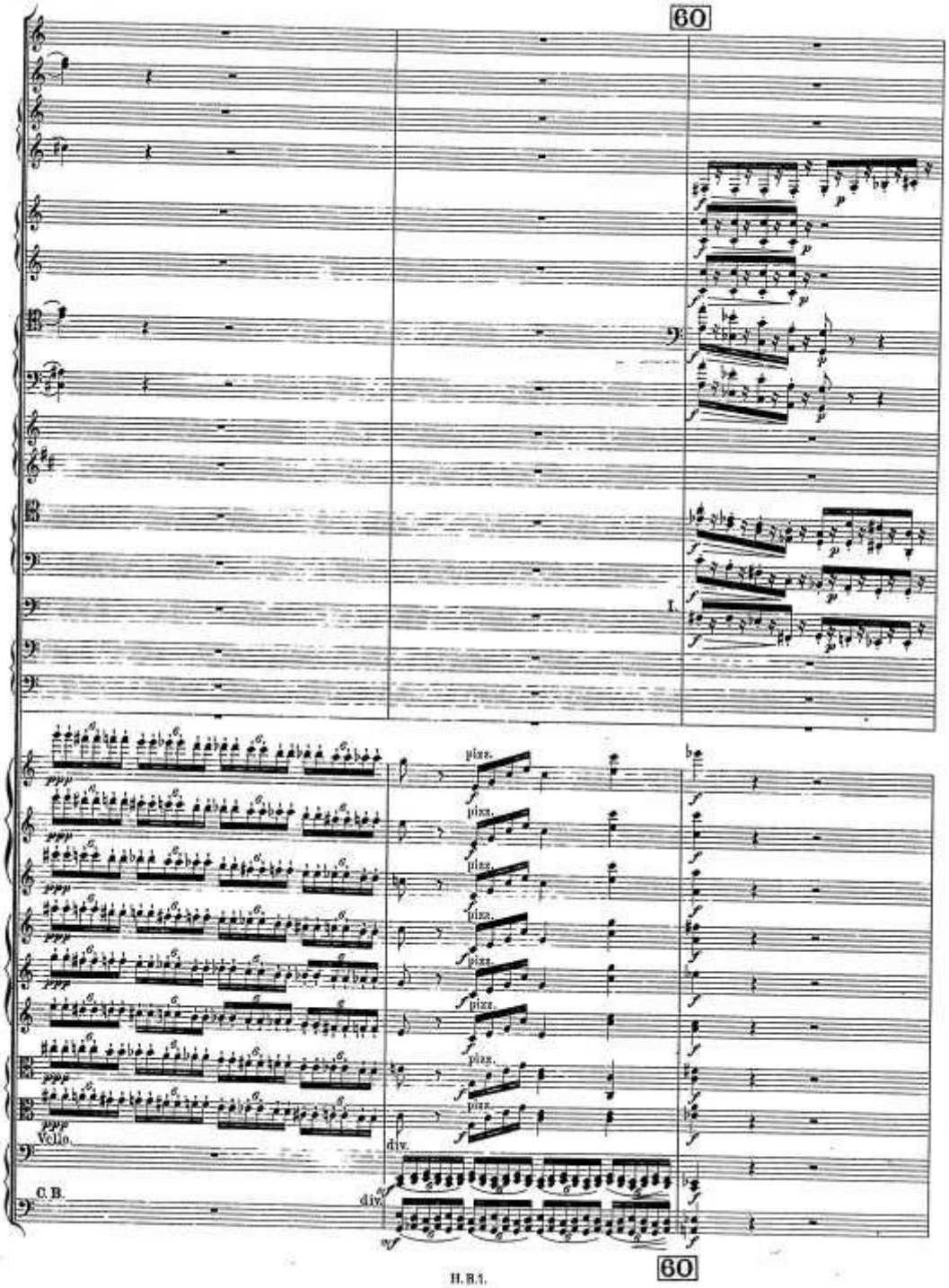


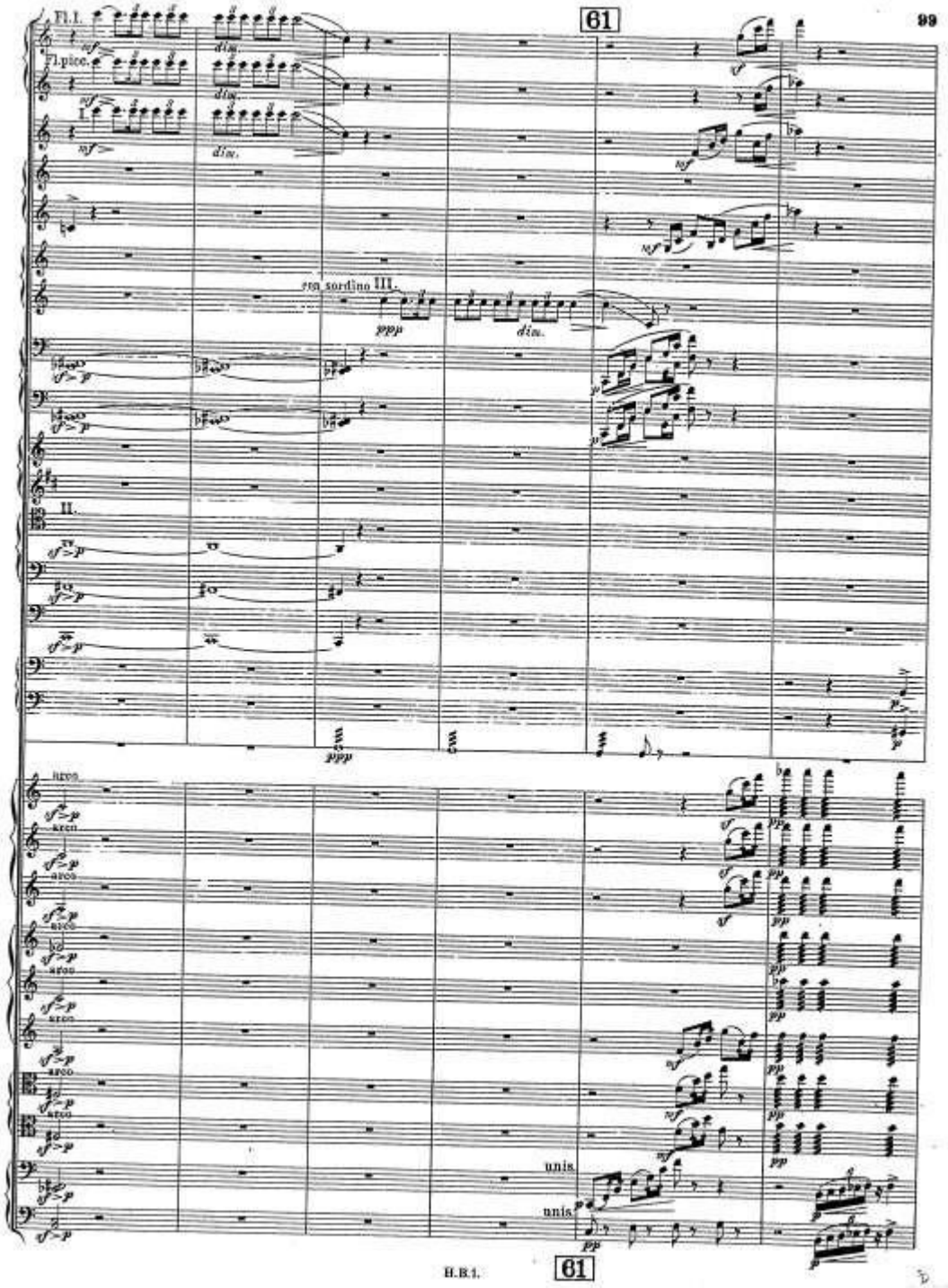
Si l'on ne peut trouver deux Cloches assez graves pour sonner l'un des trois UT et l'un des trois SOL qui sont écrits, il vaut mieux employer des Pianos. Ils exécuteront alors la partie de Cloche en double octave, comme elle est écrite. (Note de H. Berlioz.)

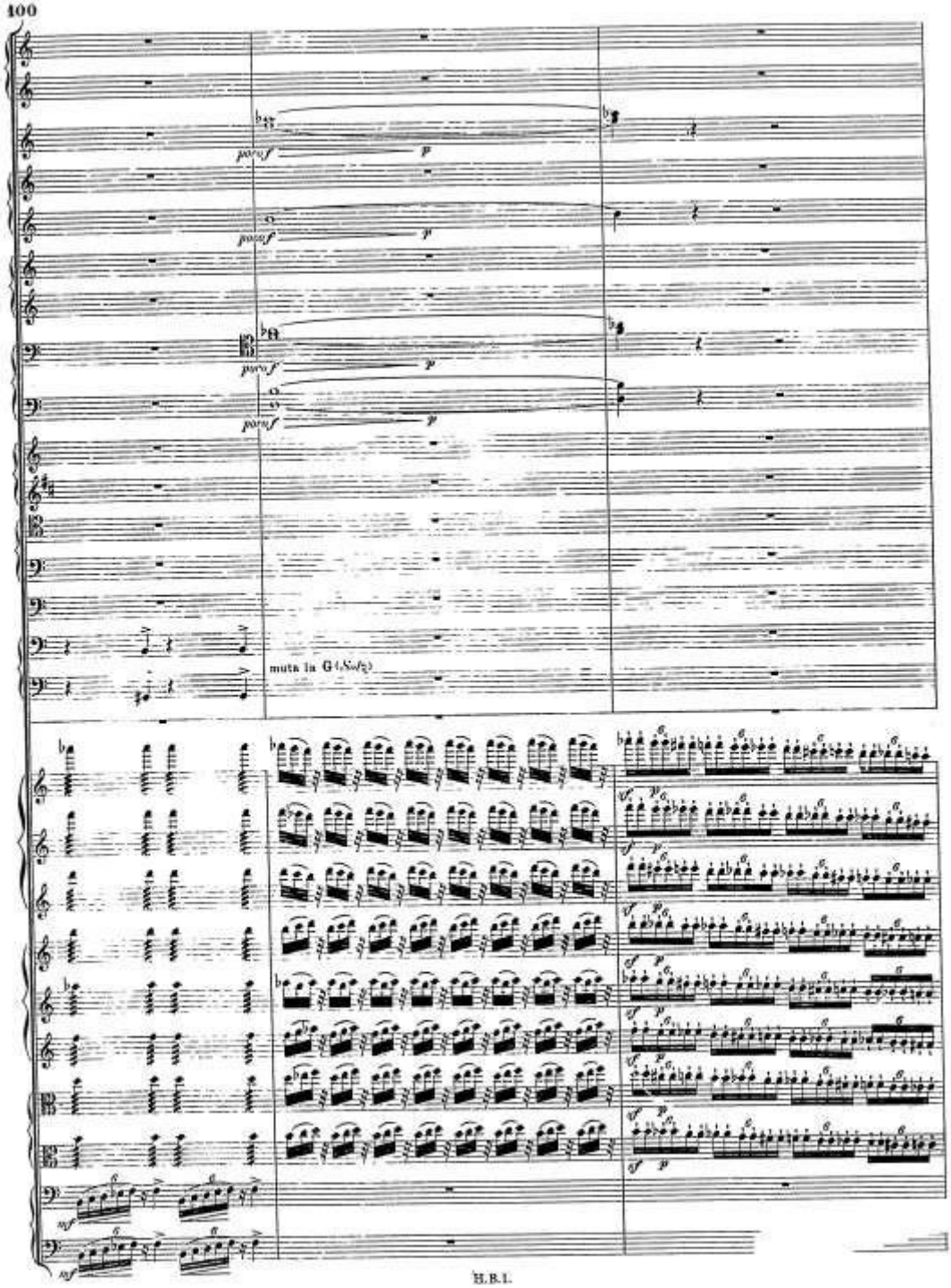
Kann man nicht zwei Glocken finden, welche gross genug sind, um eines der drei C und eines der drei G, die vorgeschrieben sind, erklingen zu lassen, so ist es besser, die Klaviere zu verwenden. Man spielt dann die Glockenpartie in doppelter Octave, so wie sie geschrieben ist.

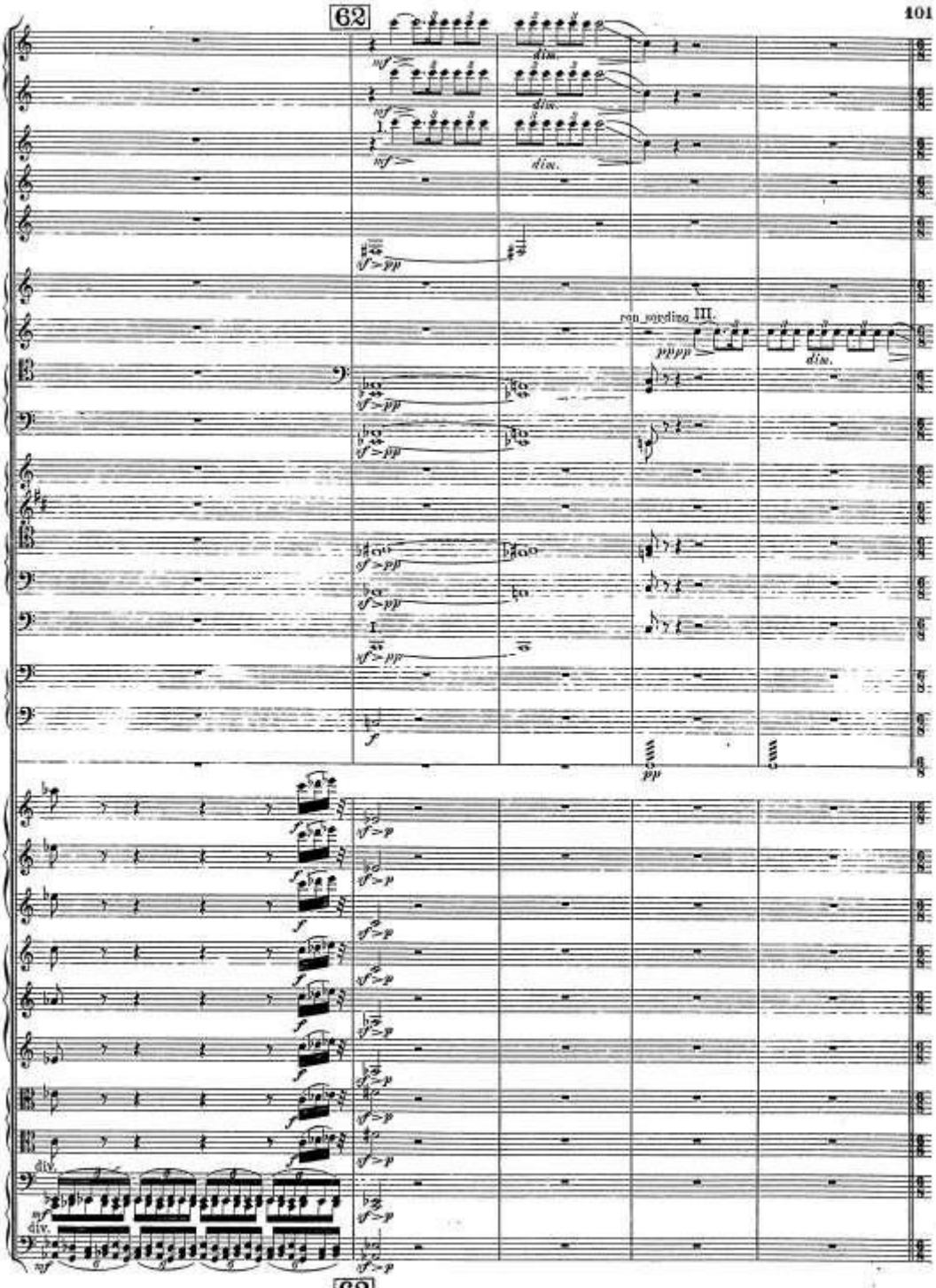
If 2 bells are not available which are large enough to produce one of the 3 Cs and one of the 3 Gs as written, it is better to use the pianofortes. In such event the bell-part must be played with double-octaves as written.

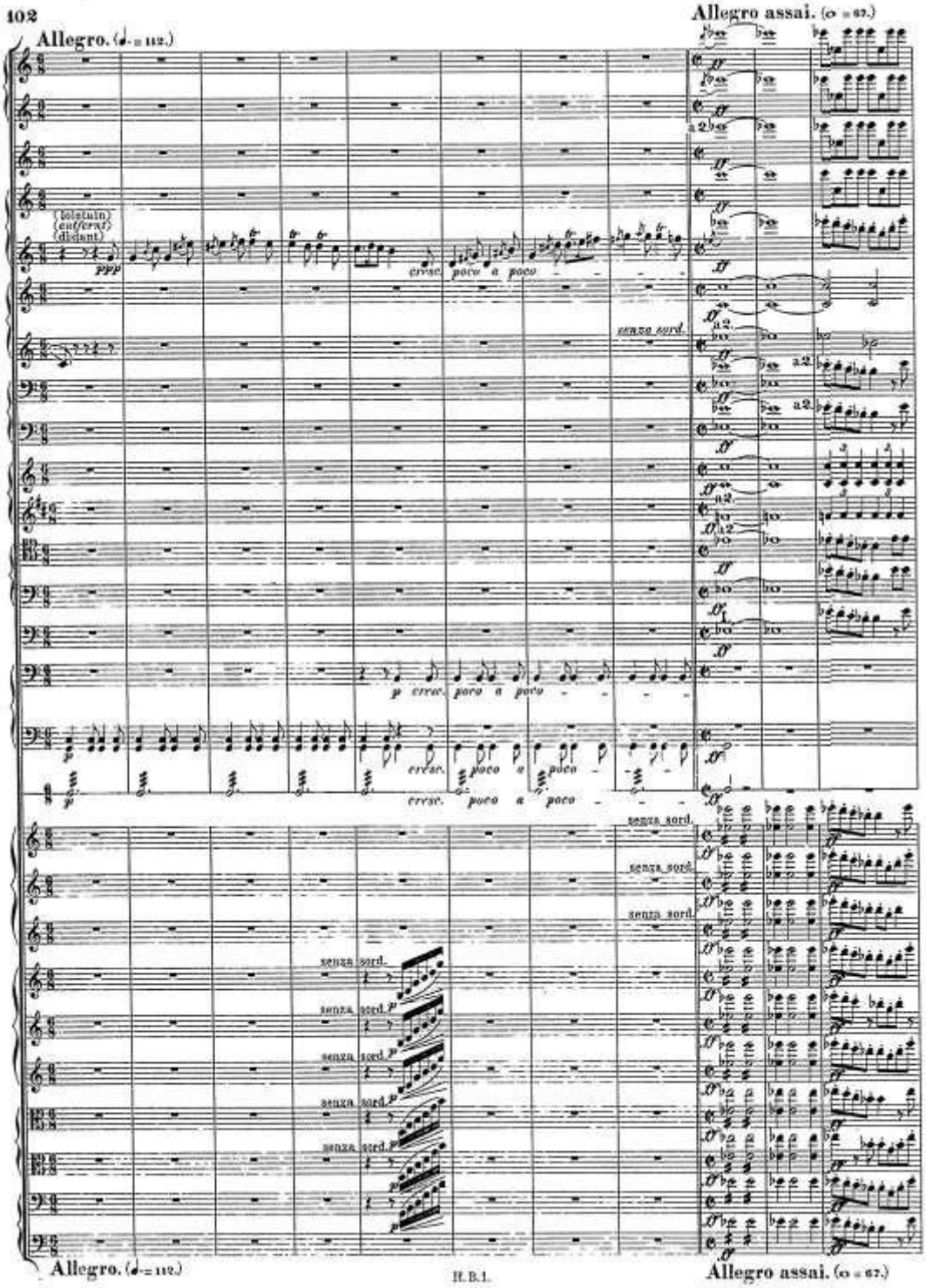
H. B. I.

