T.C.
İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
VİYOLA ANA SANAT DALI
SANAT DALI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HECTOR BERLIOZ'UN "HAROLD İTALYA'DA" ADLI ESERİNİN VİYOLA REPERTUARINDAKİ ÖNEMİ VE VİYOLA TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

GİZEM ANAFARTA

2501190692

DANIŞMAN

Doç. Dr. Eren TUNÇER

İSTANBUL, 2023

ÖZ

HECTOR BERLIOZ'UN "HAROLD İTALYA'DA" ADLI ESERİNİN VİYOLA REPERTUARINDAKİ ÖNEMİ VE VİYOLA TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

GİZEM ANAFARTA

Bu çalışmanın amacı, müzik literatüründe bir ilki simgeleyen ve türününsayılı örneklerinden olan, Hector Berlioz'un bestelemiş olduğu Harold İtalya'da adlı eserin yerli ve yabancı kaynaklardan faydalanarak incelenerek viyola ve senfonik müzik repertuarındaki önemini ortaya koymaktır. Çalışmanın birinci bölümünde viyola ve keman arasındaki teknik benzerlikler incelenmiş, Hector Berlioz ve Niccolo Paganini'nin hayatlarına ve iki besteci arasındaki diyaloğa değinilerek eserin bestelenme sürecinden bahsedilmiştir. Çalışmanın ikinci bölümünde, eserin viyola tekniği açısından incelemesi yapılmış olup, teknik zorluk barındıran pasajlara alternatif parmak önerileri ve çalışma teknikleri sunulmuştur. Çalışmanın üçüncü bölümünde ise, eserin formal yapısı genel hatlarıyla incelenmiştir.

Anahtar Kelimeler: Hector Berlioz, Niccolo Paganini, Viyola, Keman, Konçerto

ABSTRACT

THE IMPORTANCE OF HECTOR BERLIOZ'S "HAROLD IN ITALY" IN ITALY AND INVESTIGATION IN TERMS OF VIOLA TECHNIQUE

GİZEM ANAFARTA

The aim of this study is to reveal the importance of the work Harold in Italy, composed by Hector Berlioz, which symbolizes a first in music literature and is one of the few examples of its kind, in the repertoire of viola and symphonic music by examining it by making use of domestic and foreign sources. In the first part of the study, the technical similarities between the viola and the violin were examined, the lives of Hector Berlioz and Niccolo Paganini and the dialogue between the two composers were mentioned, and the composition process of the piece was mentioned. In the second part of the study, the work was examined in terms of viola technique, and alternative finger suggestions and working techniques were presented for passages with technical difficulties. In the third part of the study, the formal structureof the work was examined in general terms.

Keywords: Hector Berlioz, Niccolo Paganini, Viola, Violin, Concerto.

ÖNSÖZ

Bu süreçte, desteklerini benden esirgemeyen viyola hocam ve danışmanım sayın Doç. Eren Tunçer'e, daima yanımda olan ve beni destekleyen aileme teşekkürlerimi sunarım.

İstanbul,2023

Gizem ANAFARTA

İÇİNDEKİLER

ÖZ ..... **ii**
ABSTRACT ..... **iii**
ÖNSÖZ ..... **iv**
RESİMLER LİSTESİ ..... **vii**
ŞEKİLLER LİSTESİ ..... **viii**
ÖRNEKLER LİSTESİ ..... **x**
KISALTMALAR LİSTESİ ..... **xi**
GİRİŞ **1**

BİRİNCİ BÖLÜM
VİYOLA VE KEMAN

1.1. Niccolo Paganini (1782-1840) 6
1.2. (Louis) Hector Berlioz (1803-1869) 8
1.3. Paganini ve Berlioz Bağlamında "Harold in Italy" 12

İKİNCİ BÖLÜM
BERLIOZ HAROLD IN ITALY VİYOLA TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ESERİN YAPISAL AÇIDAN ÖZETİ

3.1. 1.Bölüm: I. Scènes de mélancholie, de bonheur et de joie 33
3.1.1. Giriş Bölümü 34
3.1.2. Sergi 38
3.1.3. Gelişme Bölümü (192. Ölçü) 39
3.1.4. Yeniden Sergi Bölümü 43
3.1.5. Coda (468. Ölçü) 46
3.2. 2. Bölüm: Marche de pèlerins 47
3.2.1. Giriş Bölümü 47
3.3. 3. Bölüm: Sérénade d'un Montagnard des Abruzzes à sa maîtresse 53