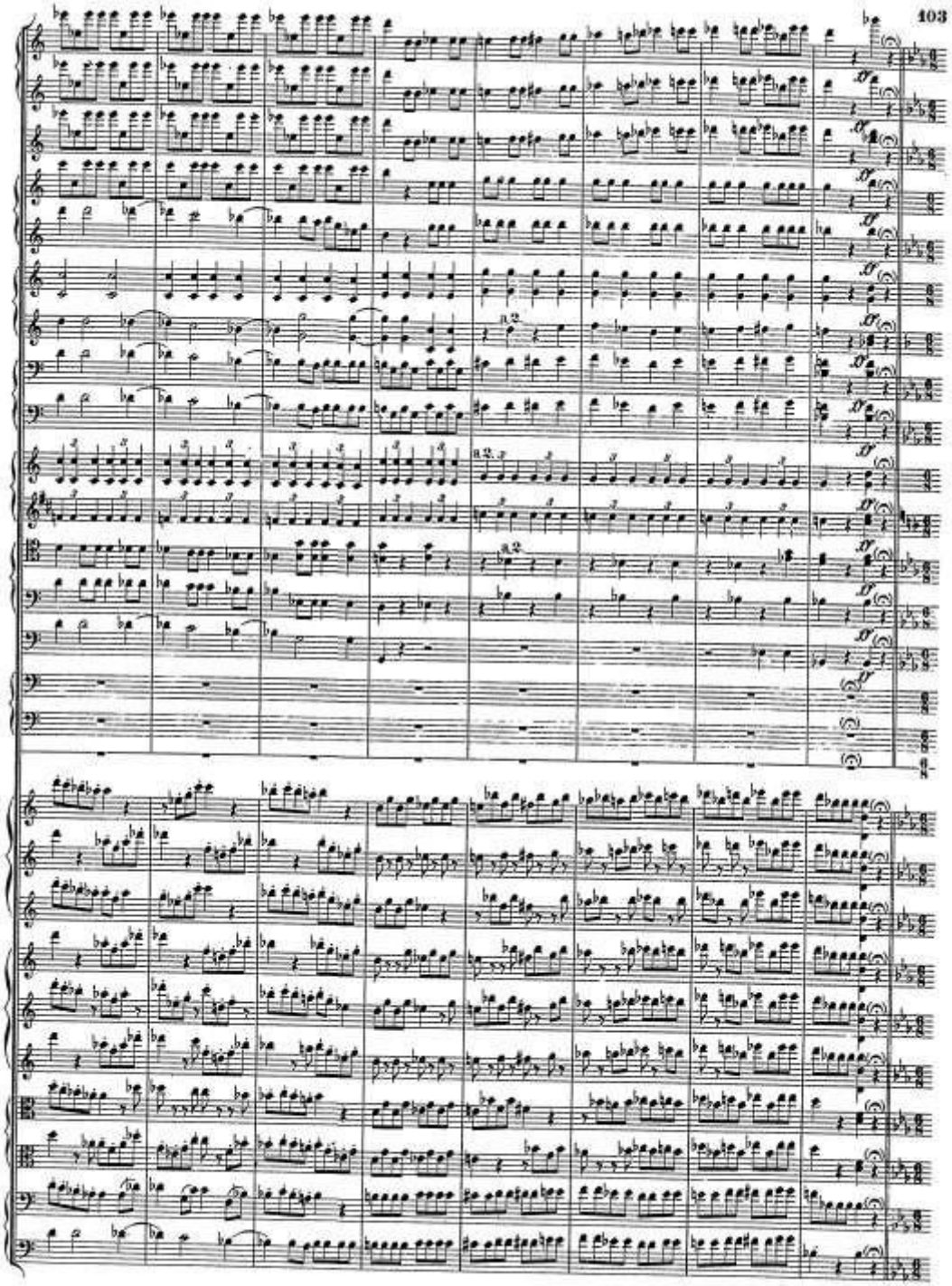

60
I.
pizz.
Vcllo.
C. B.
div.
60

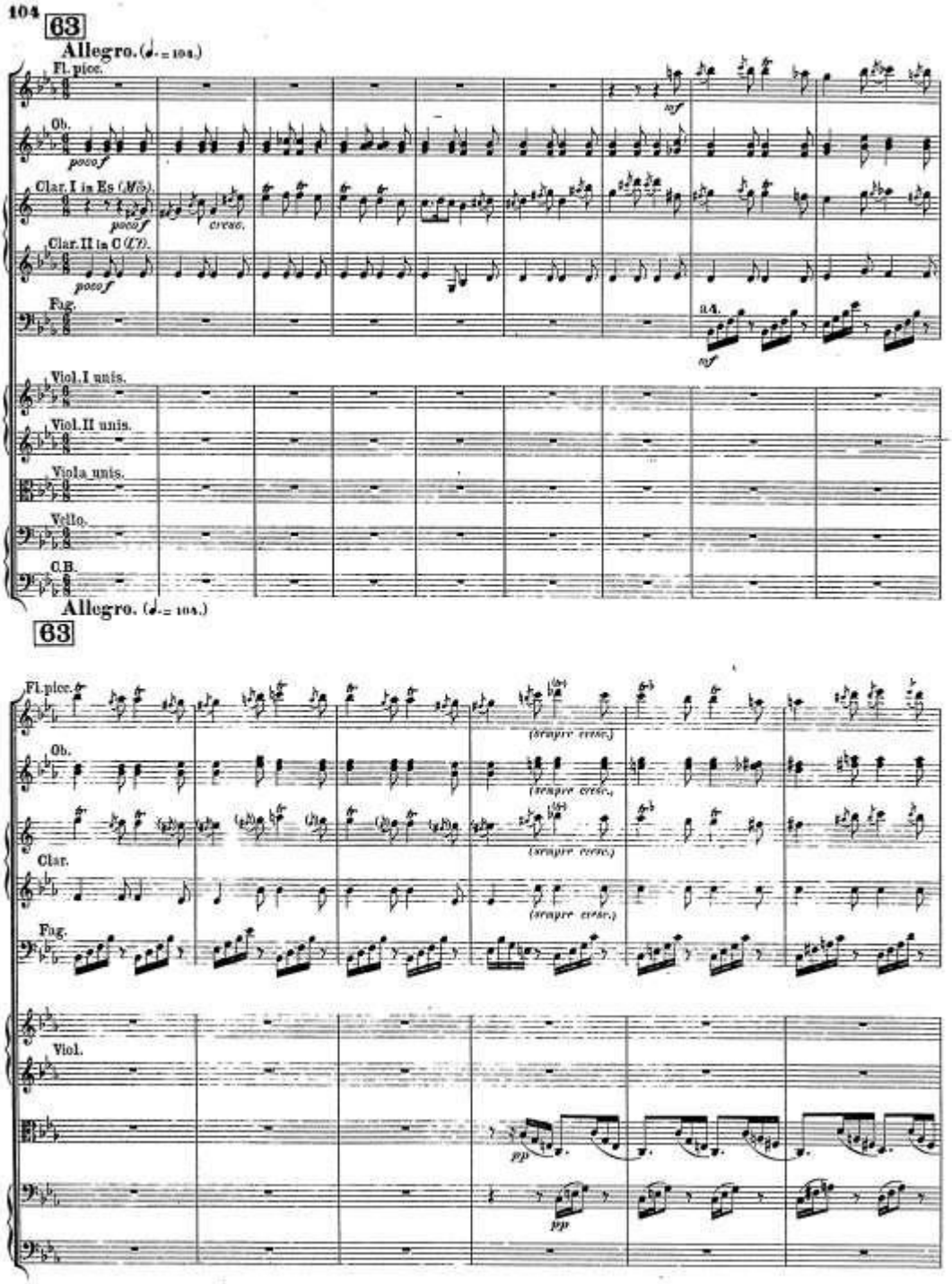

61
Fl. I.
Fl. picc.
div.
con sordino III.
ppp
II.
arco
unis.
pp
61

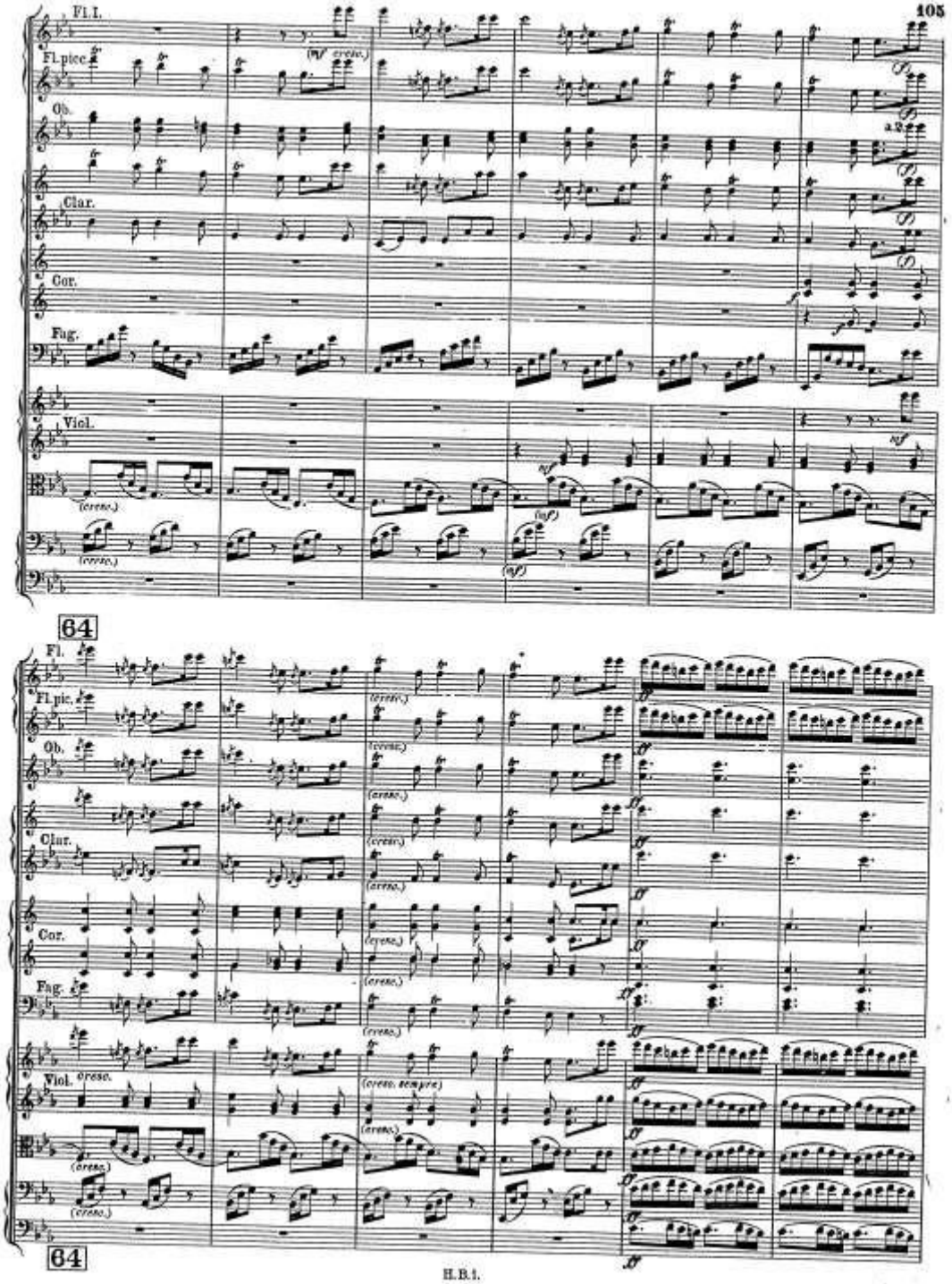

muta in G (Sol)

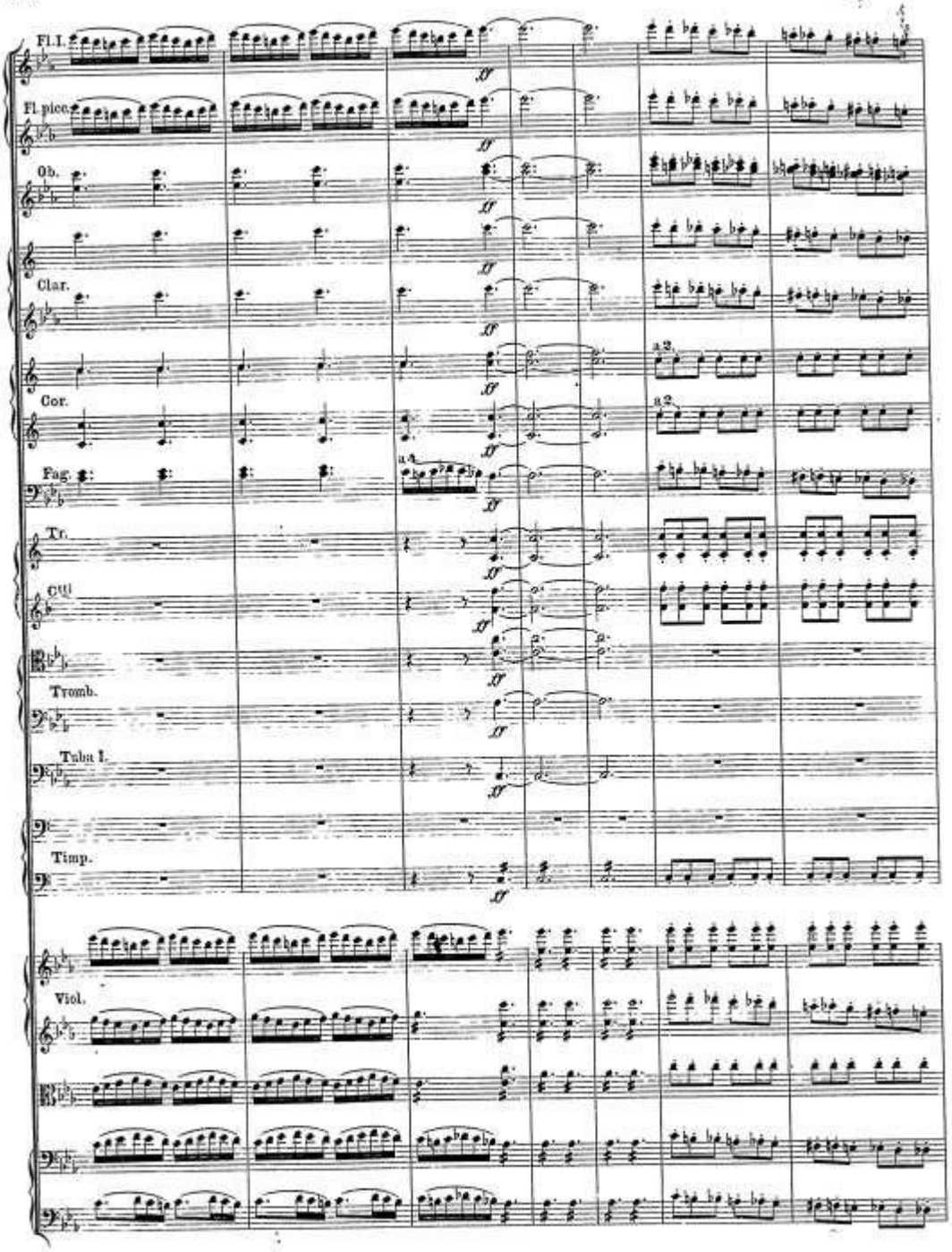

62
non sordino III.
div.
62

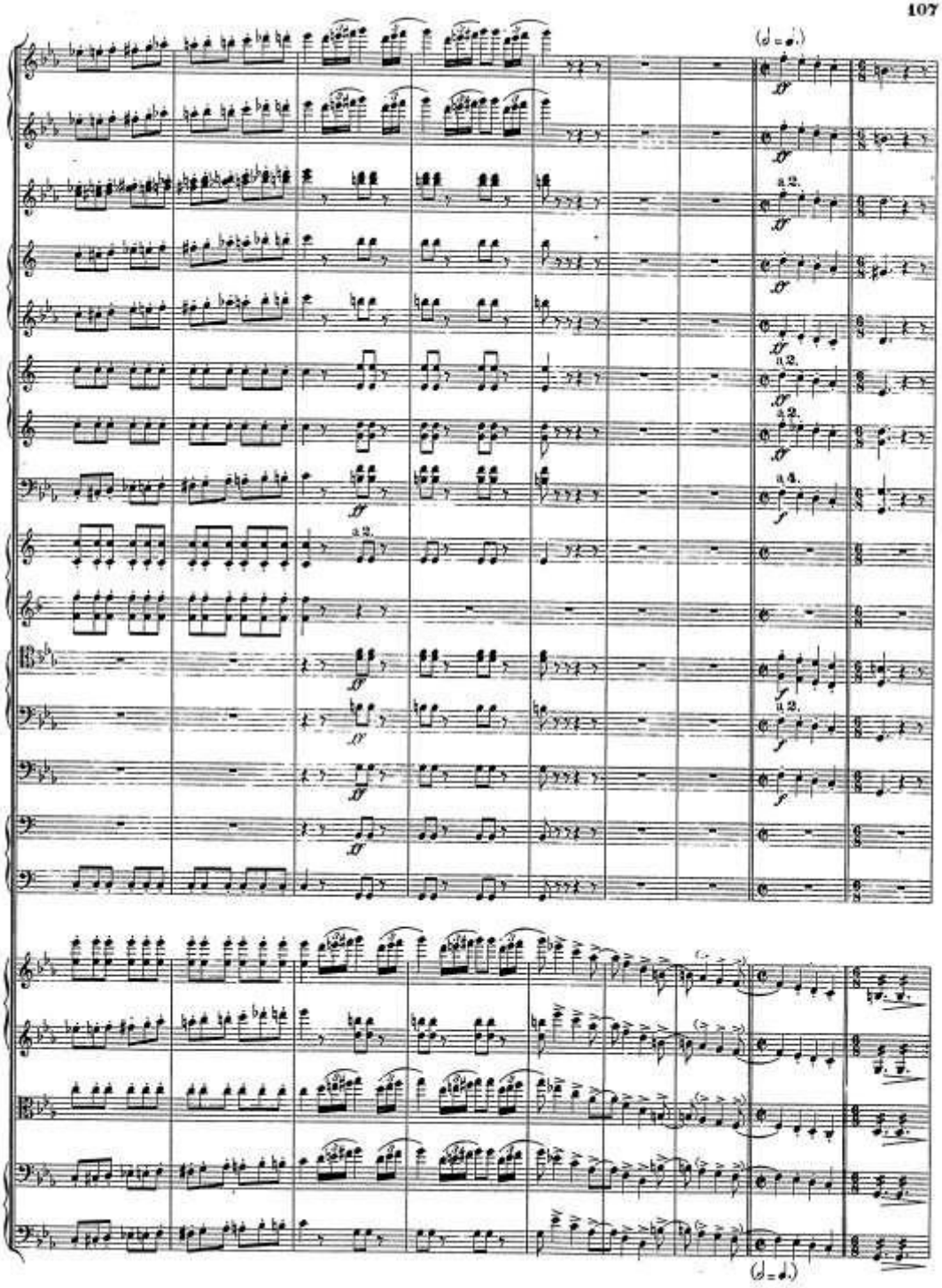

Allegro. (♩. = 112.)
Allegro assai. (𝅗𝅥 = 67.)
(lointain)
(entfernt)
(distant)
ppp
cresc. poco a poco
senza sord.
p cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
senza sord.
senza sord.
senza sord.
senza sord.
senza sord.
senza sord.
senza sord.
senza sord.
Allegro. (♩. = 112.)
Allegro assai. (𝅗𝅥 = 67.)

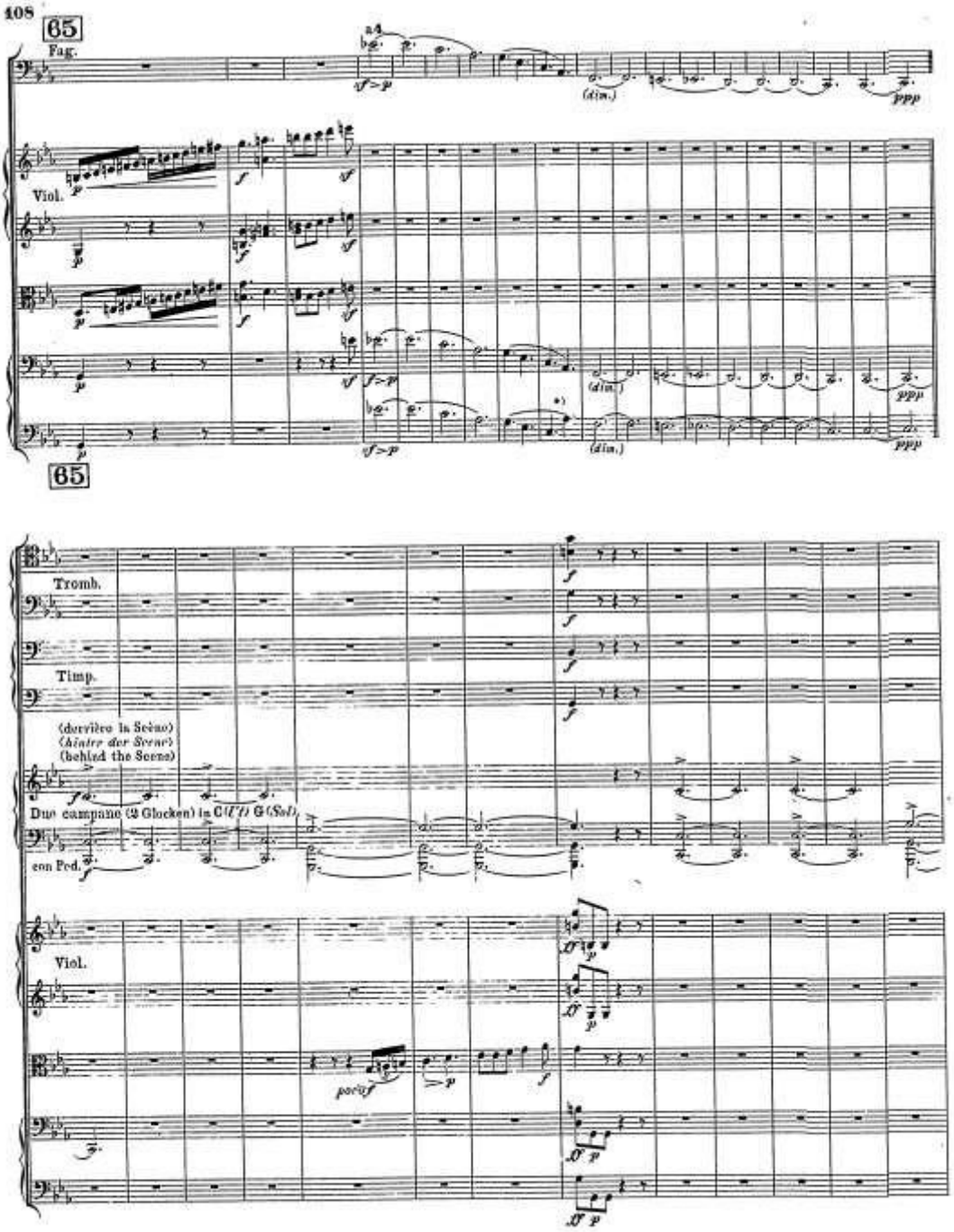



63
Allegro. (♩. = 104.)
Fl. picc.
Ob.
Clar. I in Es (Mib).
Clar. II in C (C).
Fag.
Viol. I unis.
Viol. II unis.
Viola unis.
Vello.
C.B.
poco f
cresc.
mf
a 4.
Allegro. (♩. = 104.)
63
Fl. picc.
Ob.
Clar.
Fag.
Viol.
(sempre cresc.)
pp

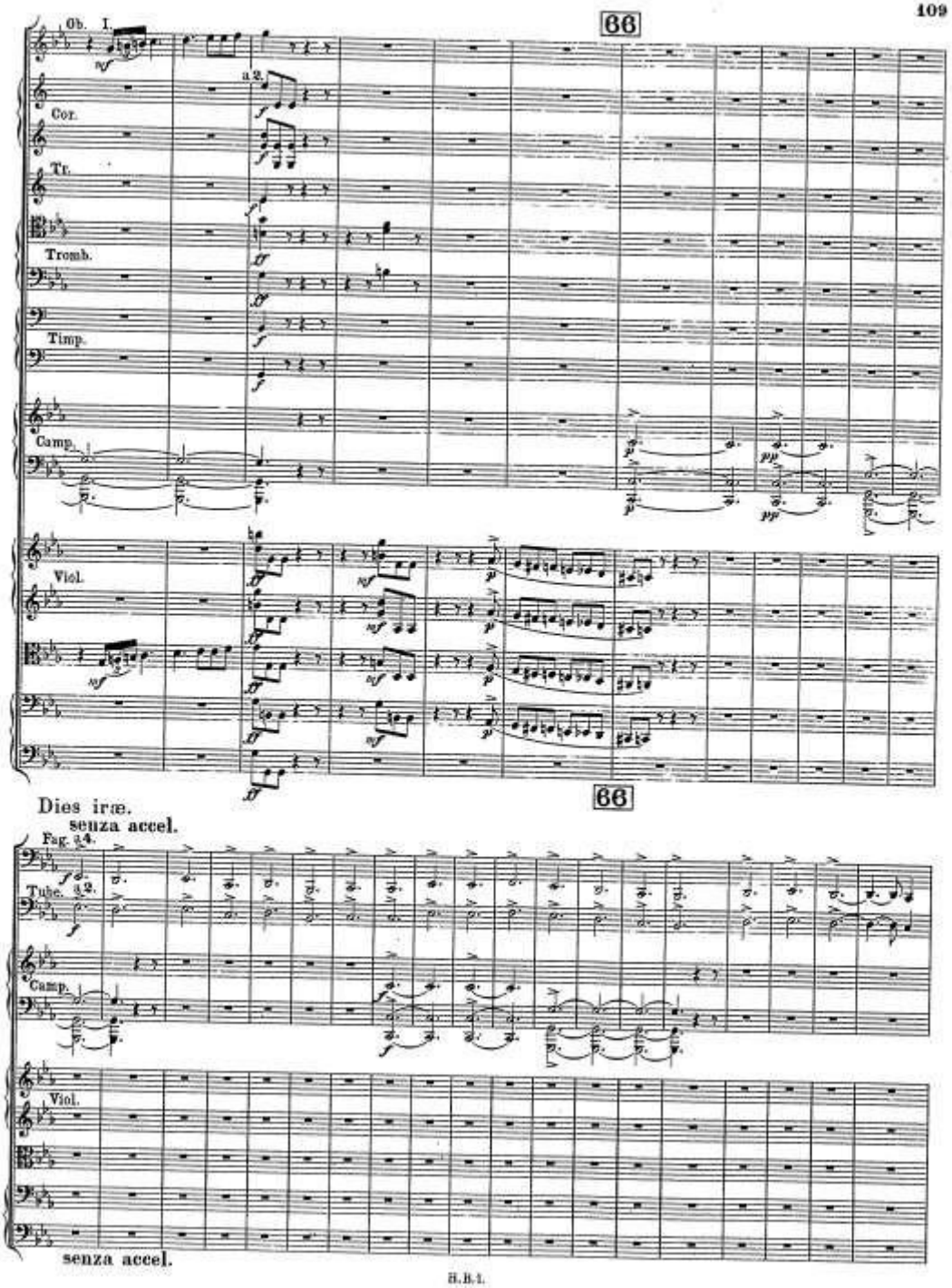

Fl. I.
Fl. picc.
Ob.
Clar.
Cor.
Fag.
Viol.
64
Fl.
Fl. pic.
Ob.
Clar.
Cor.
Fag.
Viol.
64

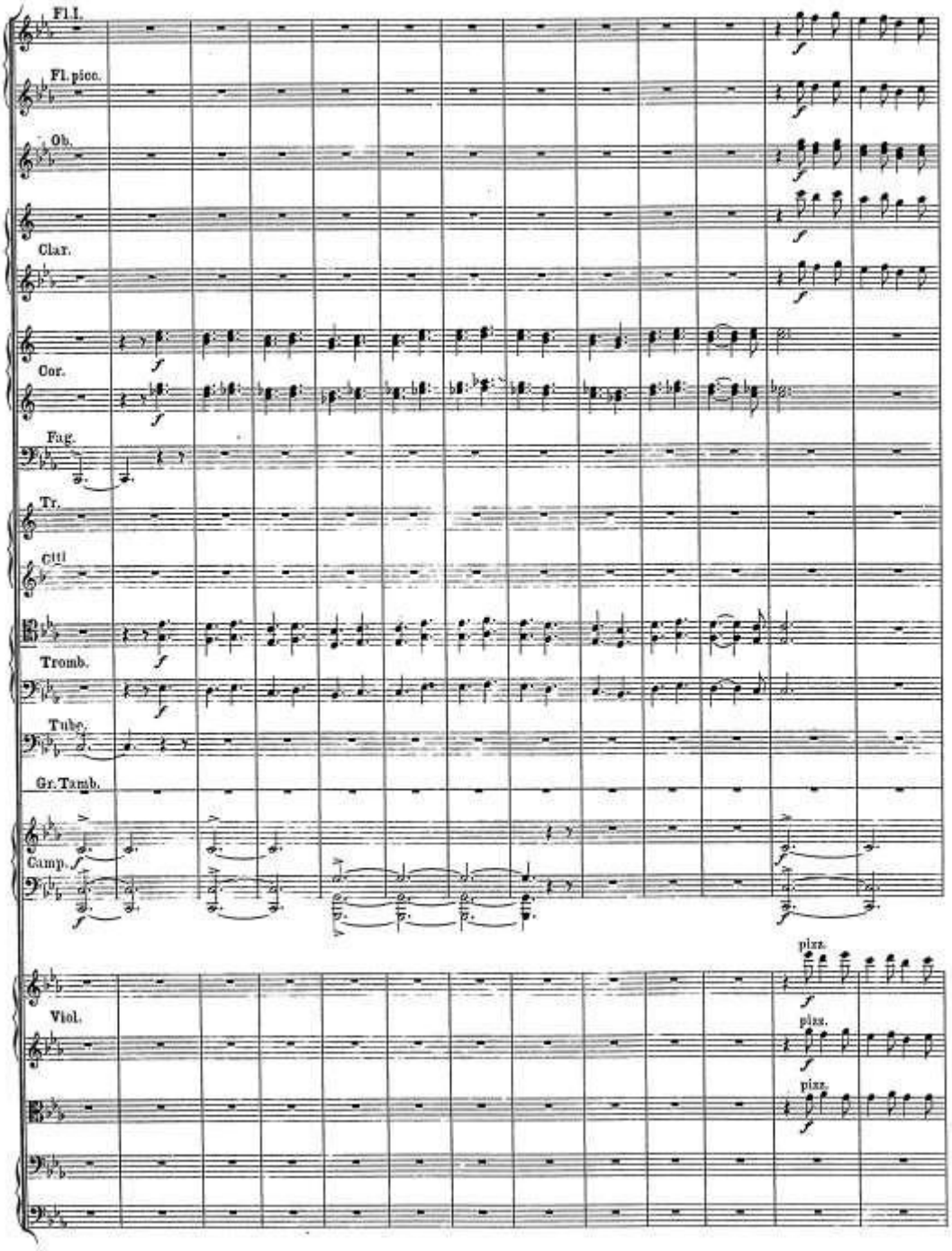

Fl. I.
Fl. picc.
Ob.
Clar.
Cor.
Fag.
Tr.
Cttl
Tromb.
Tuba I.
Timp.
Viol.

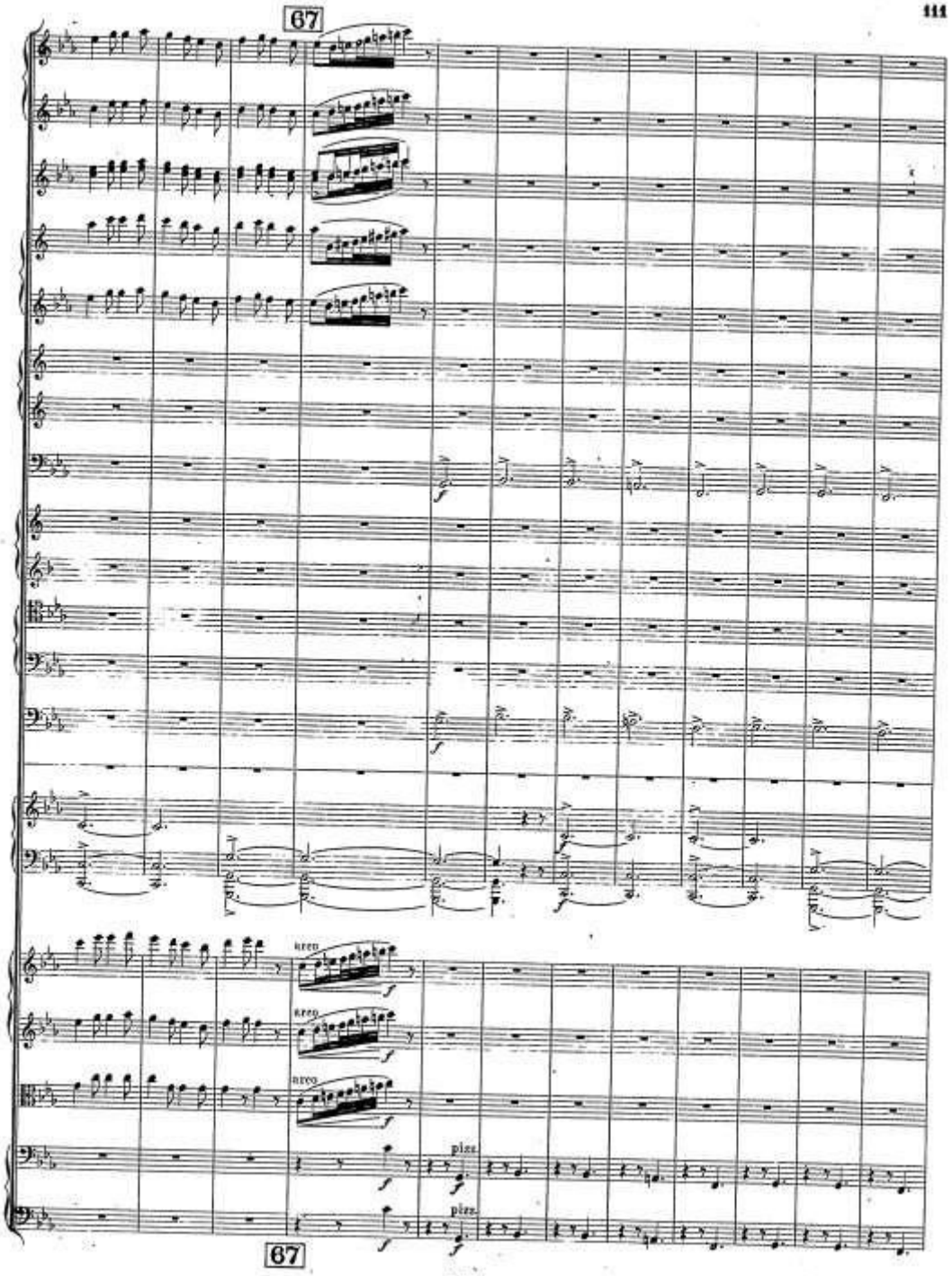


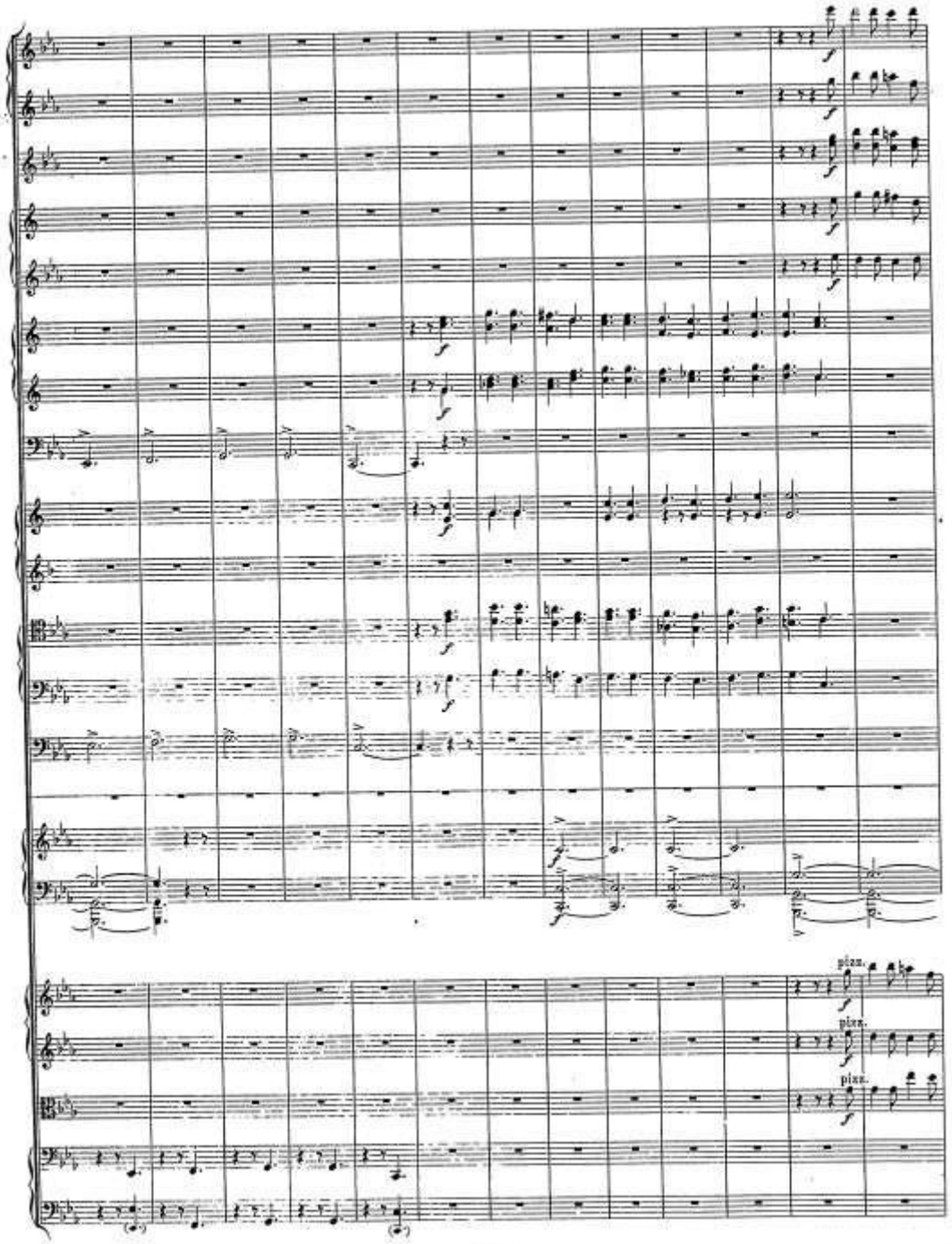


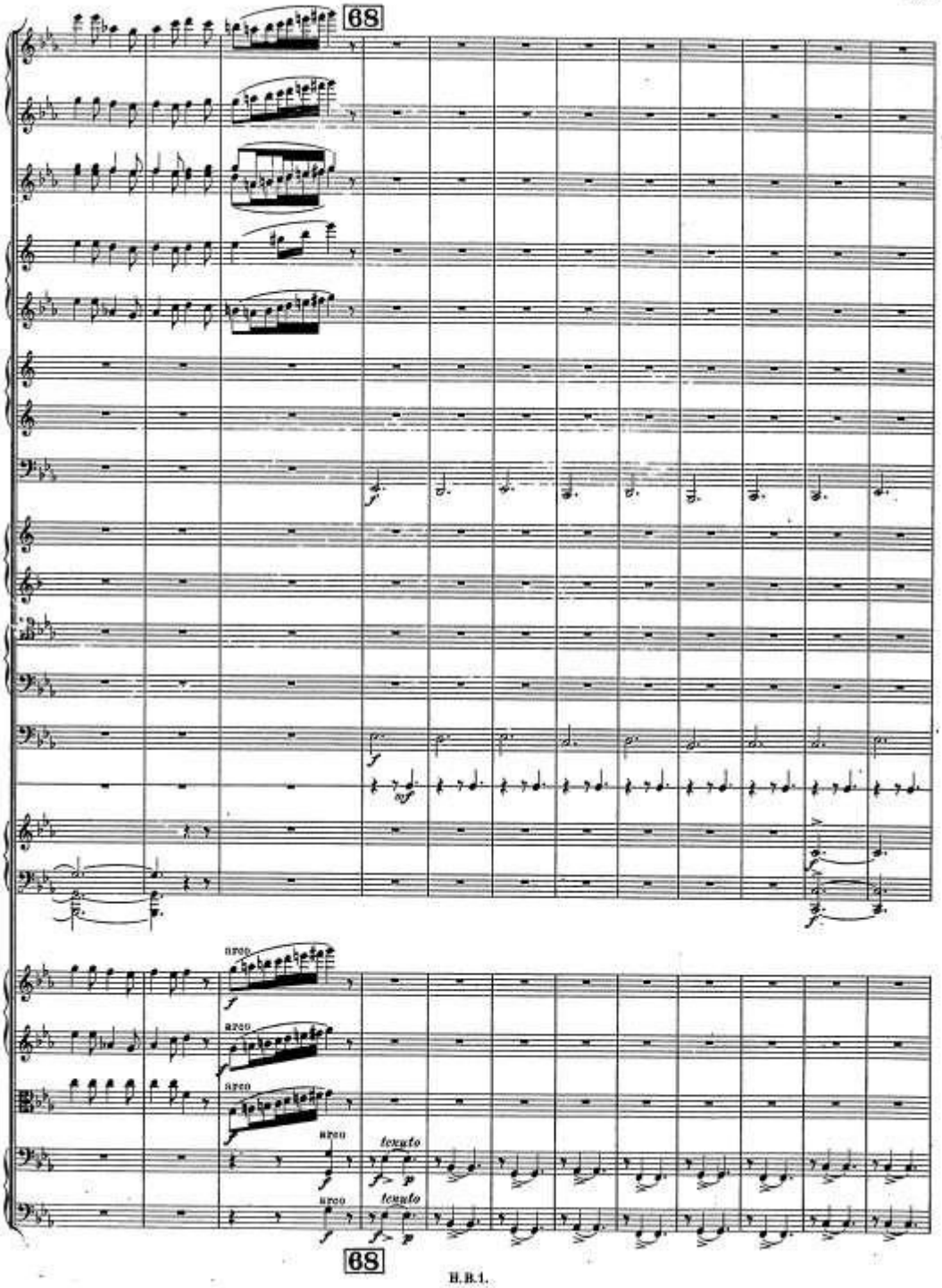
*) Die Herausgeber empfehlen, die folgenden Takte auf fünfsaitigen Contrabässen in der tiefen Octave zu spielen.
Les mesures suivantes se jouent une octave plus bas sur la contrebasse à 5 cordes. (Note des Éditeurs.)
The editor wishes the following bars to be played on a 5-stringed double-bass in the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

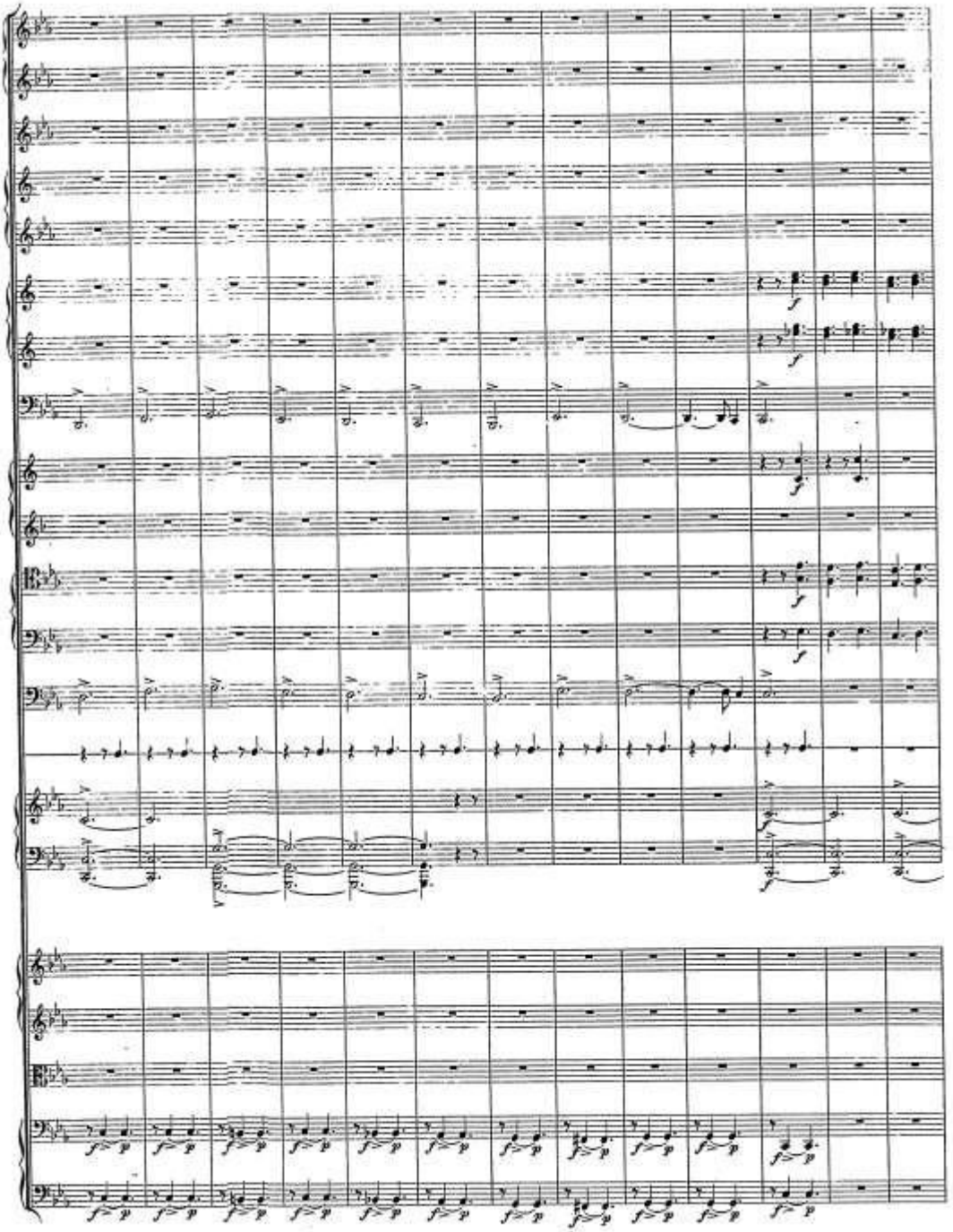

Ob. I.
66
a 2.
Cor.
Tr.
Tromb.
Timp.
Camp.
Viol.
66
Dies iræ.
senza accel.
Fag. 3.4.
Tube.
a 2.
Camp.
Viol.
senza accel.

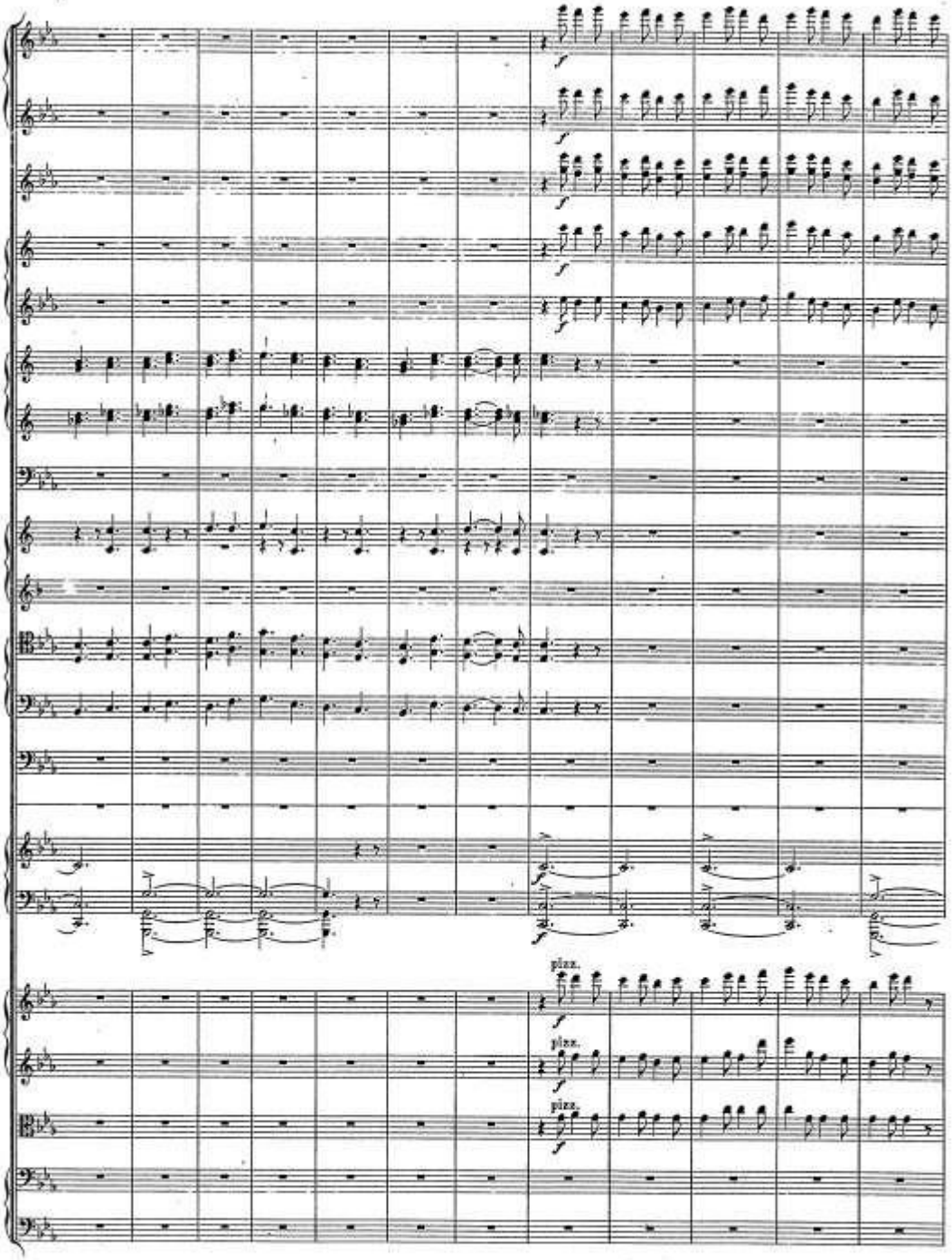

Fl.I.
Fl.picc.
Ob.
Clar.
Cor.
Fag.
Tr.
C(t)l
Tromb.
Tuba.
Gr.Tamb.
Camp.
Viol.
pizz.
pizz.
pizz.

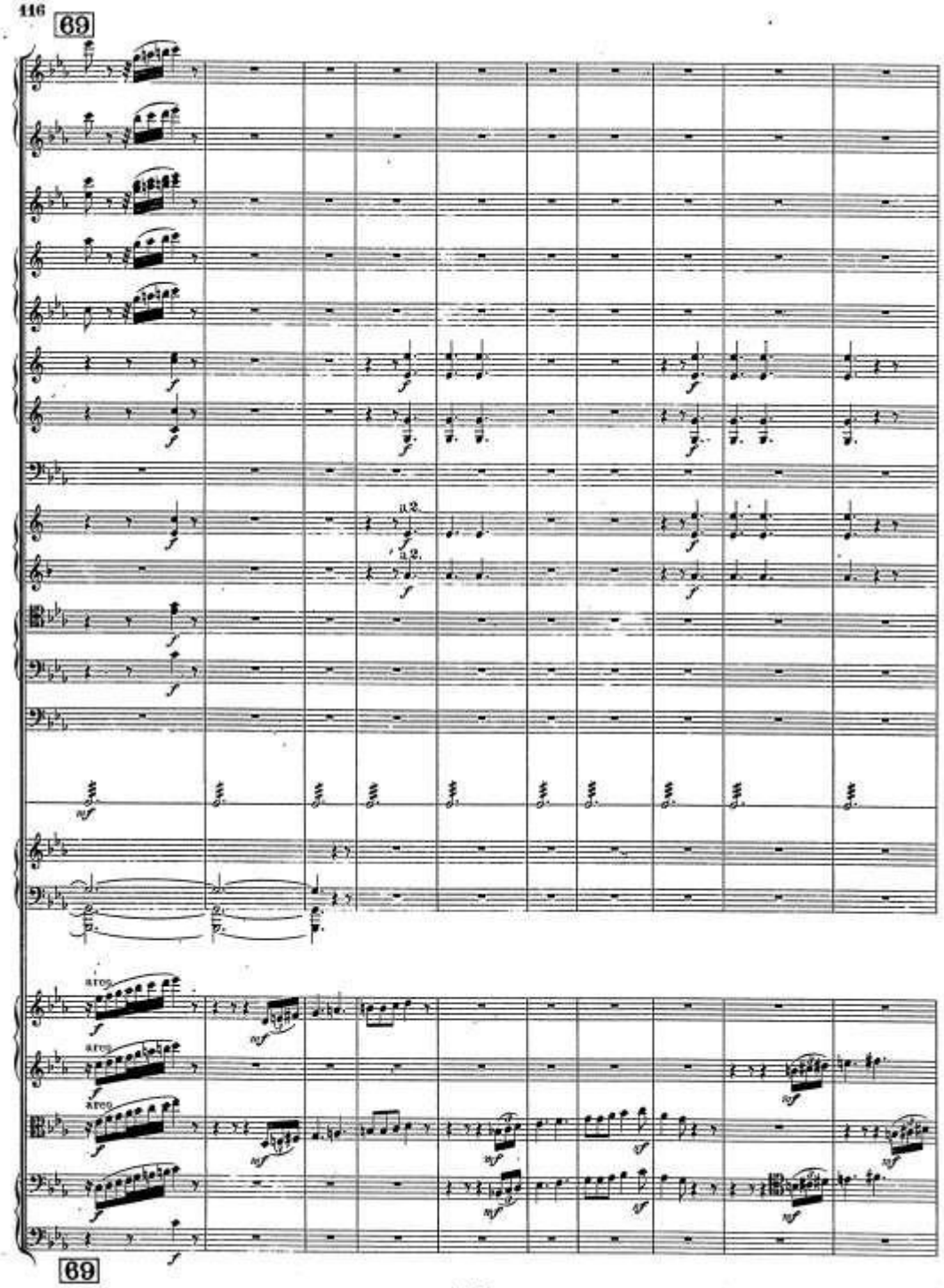

67
arco
arco
arco
pizz.
pizz.
67

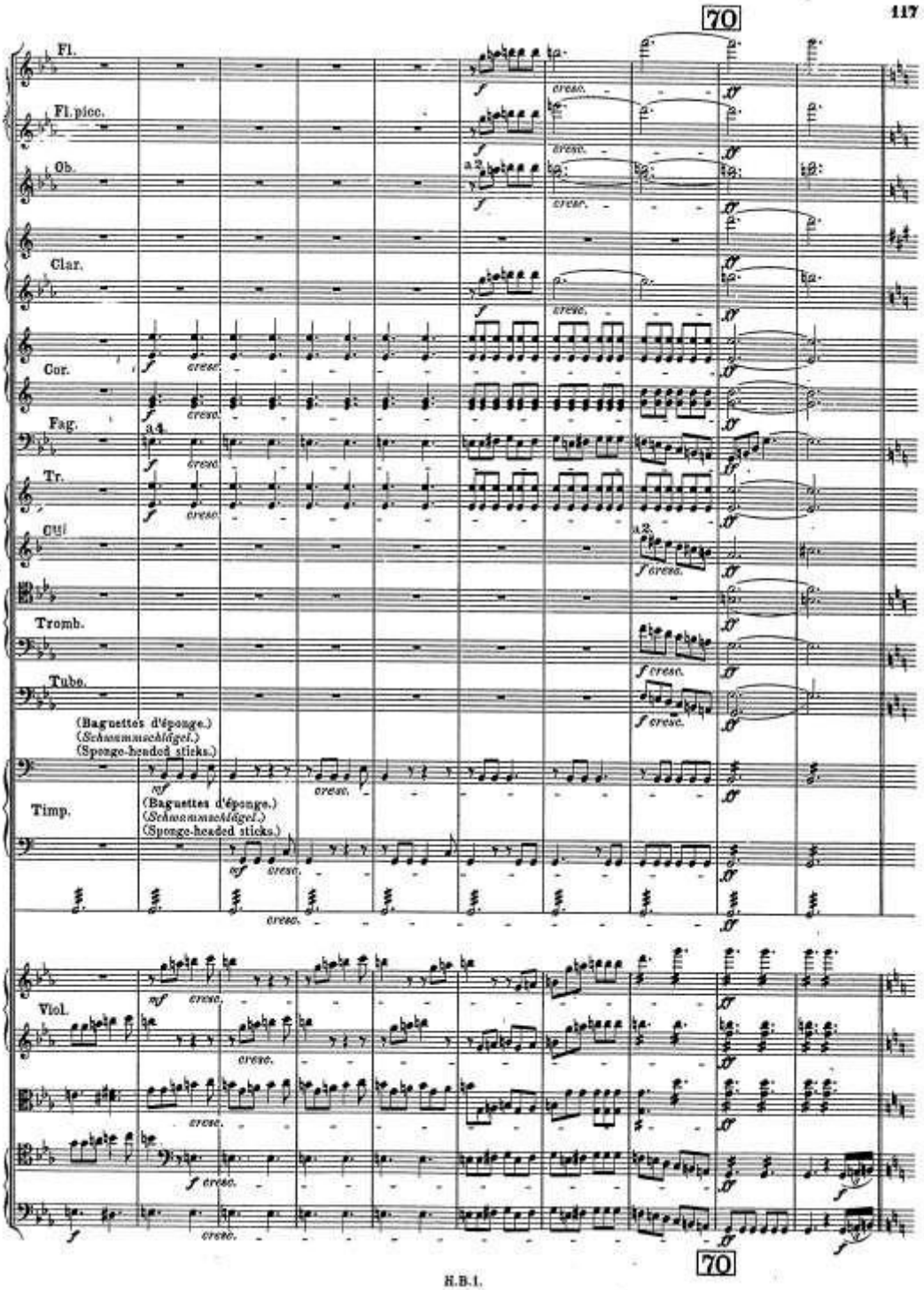

pizz.
pizz.
pizz.


68
arco
arco
arco
arco
arco
tenuto
tenuto
68



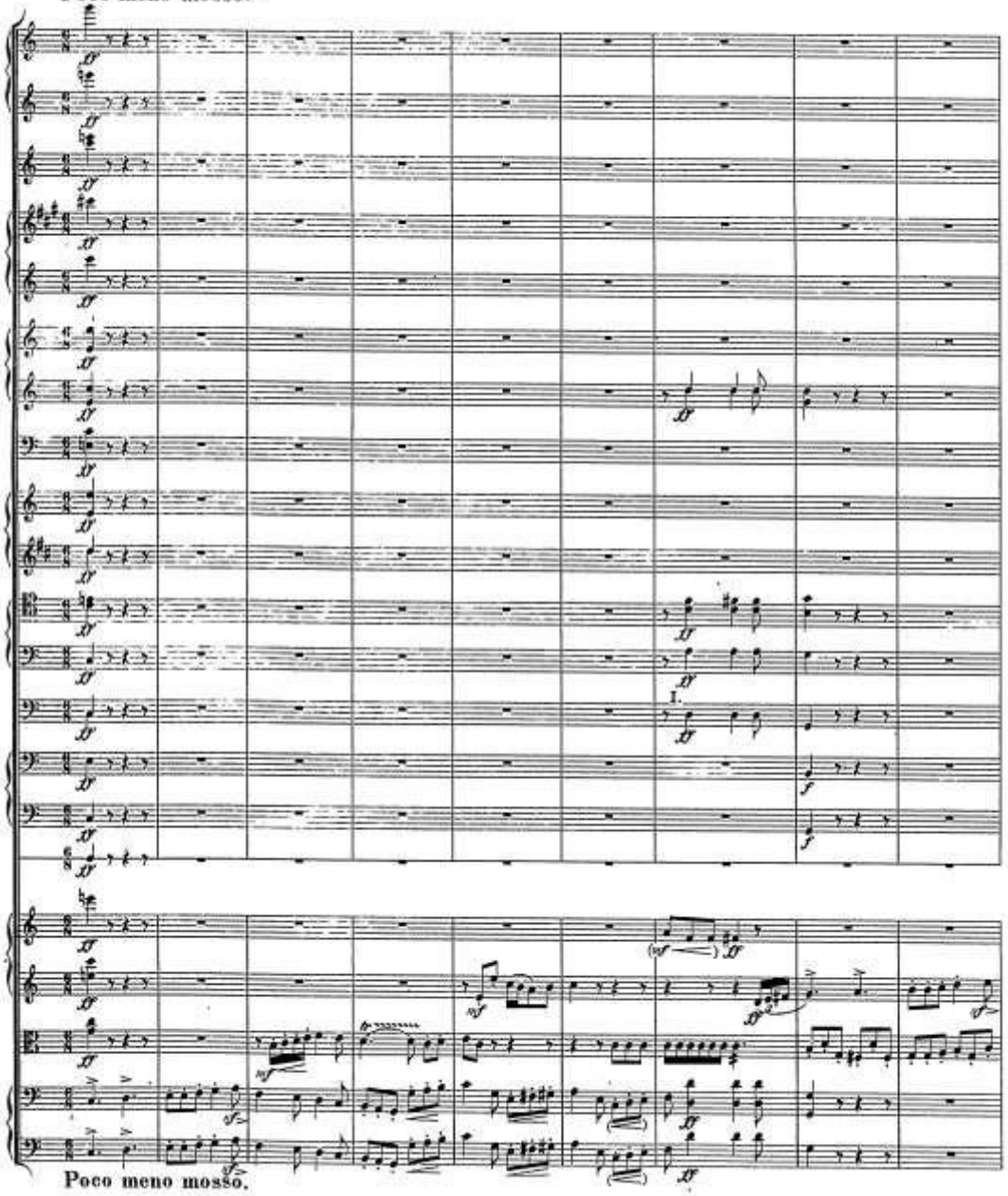

pizz.
pizz.
pizz.


69
a2.
a2.
arco
arco
arco
69

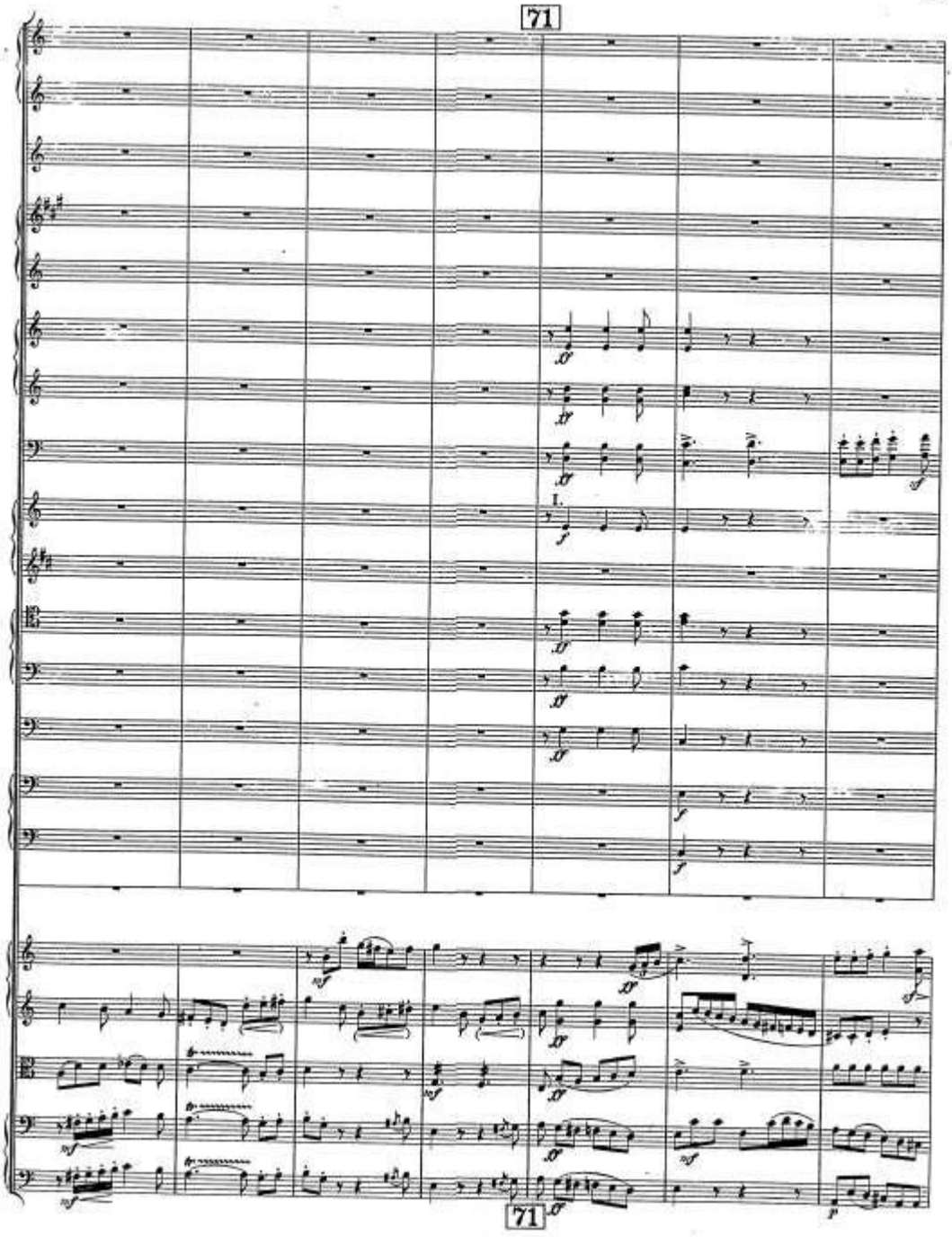

70
Fl.
Fl. picc.
Ob.
Clar.
Cor.
Fag.
Tr.
Cyl
Tromb.
Tube.
(Baguettes d'éponge.)
(Schwammschlägel.)
(Sponge-headed sticks.)
Timp.
(Baguettes d'éponge.)
(Schwammschlägel.)
(Sponge-headed sticks.)
Viol.
70

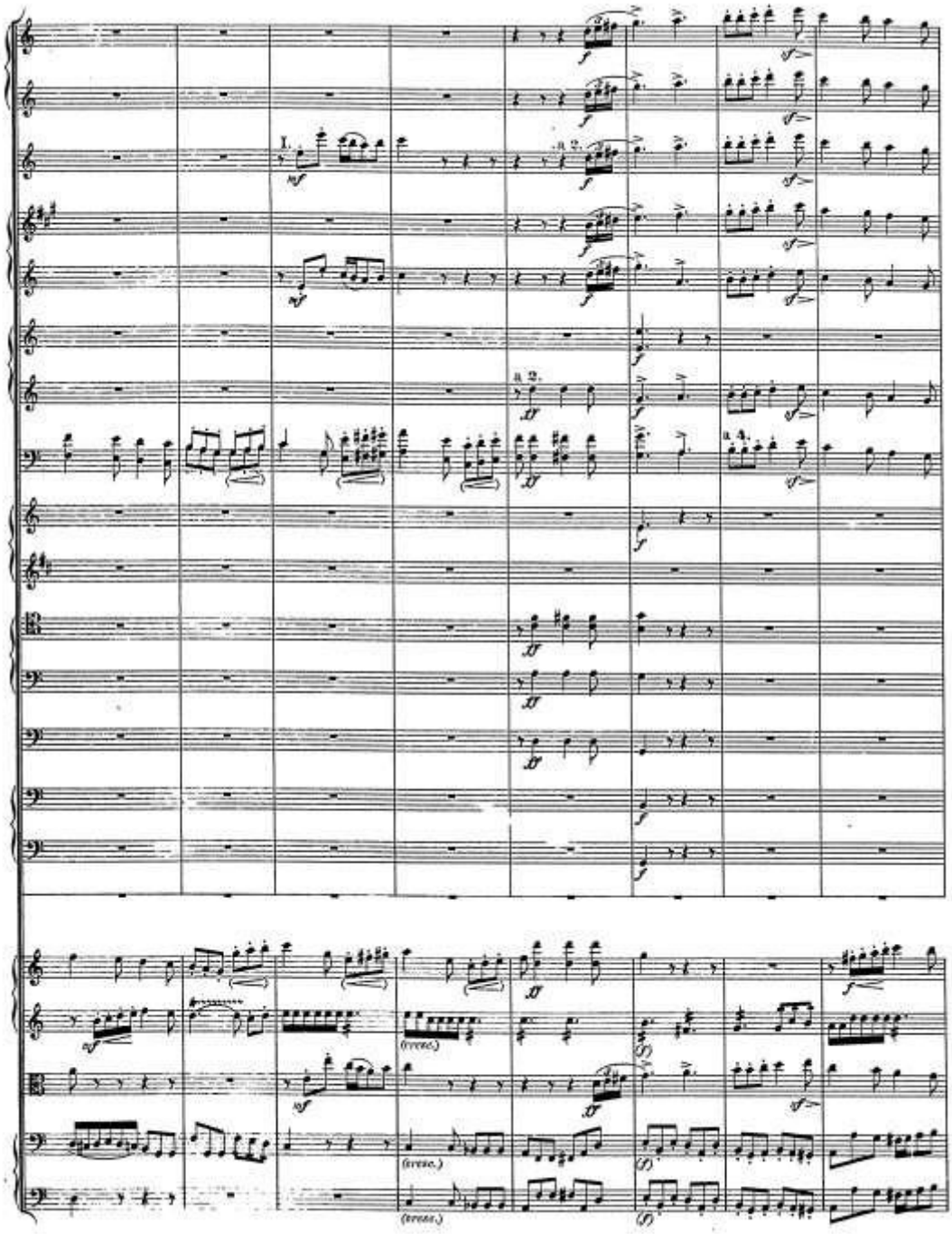
Hexenrundtanz.
Ronde du Sabbat.
Witches' round dance.

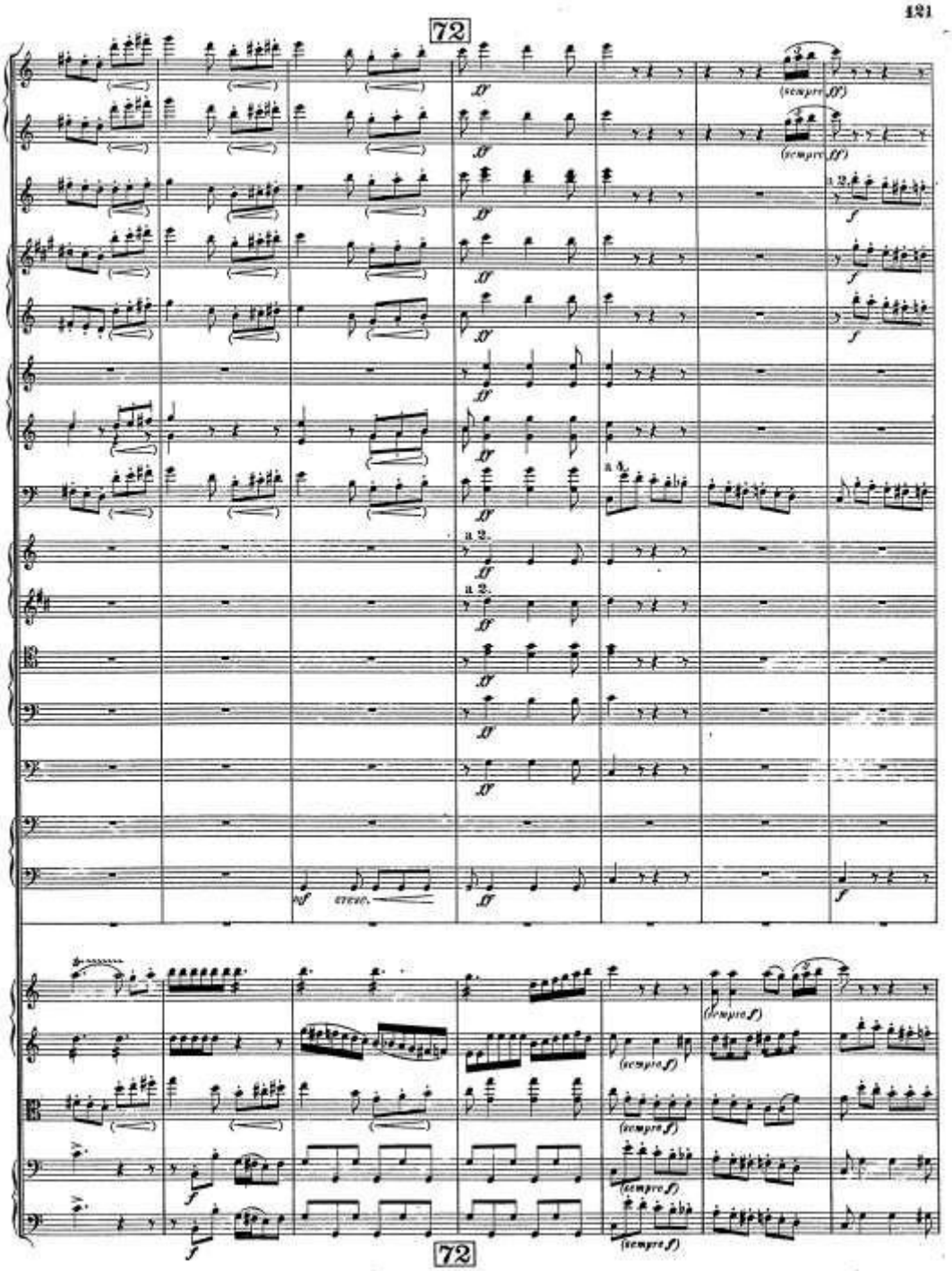
Poco meno mosso.[*]

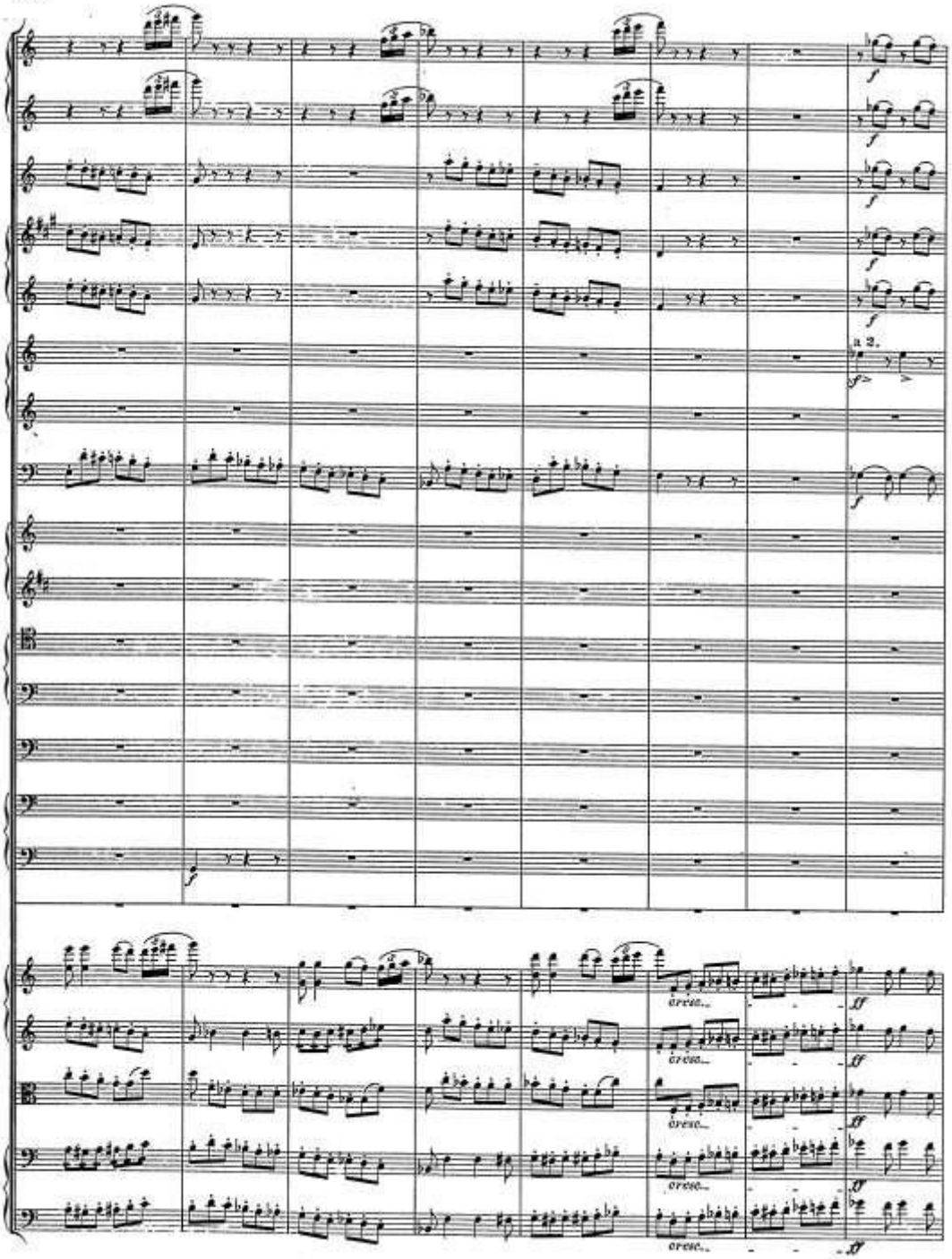


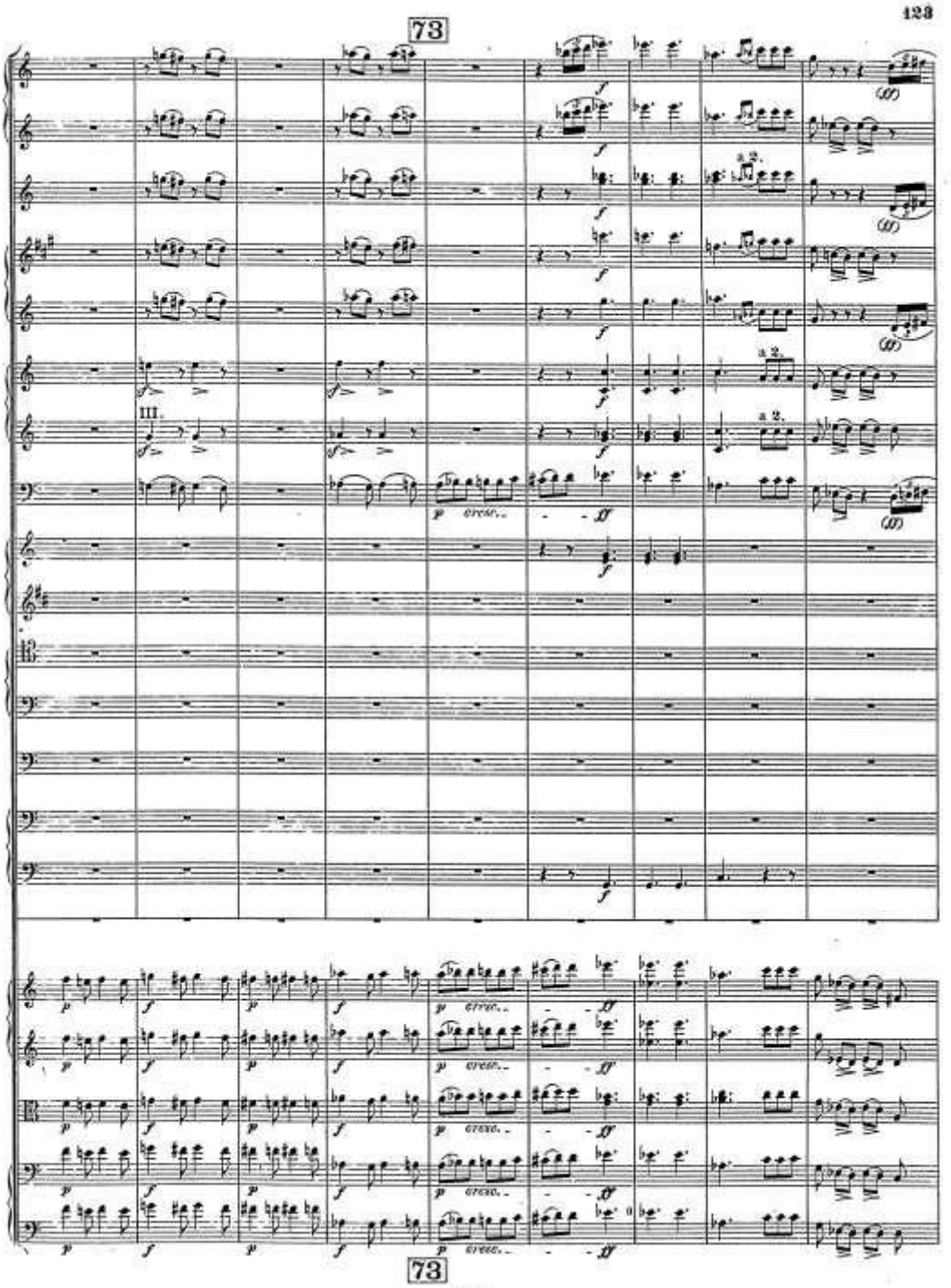
[*] Le mouvement, qui a dû s'animer un peu, redevient ici comme au chiffre 63 Allegro (♩= 104)
Das Zeitmaass, welches sich etwas belebt hat, wird hier wieder wie bei Ziffer 63 Allegro (♩= 104)
The movement, which has animated itself, is here again as at number 63 Allegro (♩= 104)

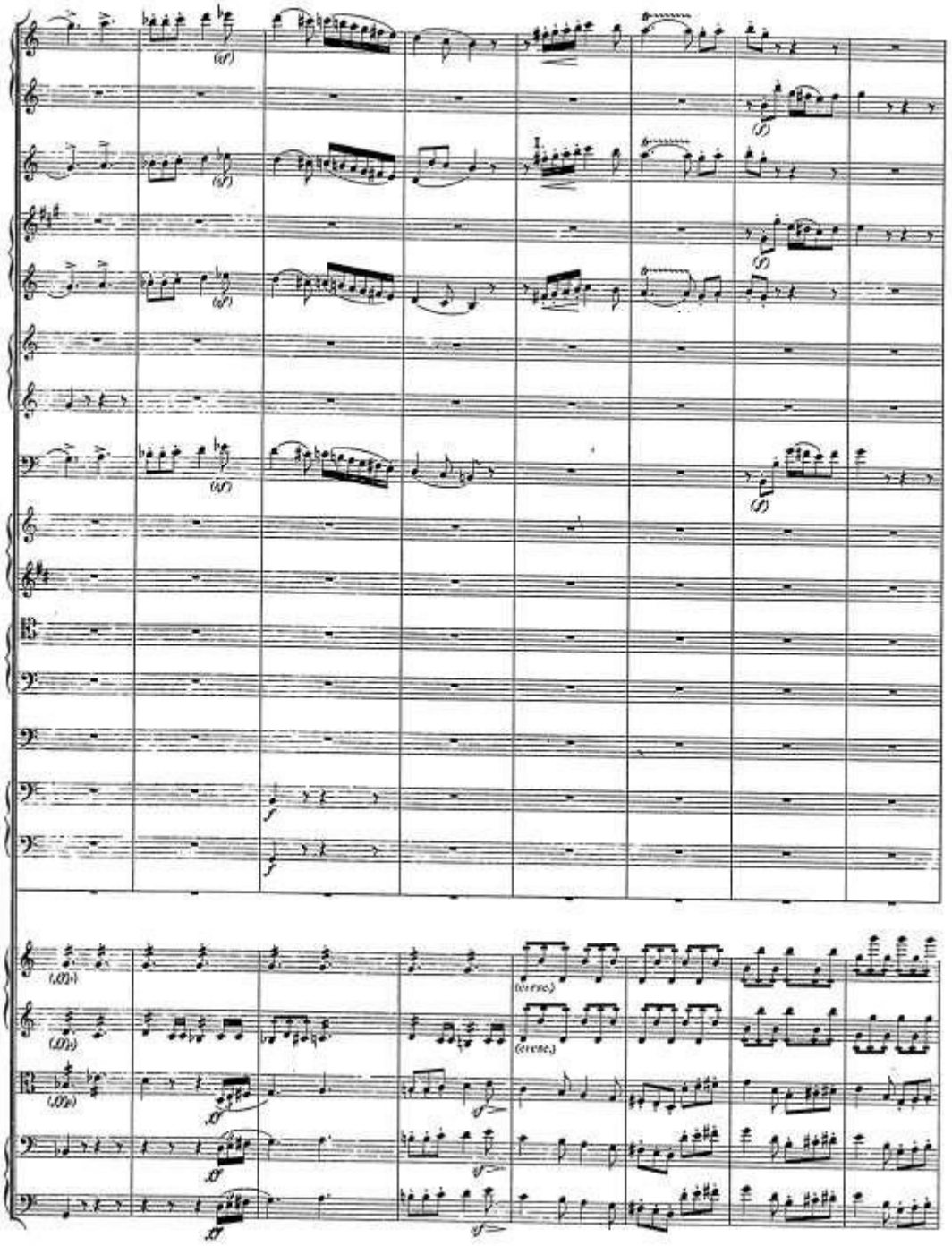

71
I.
71

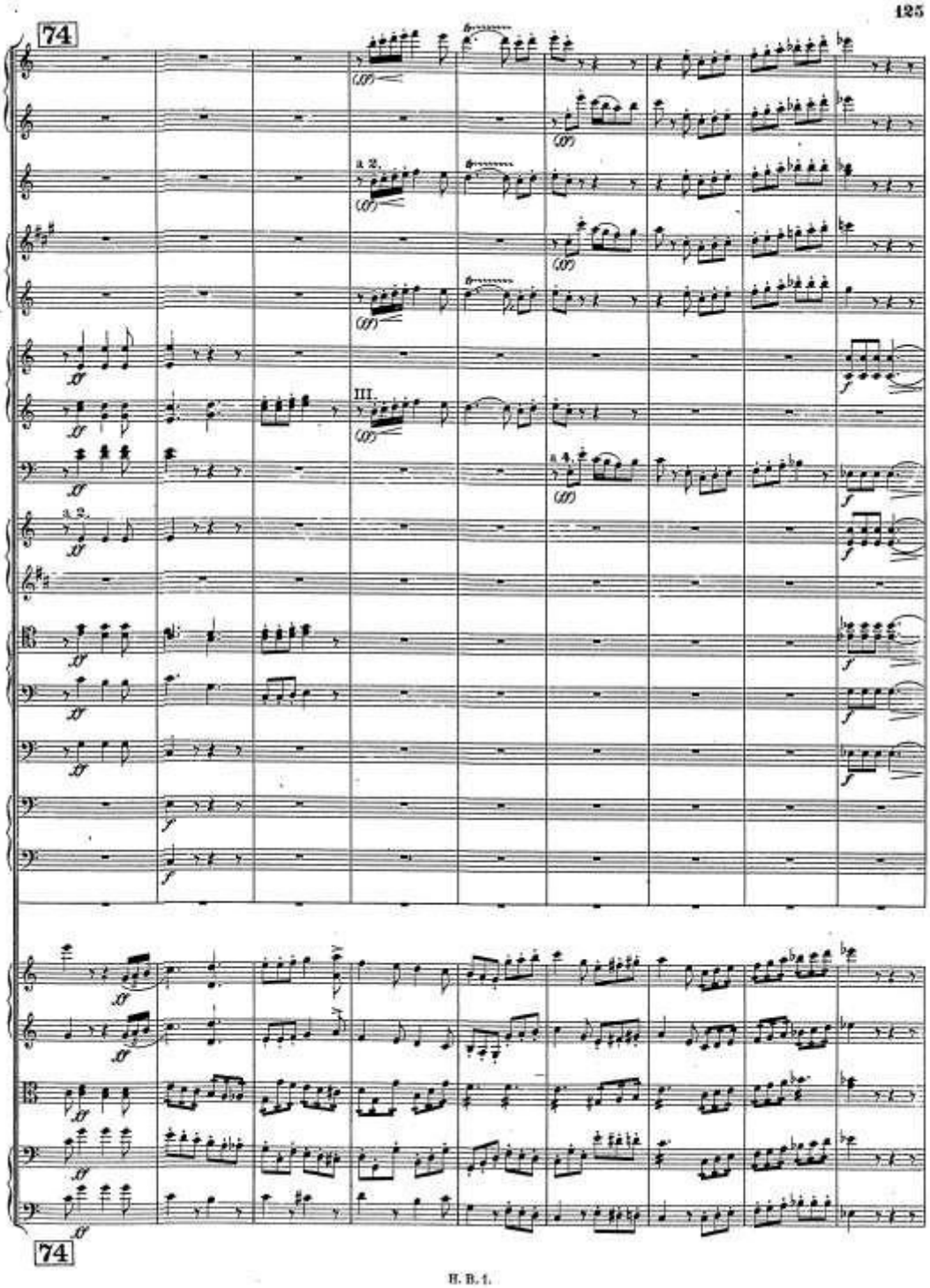

I.
a 2.
a 2.
a 4.
(cresc.)
(cresc.)
(cresc.)

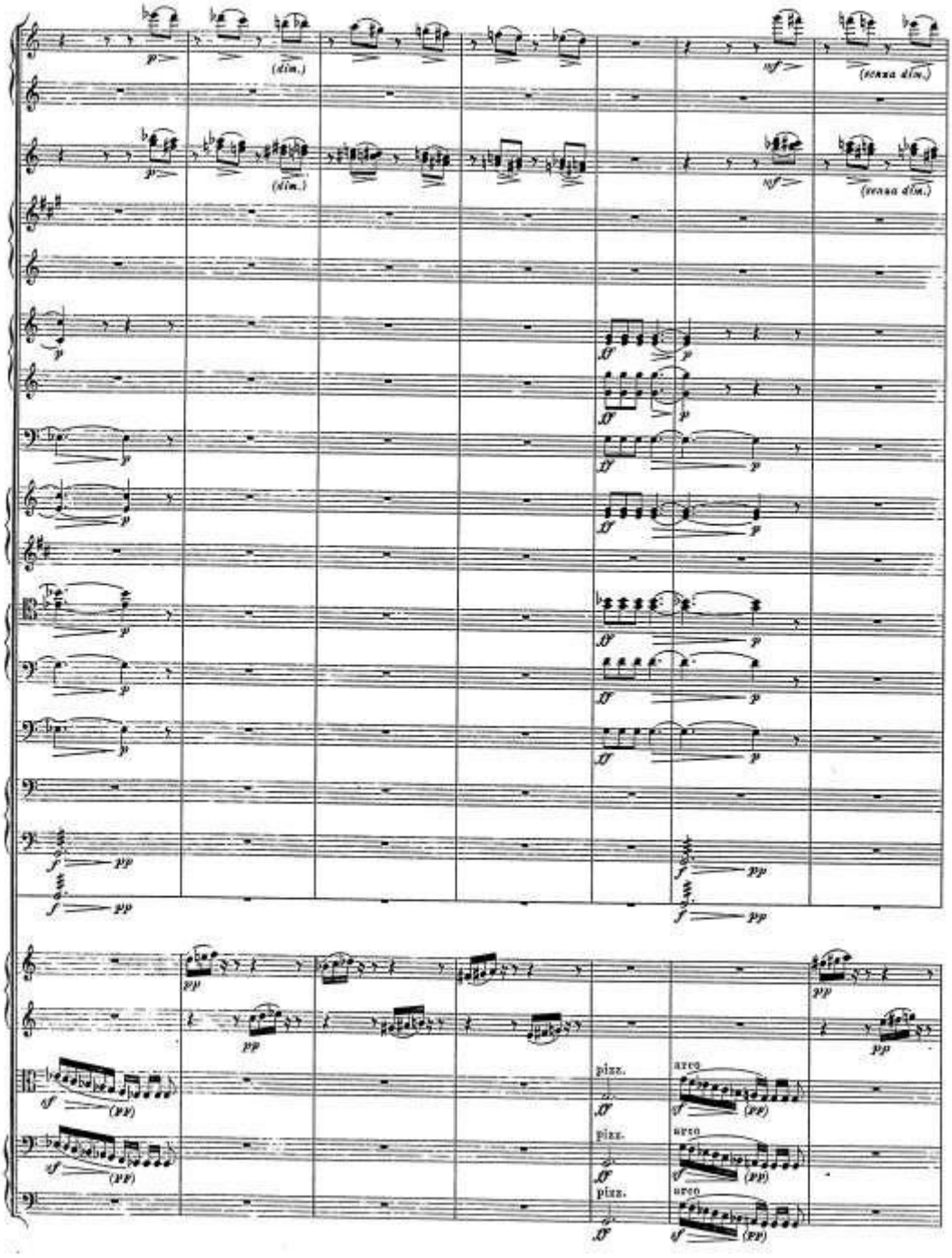

72
(sempre ff)
a 2.
a 4.
cresc.
(sempre f)
72

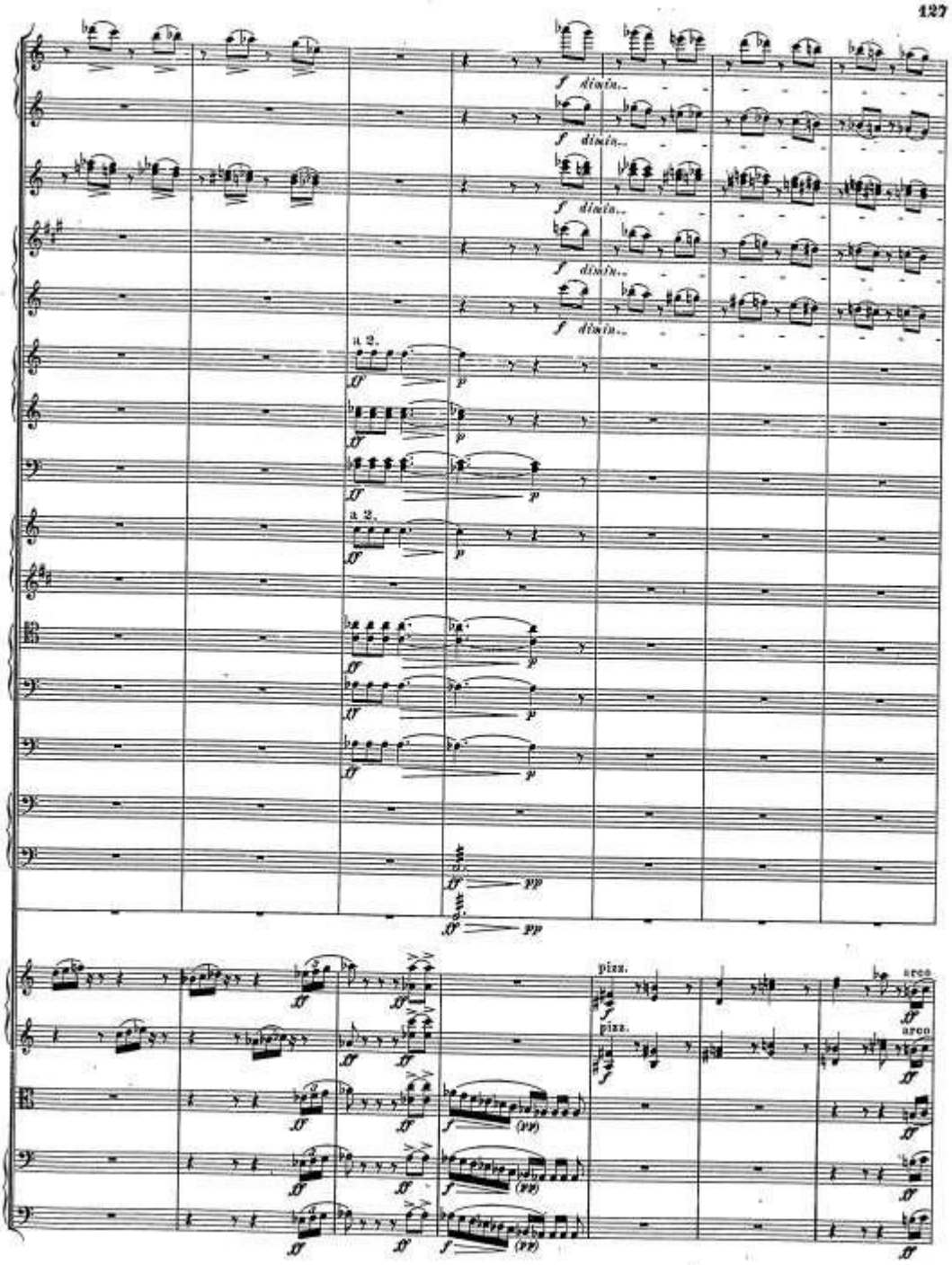

a 2.
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

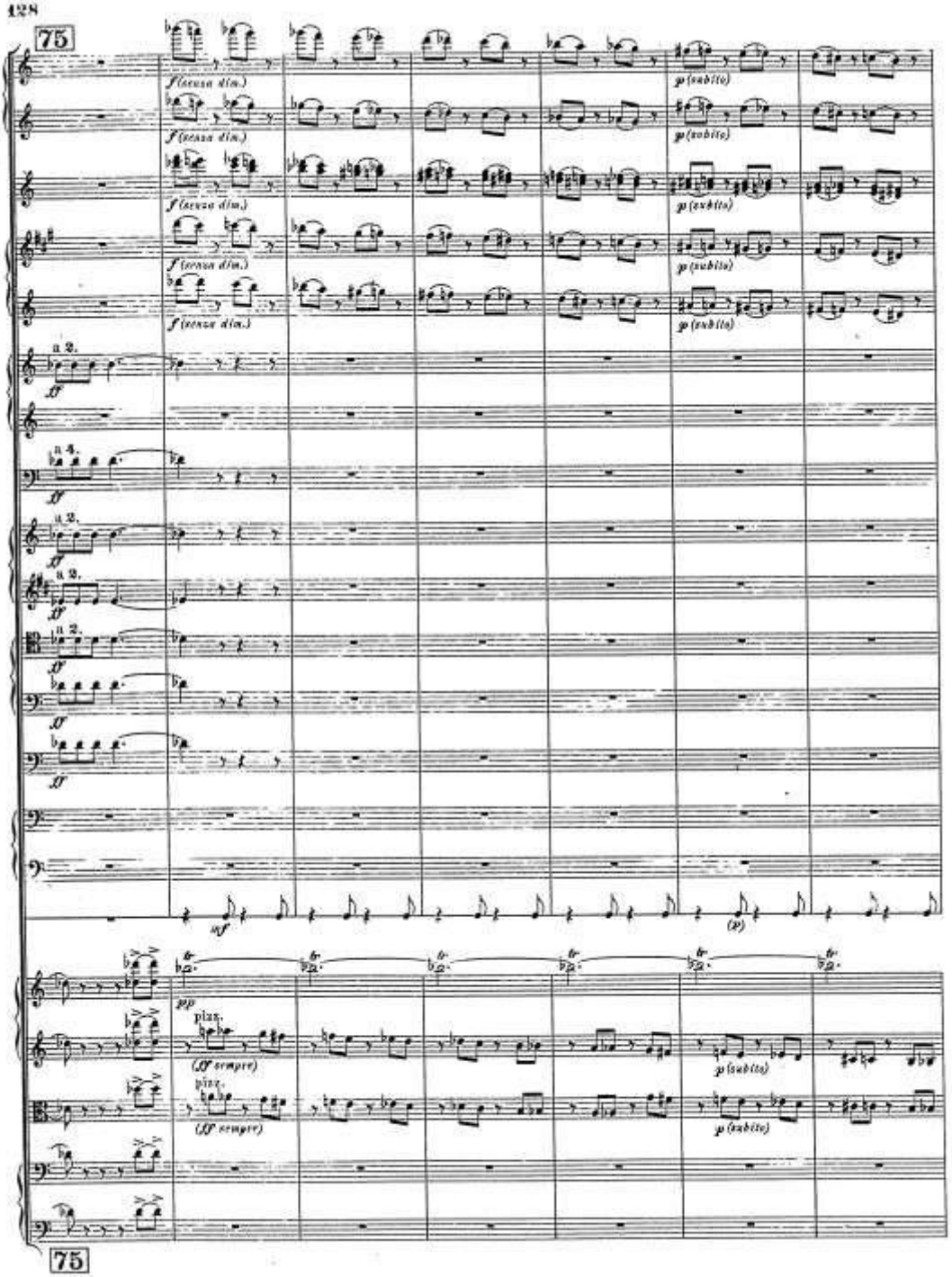

73
III.
a 2.
cresc.
73

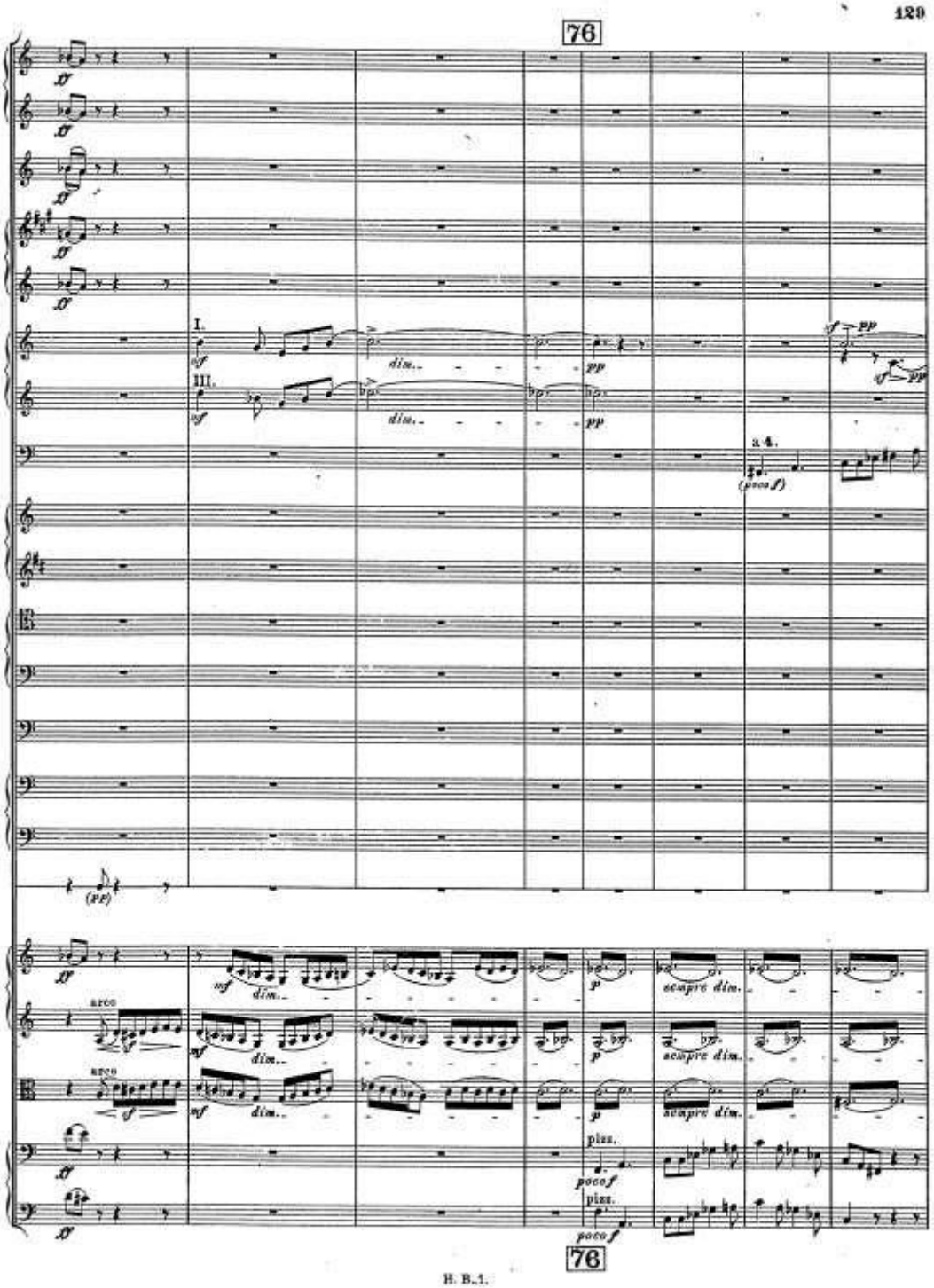


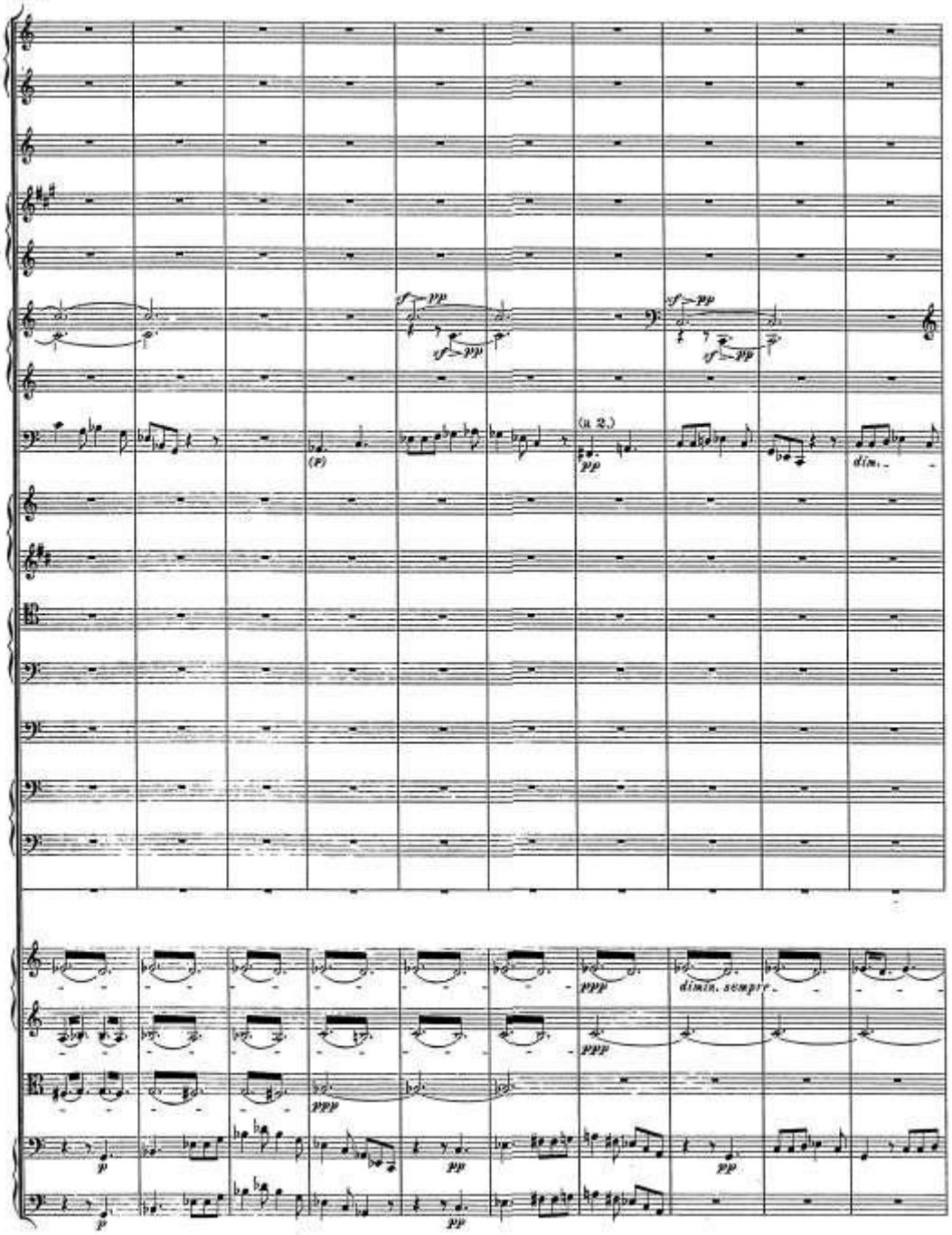

74
a 2.
III.
a 4.
74

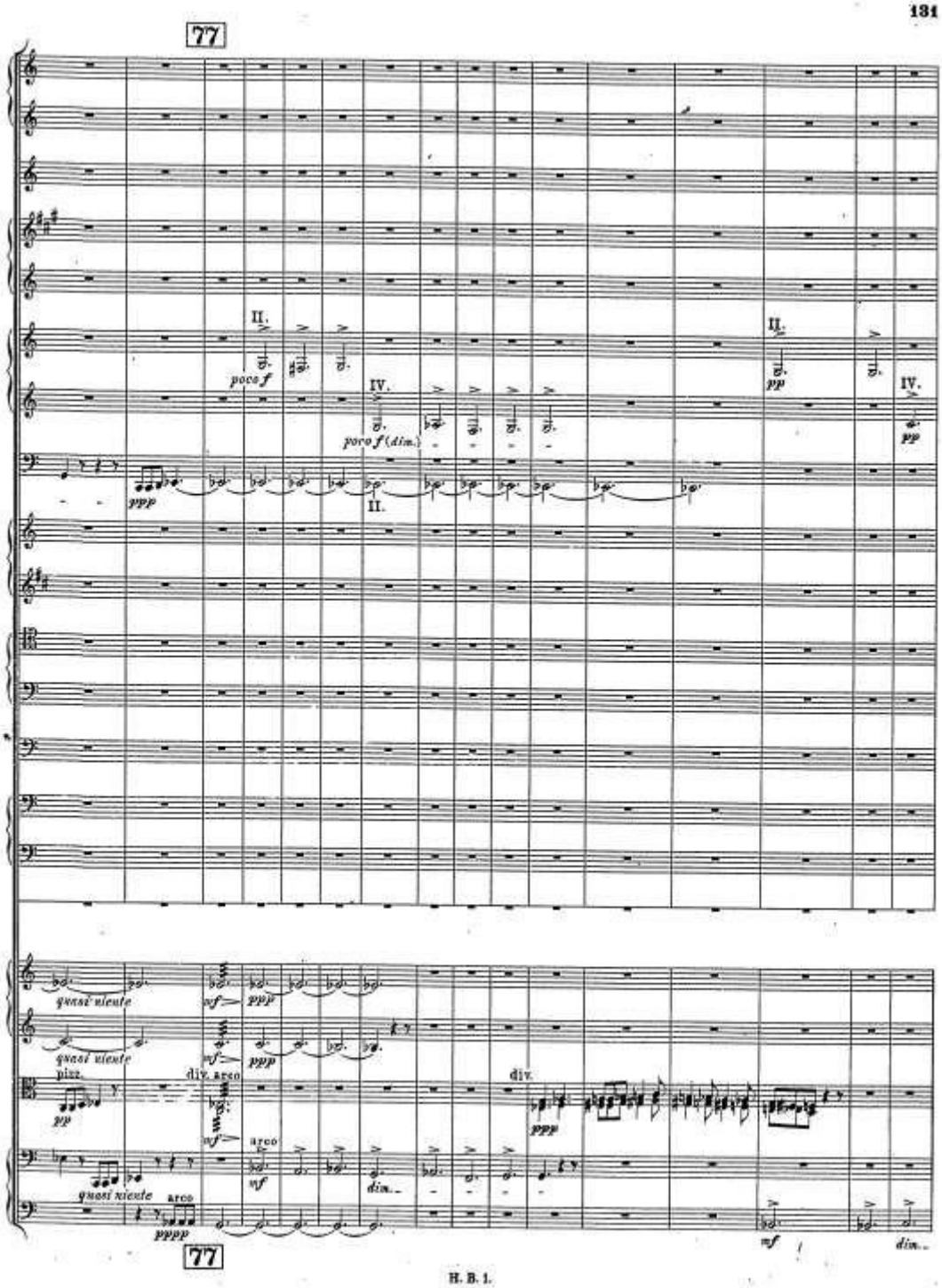

(dim.)
(senza dim.)
pizz.
arco

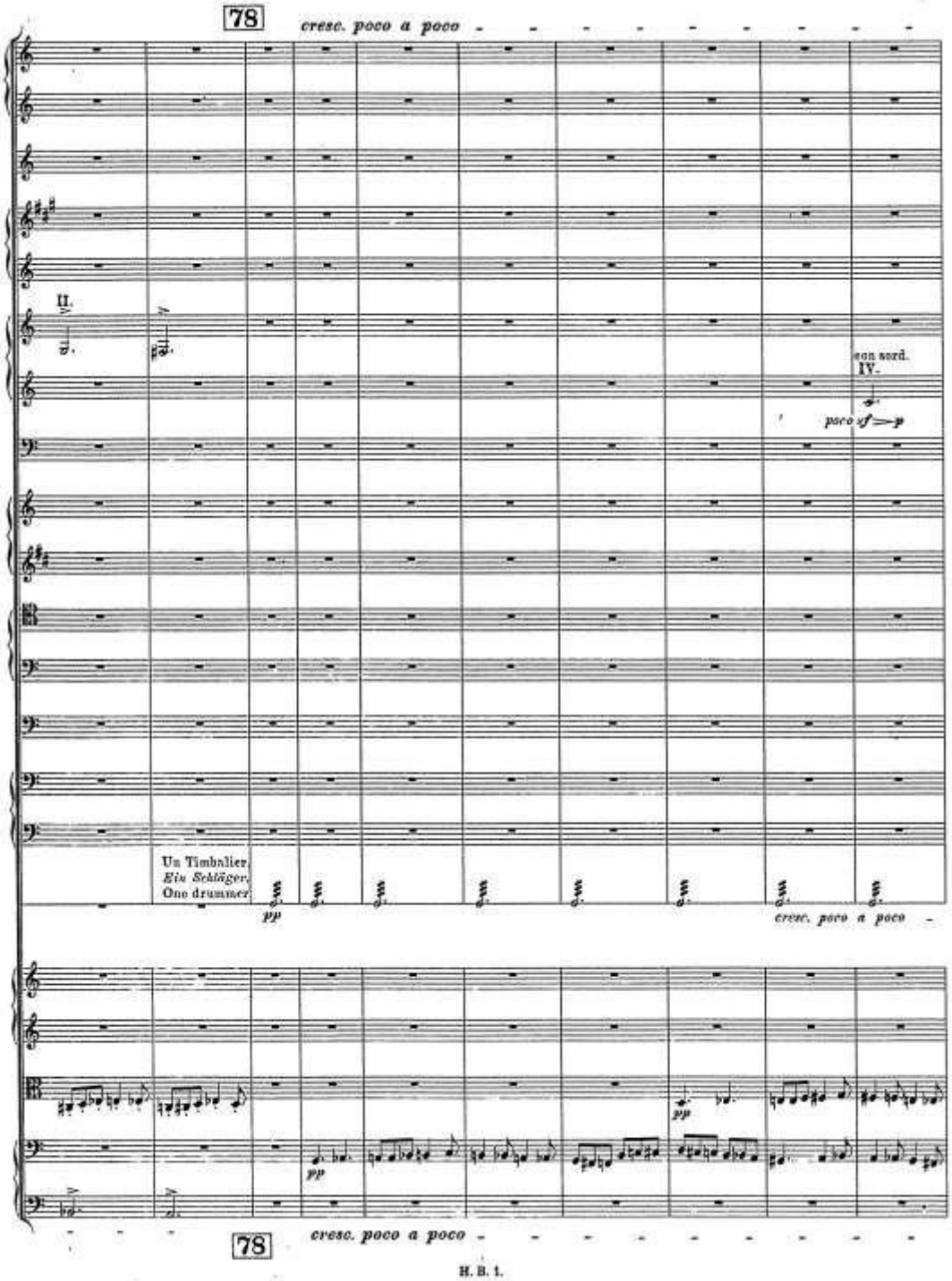

f divis.
a 2.
pp
pizz.
arco

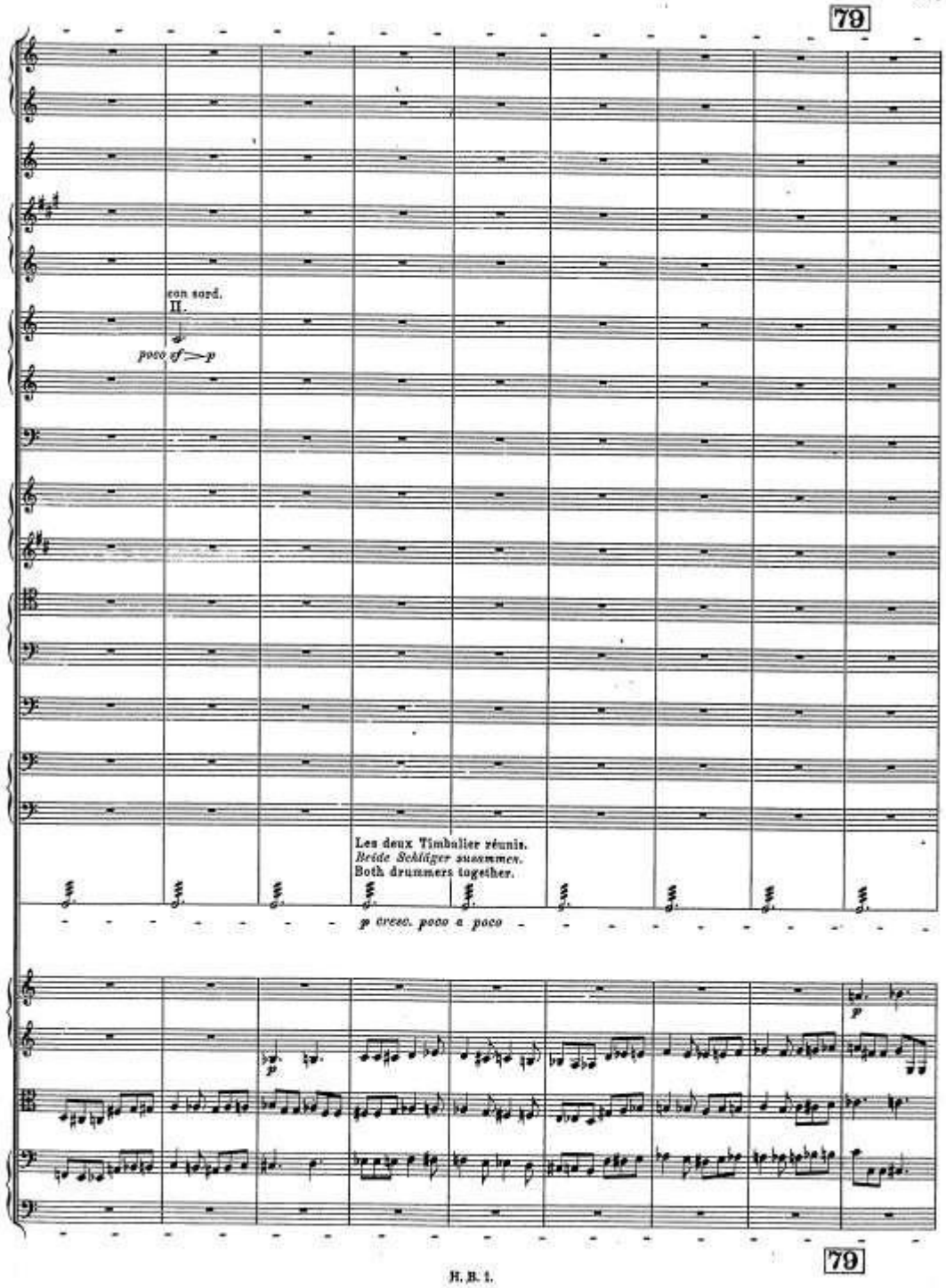

75
f (senza dim.)
p (subito)
a 2.
ff
a 4.
sf
(p)
pp
piuz.
(ff sempre)
75

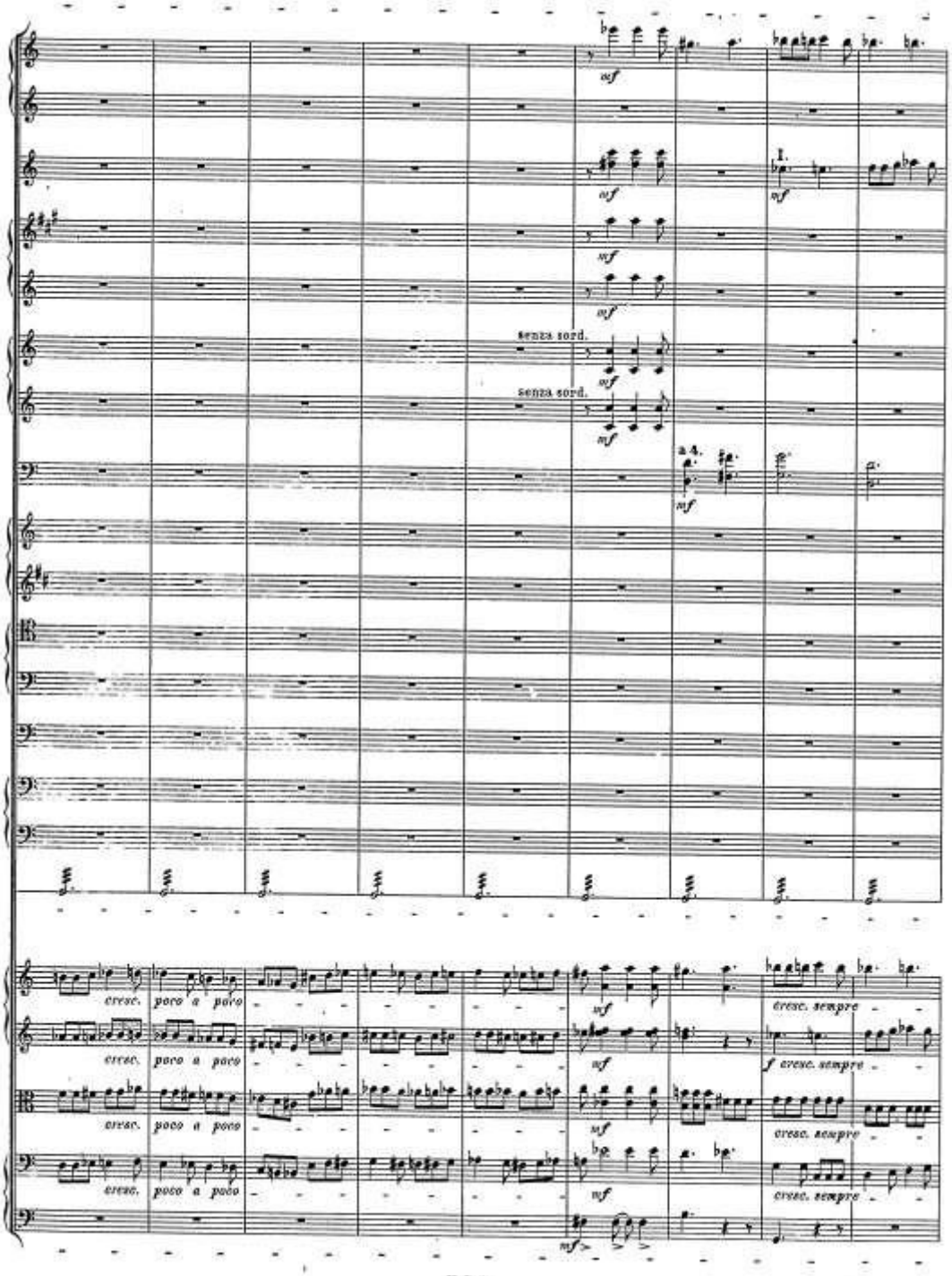

76
I.
III.
dim.
pp
a 4.
(poco f)
(pp)
arco
sempre dim.
pizz.
poco f
76

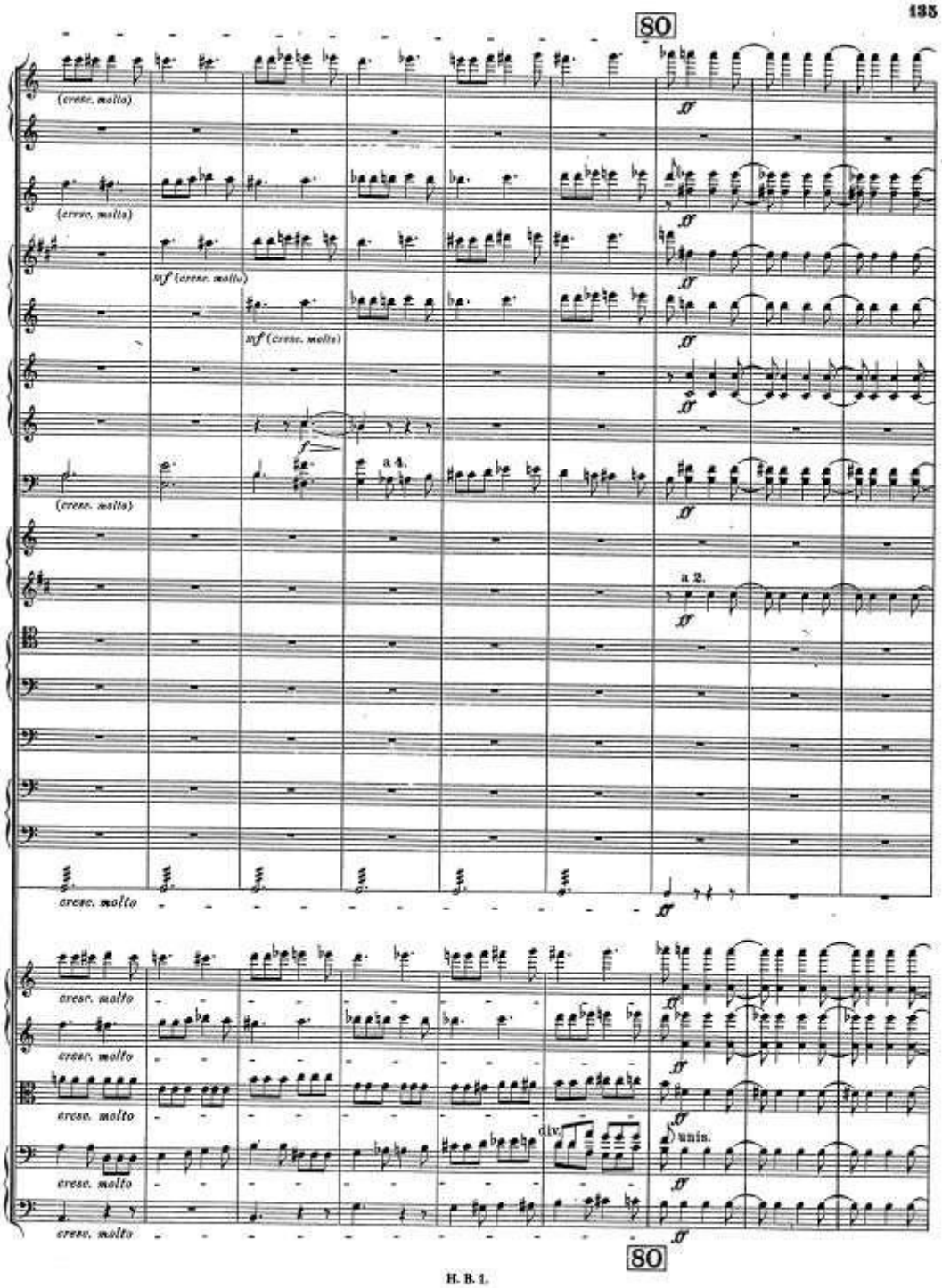

(a 2.)
dim.
dimin. sempre

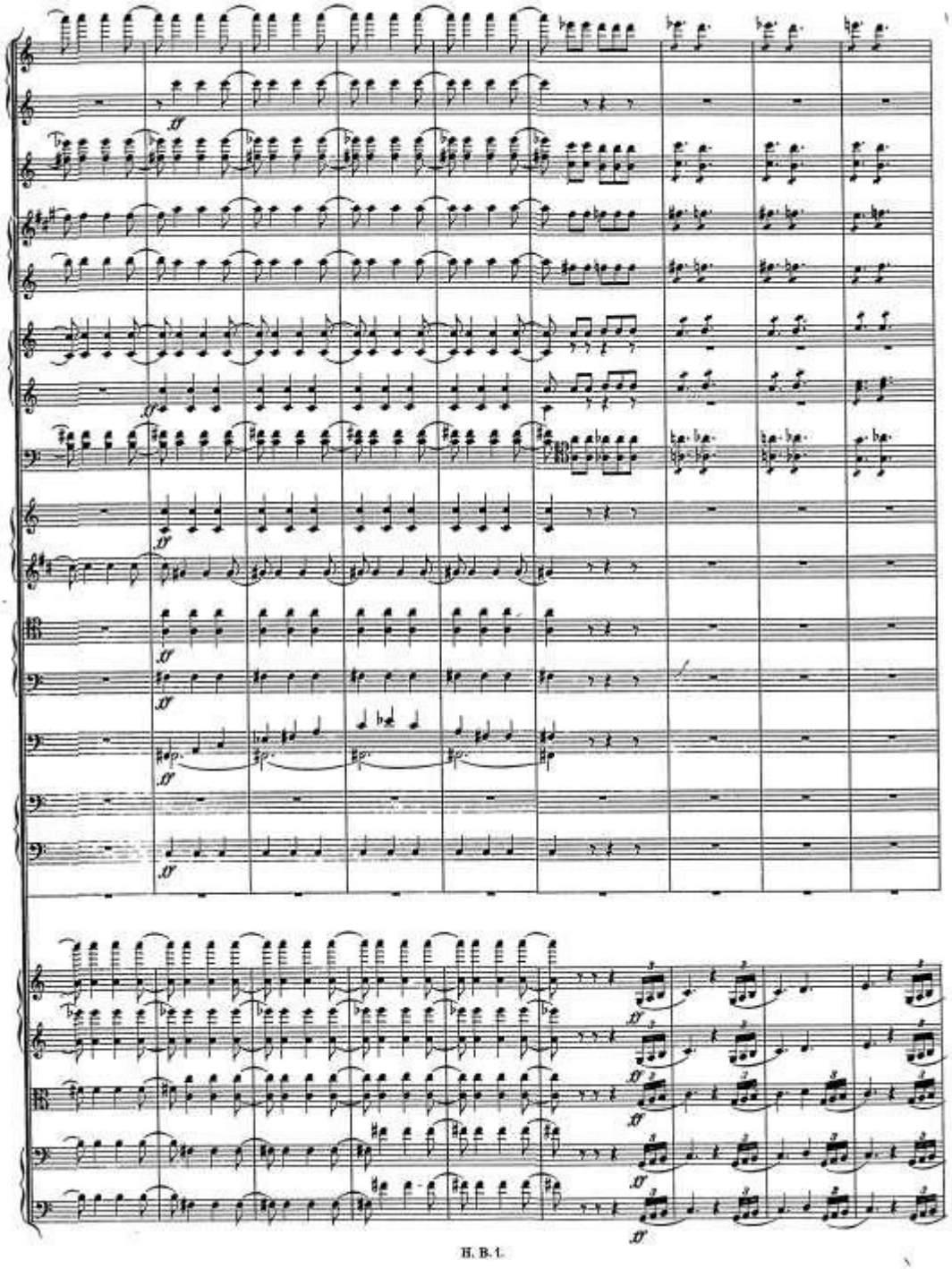

77
II.
poco f
IV.
poco f (dim.)
II.
pp
IV.
pp
ppp
II.
quasi niente
mf
ppp
quasi niente
mf
ppp
pizz.
pp
div. arco
mf
arco
mf
dim.
div.
ppp
quasi niente
arco
pppp
mf
dim.
77

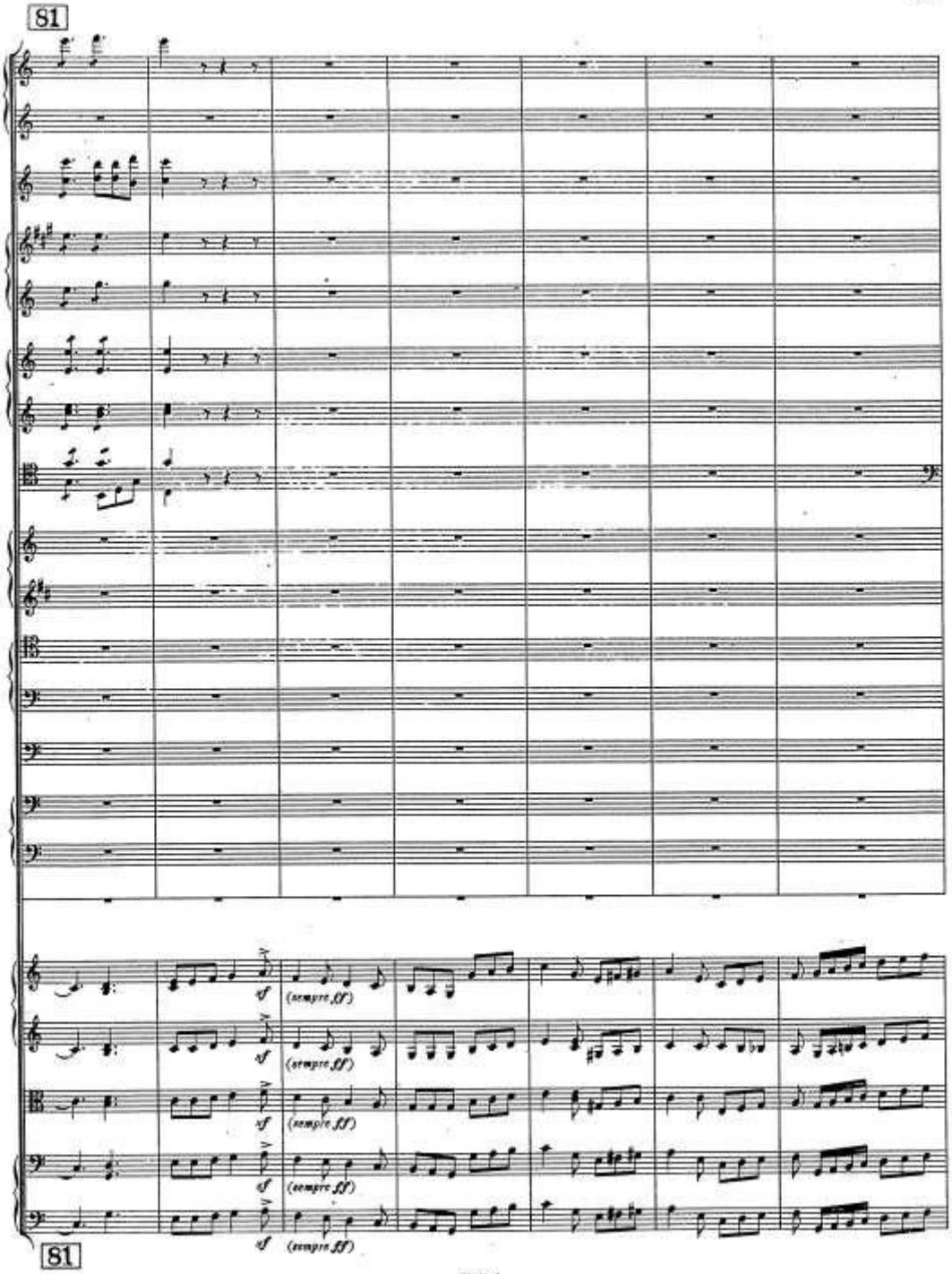

78
cresc. poco a poco
II.
con sord.
IV.
poco sf
Un Timbalier.
Ein Schlāger.
One drummer.
pp
cresc. poco a poco
pp
pp
78
cresc. poco a poco


79
con sord.
II.
poco cf > p
Les deux Timbalier réunis.
Beide Schläger zusammen.
Both drummers together.
p cresc. poco a poco
p
p
79

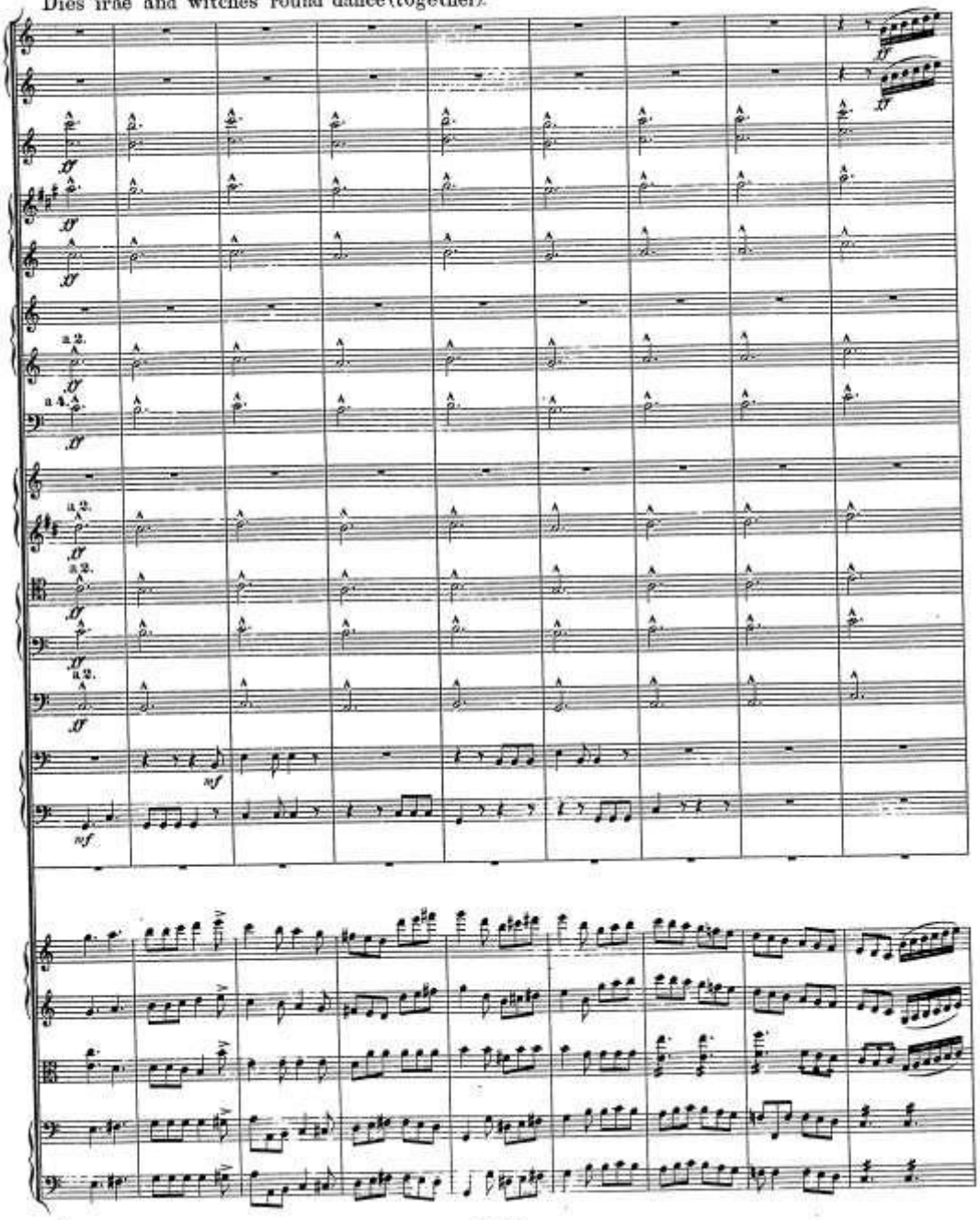

mf
senza sord.
a 4.
cresc. poco a poco
cresc. sempre
f cresc. sempre

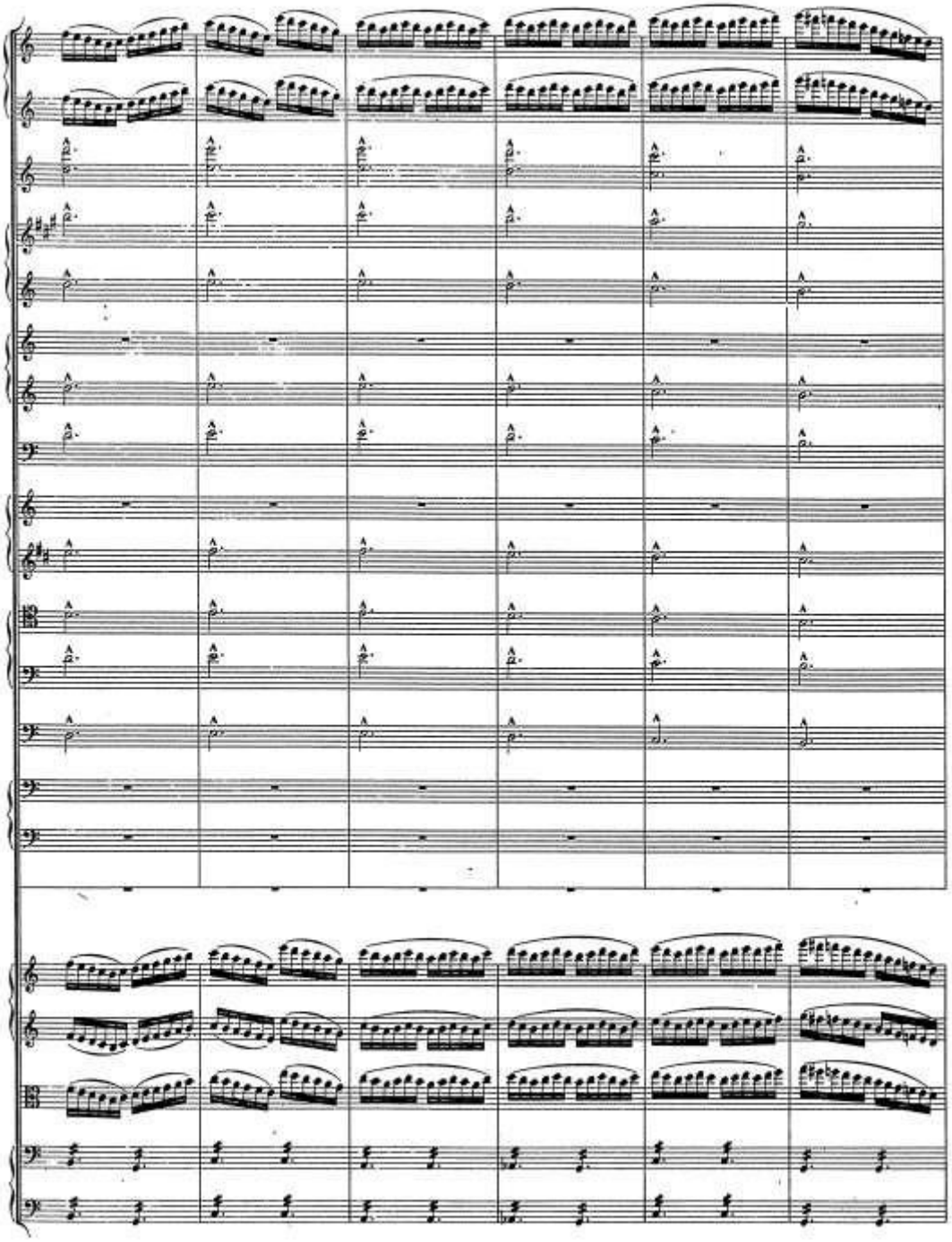

80
(cresc. molto)
(cresc. molto)
mf (cresc. molto)
mf (cresc. molto)
(cresc. molto)
a 4.
a 2.
cresc. molto
cresc. molto
cresc. molto
cresc. molto
cresc. molto
div.
unis.
80

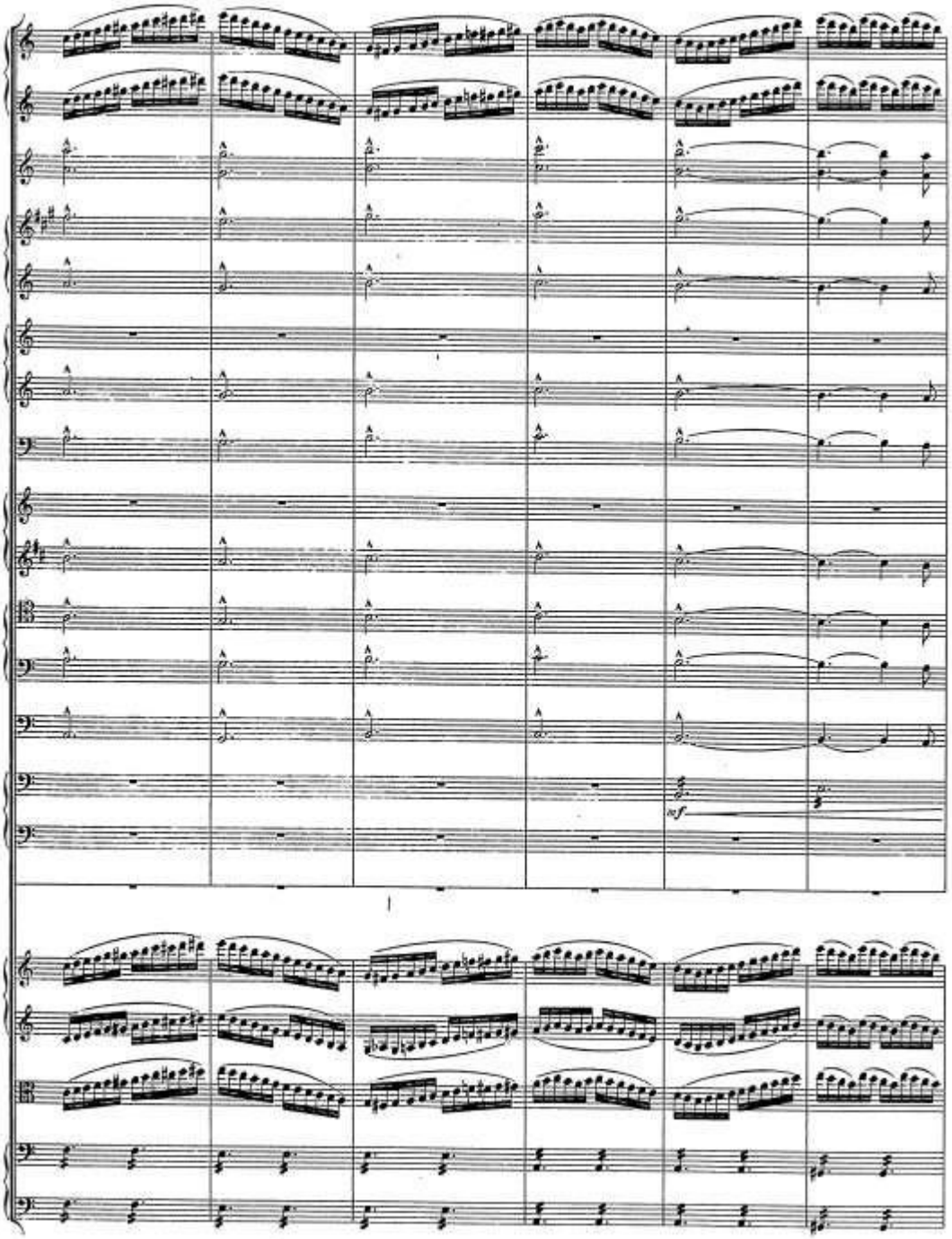


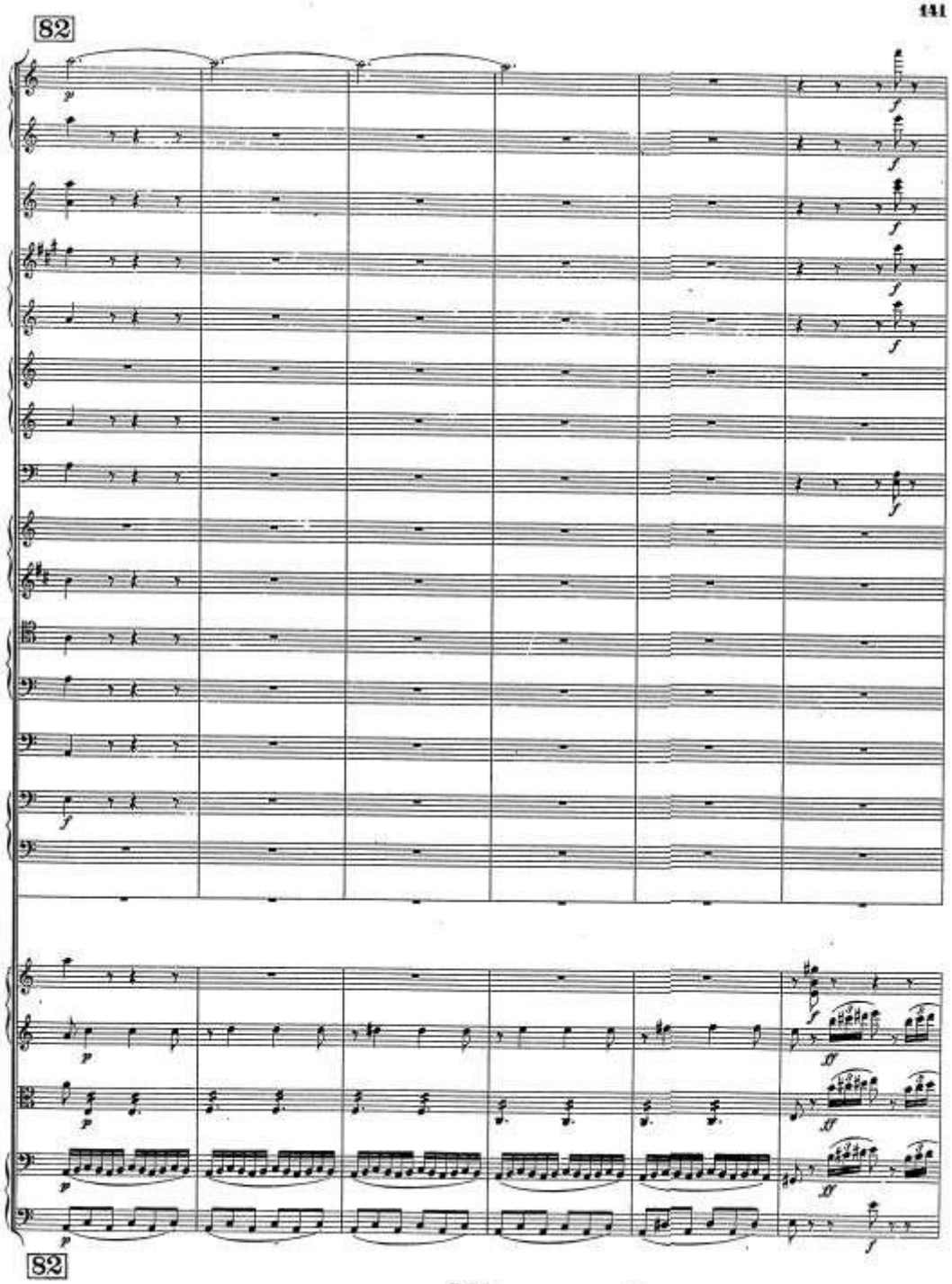

S1
sf (sempre ff)
sf (sempre ff)
sf (sempre ff)
sf (sempre ff)
sf (sempre ff)
S1

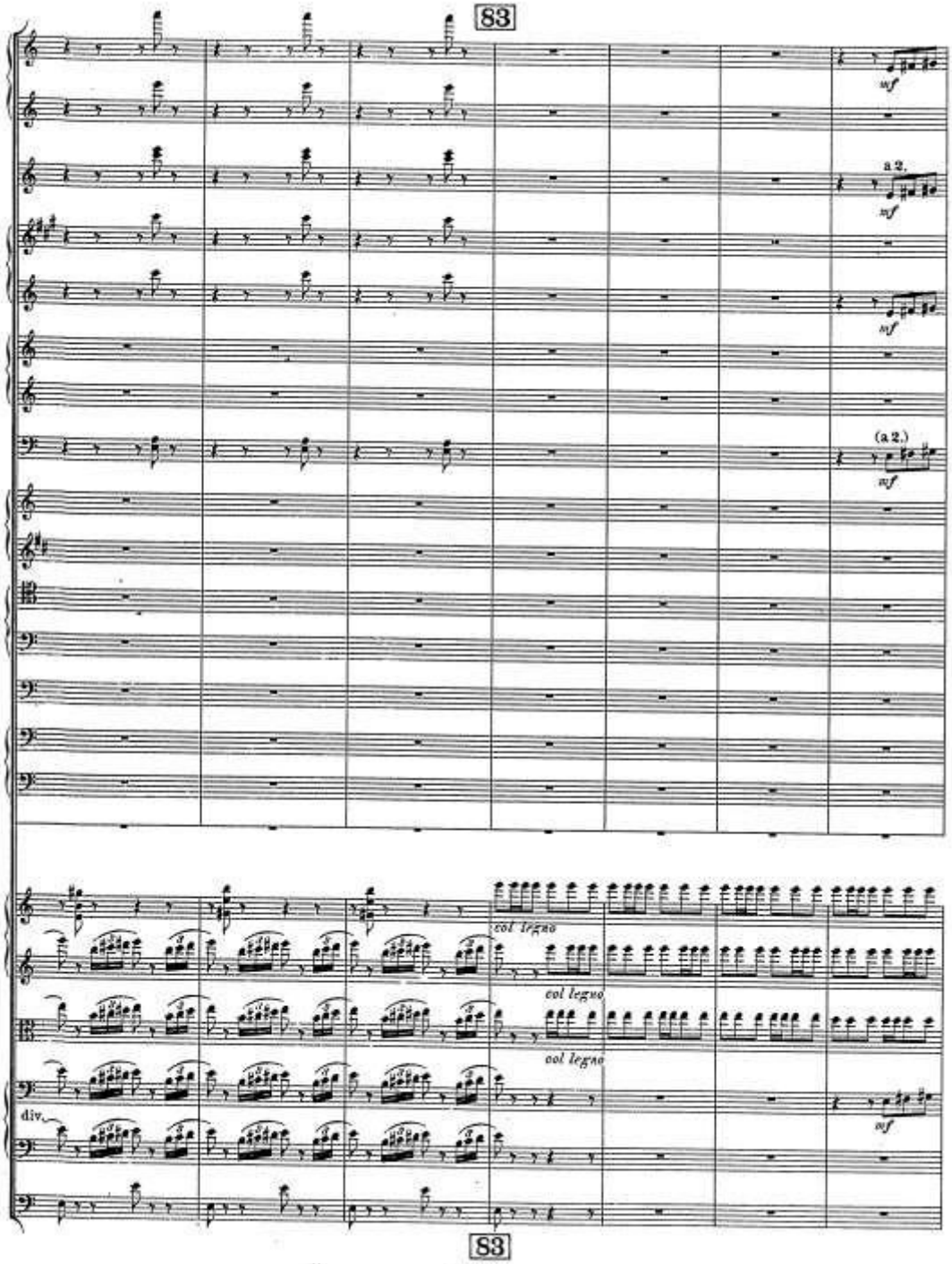
Dies irae et Ronde du Sabbat (ensemble).
Dies irae und Hexenrundtanz (zusammen).
Dies irae and witches' round dance (together).

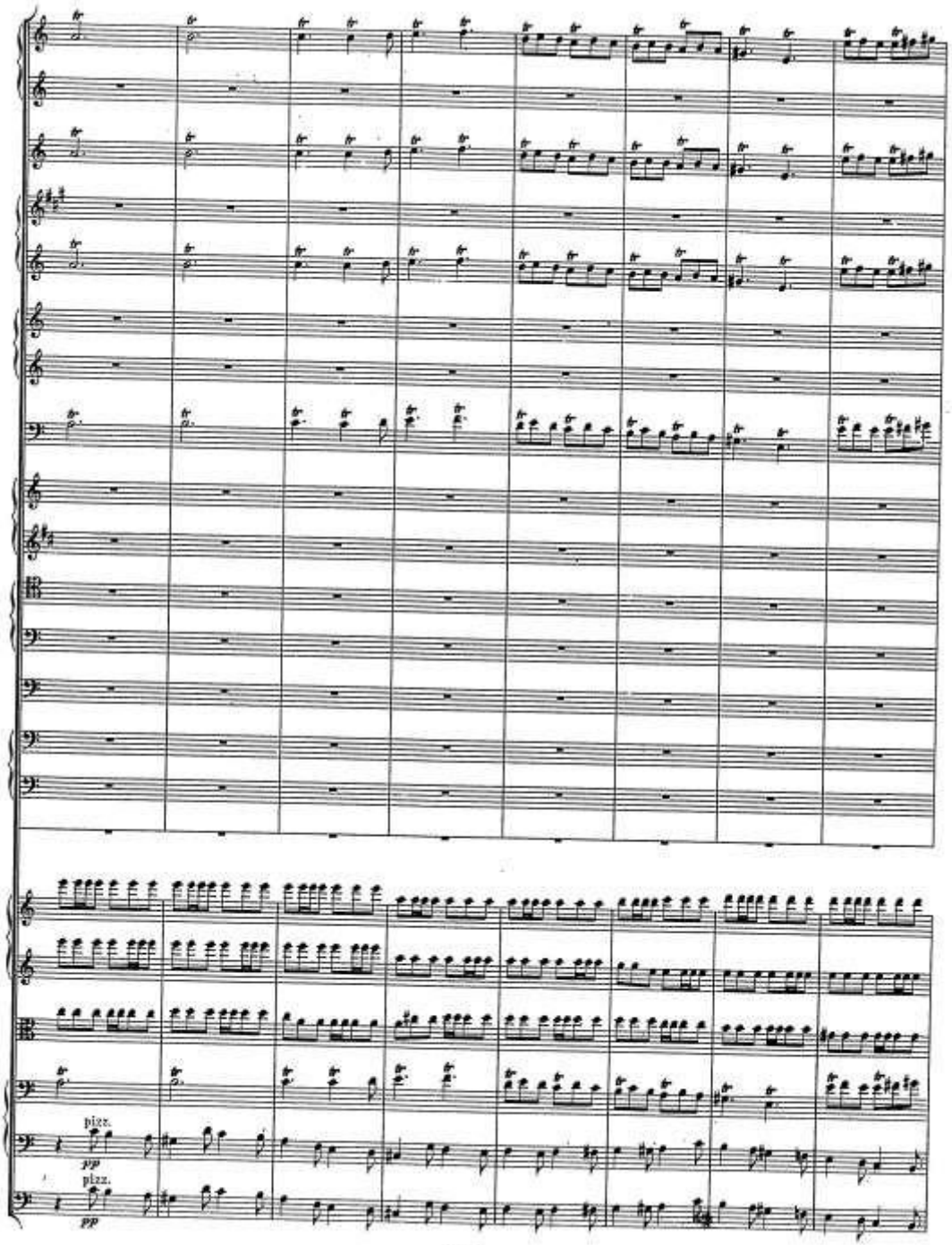


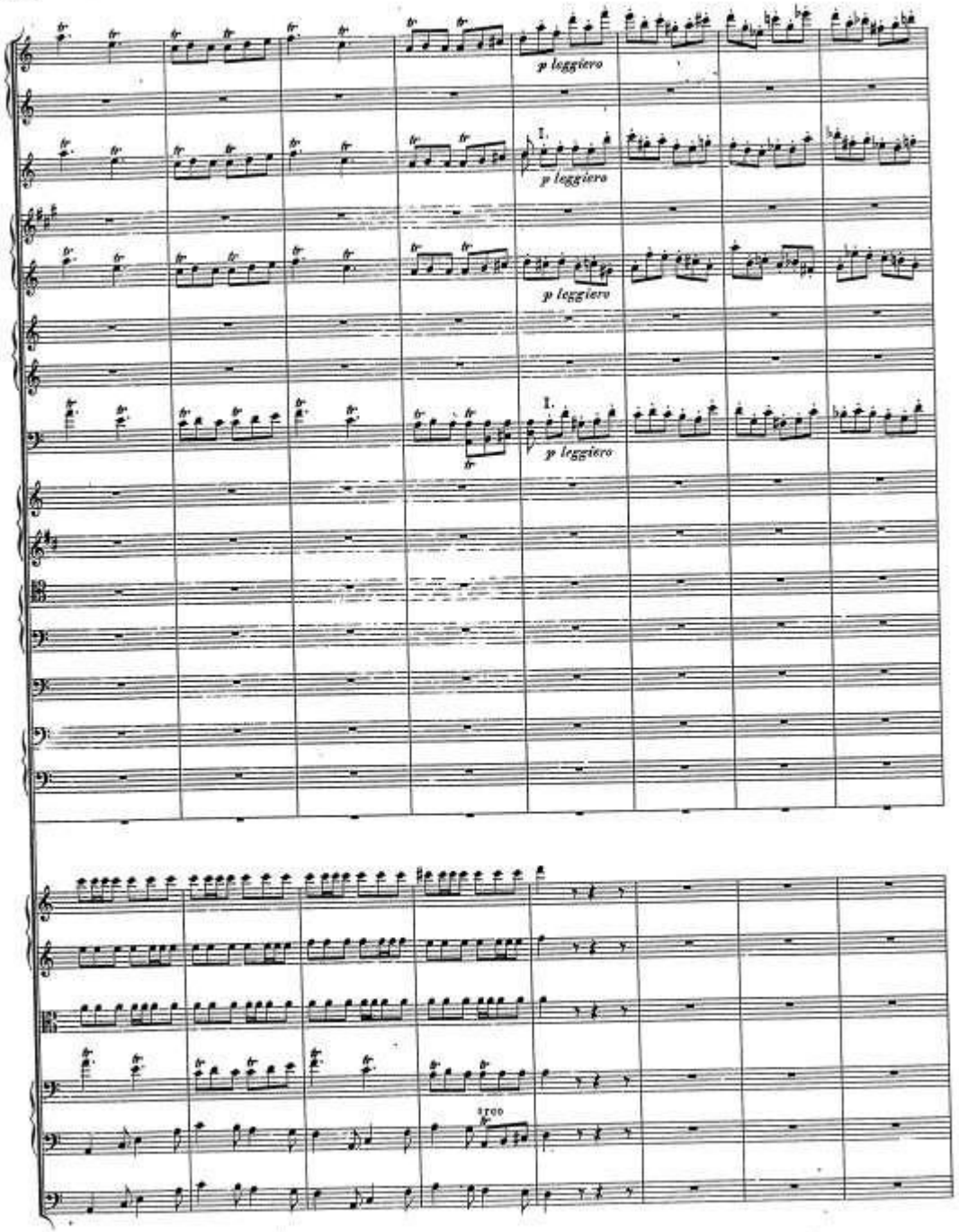


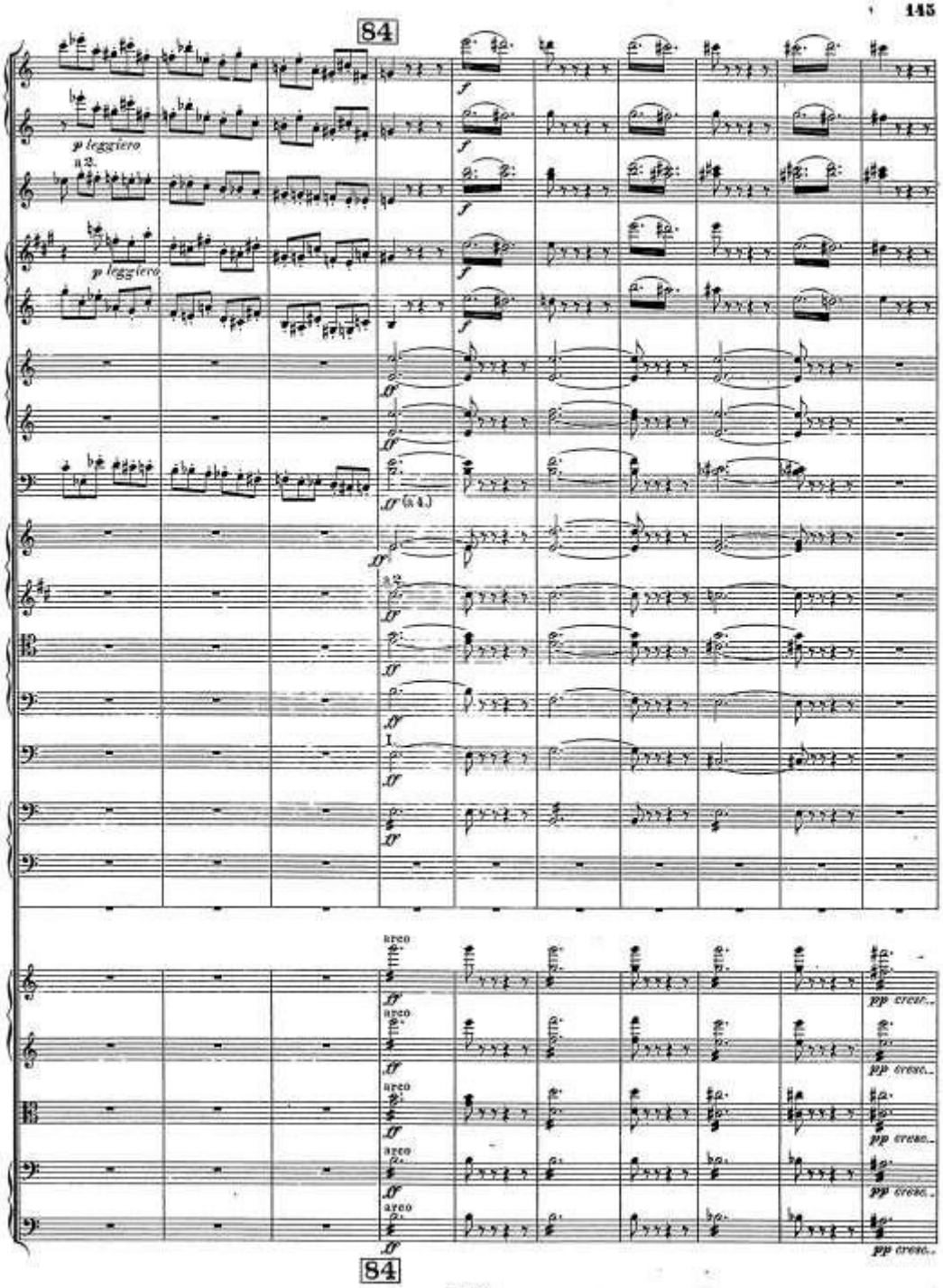

mf

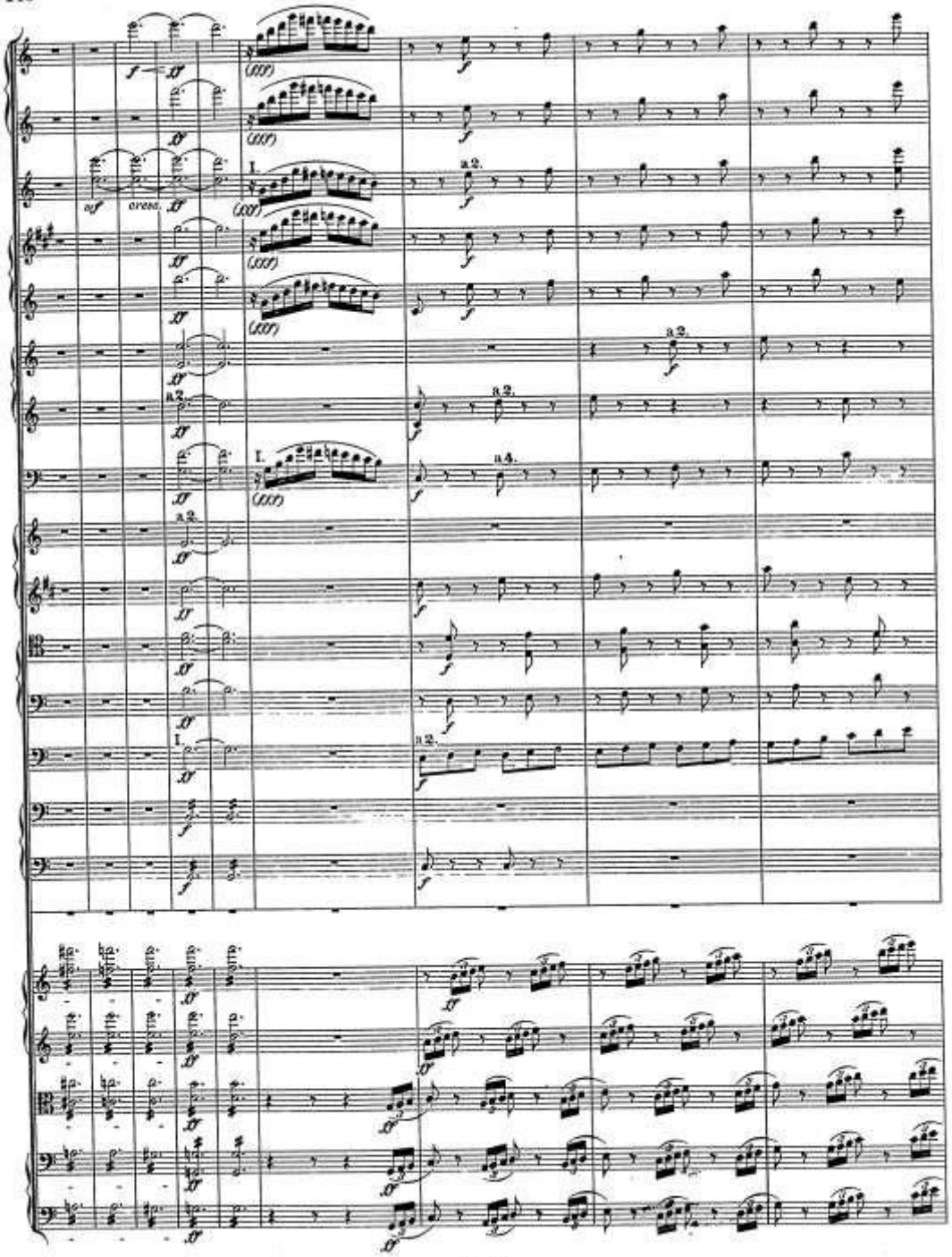

82
82

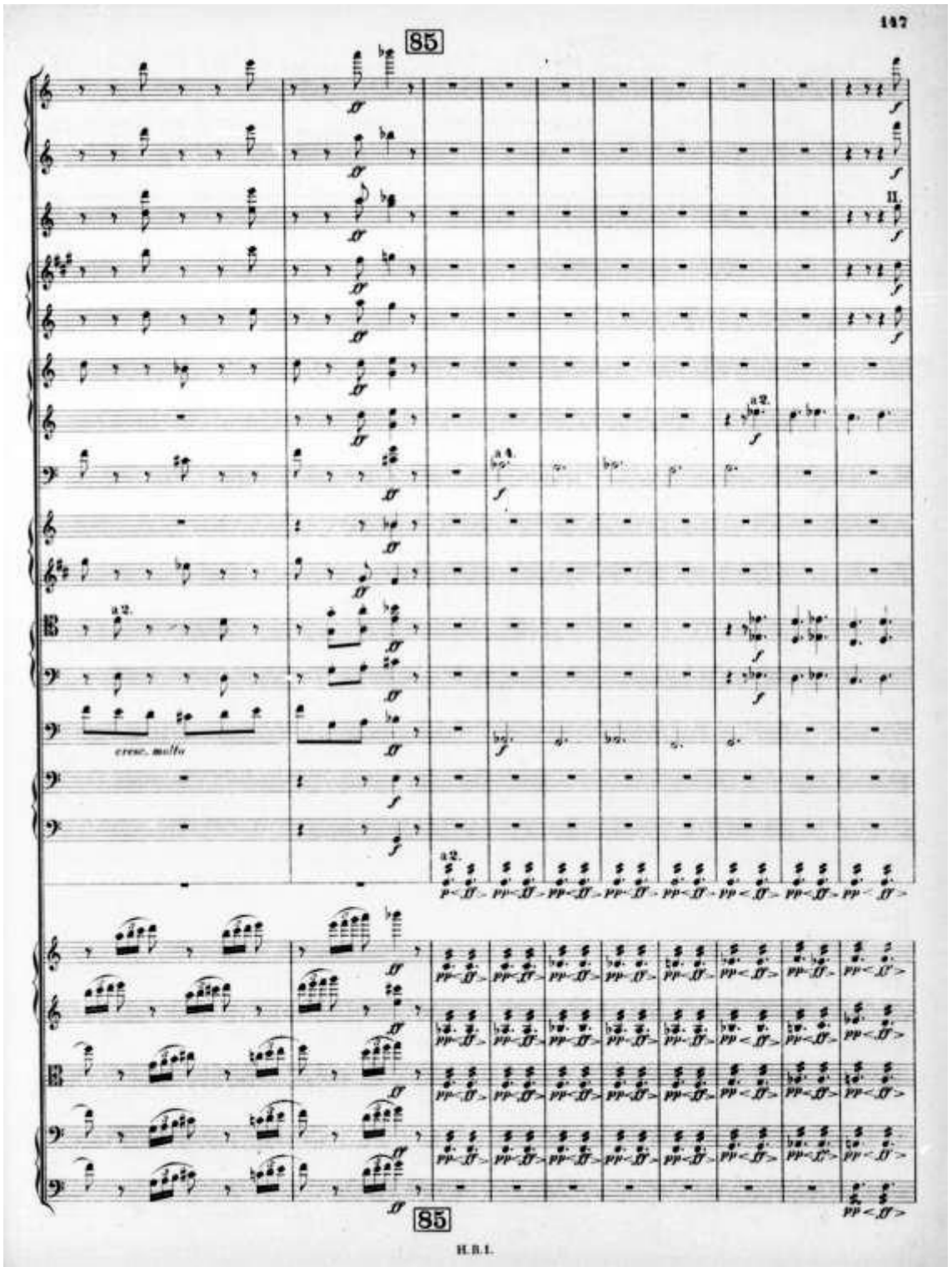

83
mf
a 2.
mf
mf
(a 2.)
mf
col legno
col legno
col legno
div.
mf
83

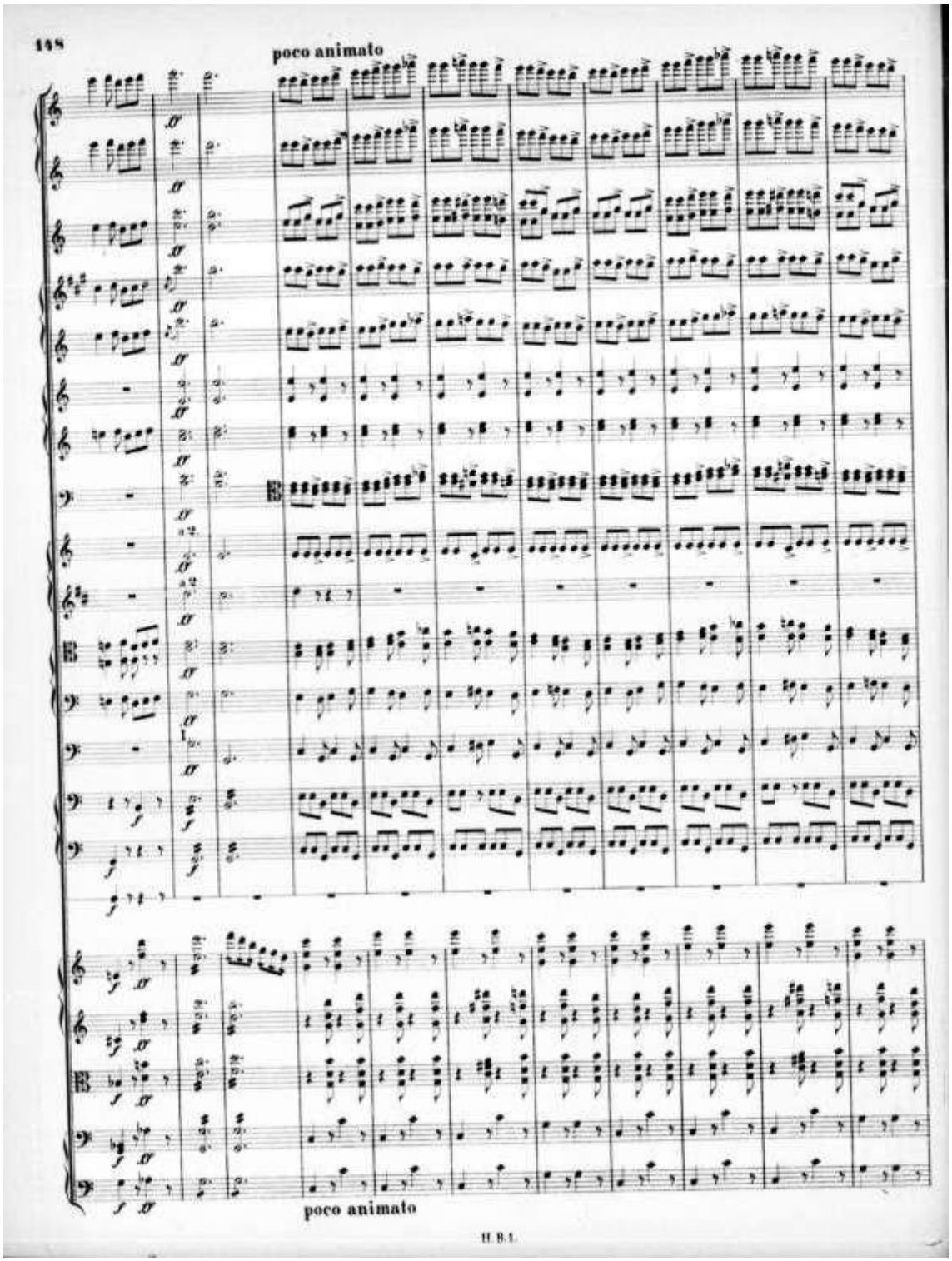

pizz.
pp
pizz.
pp

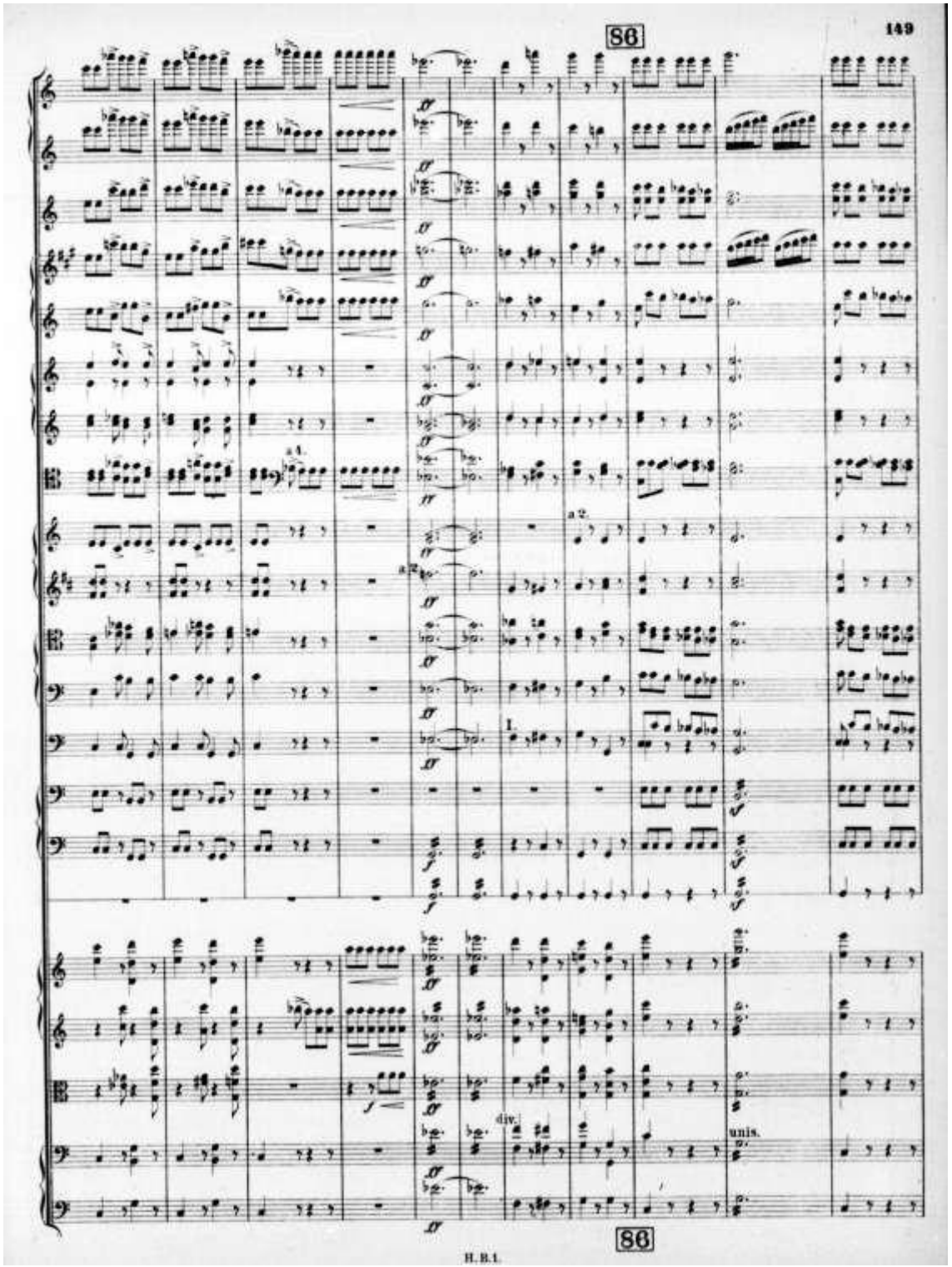

p leggiero
I.
p leggiero
p leggiero
I.
p leggiero
arco

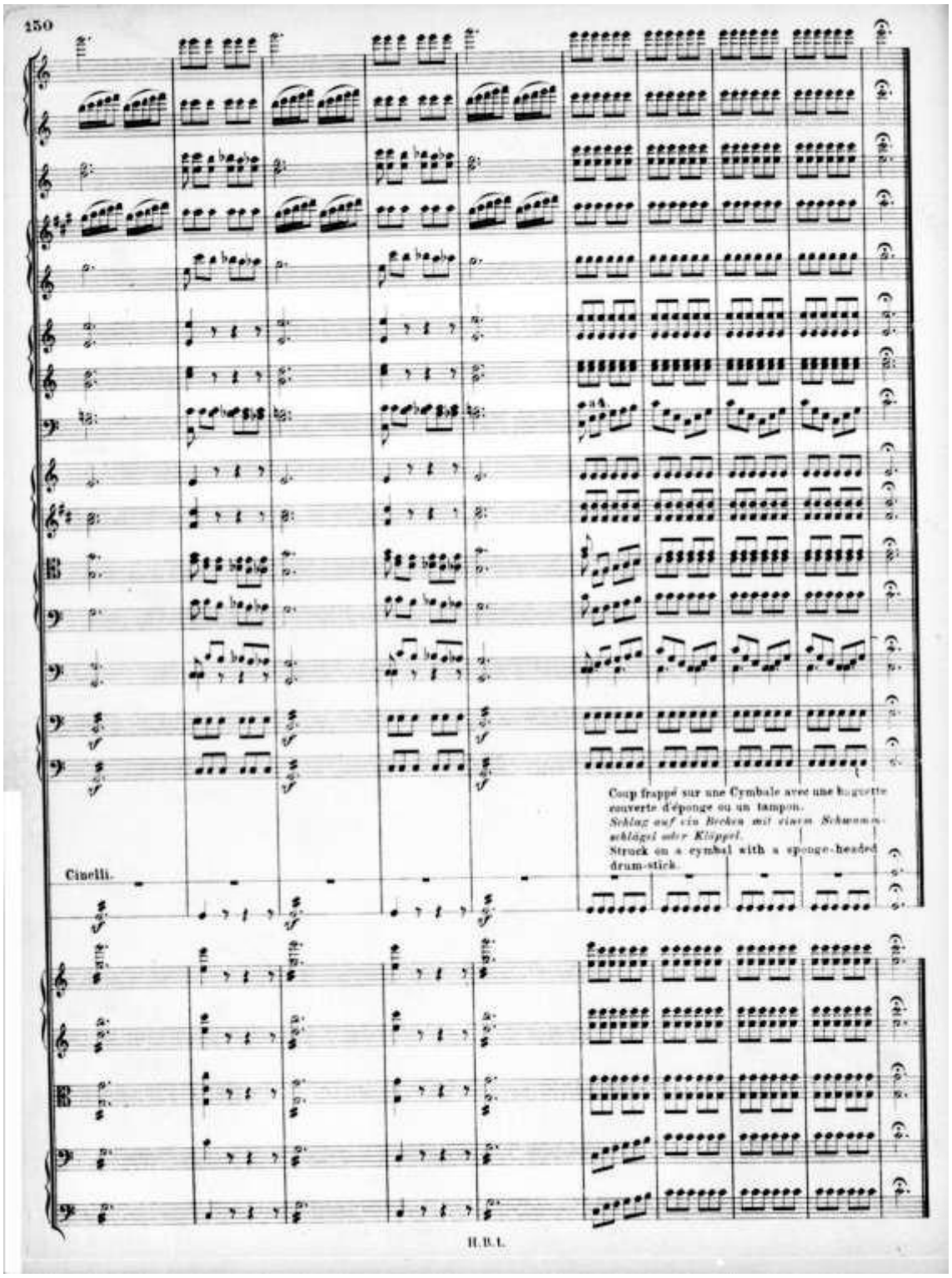

84
p leggiero
a 2.
p leggiero
ff (a 4.)
a 2.
I.
arco
pp cresc.
84


cress.
a 2.
a 4.


85
cresc. molto
85


poco animato
poco animato


86
a 4.
a 2.
I.
div.
unis.
86


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