3.3.1. A Allegro (1. Ölçü) 54
3.3.2. B Allegretto 55
3.3.3. A Allegro (136. Ölçü) 56
3.3.4. Coda (166. Ölçü) 57
3.4. 4. Bölüm: Orgie de Brigands 58
3.4.1. Giriş Bölümü 59
3.4.2. Sergi Bölümü (118. Ölçü) 61
3.4.3. Yeniden Sergi A (280. Ölçü) 63
3.4.4. Coda (411. Ölçü) 65
SONUÇ 66
KAYNAKÇA 68
EKLER 71

RESİMLER LİSTESİ

Resim 1: Niccolo Paganini 7
Resim 2: Hector Berlioz 9
Resim 3: 16 Aralık 1838 15

ŞEKİLLER LİSTESİ

Şekil 1: Örnek 1 ve Örnek 2 için parmak numarası önerisi 17
Şekil 2: Örnek 1 ve Örnek 2 için alternatif parmak numarası önerisi 17
Şekil 3: Örnek 3 için parmak numarası önerisi 17
Şekil 4: Örnek 4 için parmak numarası önerisi 18
Şekil 5: Örnek 5'de verilen pasajın 87-88. ölçüleri için duate önerisi 18
Şekil 6: Örnek 6'da verilen 131-134. ölçüler için parmak numarası önerisi 19
Şekil 7: Örnek 6 için parmak numarası önerisi. 19
Şekil 8: Örnek 8 için parmak numarası önerileri 21
Şekil 9: Örnek 8'de anlatılan unsurlara dikkat edilmesi gereken diğer kromatik pasajlar. 21
Şekil 10: Örnek 15 için çalışma önerisi 25
Şekil 11: Örnek 15 için alternatif çalışma önerisi 25
Şekil 12: Örnek 17 için üçleme çalışması 27
Şekil 13: Örnek 17 için çift ses çalışması 27
Şekil 14: Örnek 17 için akor çalışması 27
Şekil 15: Örnek 22 için önerilen oktav çalışması 30
Şekil 16: Örnek 23 için verilen pasaj için parmak numarası önerisi 31
Şekil 17: Adagio (1. Ölçü) 34
Şekil 18: Tahta üflemelilerin girişi (14. Ölçü) 35
Şekil 19: Viyola solonun girişi (38. Ölçü) 36
Şekil 20: Sergi bölümünün girişi – Allegro (95. Ölçü) 37
Şekil 21: Solo viyola (131. Ölçü) 38
Şekil 22: Gelişme Bölümü (192. Ölçü) 40
Şekil 23: B Orkestra temanın senkoplu bir versiyonunu çalar (229. Ölçü) 41
Şekil 24: B Solo viyolanın varyasyonlu hali (290. Ölçü) 41
Şekil 25: B Orkestra Solo (298. Ölçü) 42
Şekil 26: A Bakır üflemeli çalgıların solosu (323. Ölçü) 42
Şekil 27: Solo Viyola ve Tahta Üflemeliler (352. Ölçü) 44

Şekil 28: A Viyola ve Tahta üflemeli çalgıların solosu (396. Ölçü) 45
Şekil 29: Coda Teması (468. Ölçü) 46
Şekil 30: Giriş Teması -Allegretto 47
Şekil 31: Part A A Teması (16. Ölçü) 48
Şekil 32: B Teması (56. Ölçü) 48
Şekil 33: A Teması (104. Ölçü) 49
Şekil 34: Part B Trio (169. Ölçü) 50
Şekil 35: Part A (248. Ölçü) 51
Şekil 36: Coda (279. Ölçü) 52
Şekil 37: A teması -Allegro 54
Şekil 38: Kornonun Serenad Solosu (32. Ölçü) 55
Şekil 39: Viyola temasının duyuruluşu (65. Ölçü) 55
Şekil 40: Kornonun serenat temasının duyuruluşu (100. Ölçü) 56
Şekil 41: Yeniden gelen A teması -Allegro Assai (136. Ölçü) 56
Şekil 42: Coda Teması (166. Ölçü) 58
Şekil 43: A Allegro Assai 59
Şekil 44: B 1. Bölüm Fug (12. Ölçü) 59
Şekil 45: A -Allegro tempo 1(18. Ölçü) 60
Şekil 46: A (54. Bölüm) 60
Şekil 47: Tempo 1 Sergi Bölmesinin Başlangıcı (118. Ölçü) 61
Şekil 48: A Si B Majör (163. Ölçü) 62
Şekil 49: G (177. Ölçü) 62
Şekil 50: A Yeniden Sergi (280. Ölçü) 63
Şekil 51: G (340. Ölçü) 64
Şekil 52: Coda Teması (411. Ölçü) 66

ÖRNEKLER LİSTESİ

Örnek 1: (38-46. ölçüler) 16
Örnek 2: (46-53. ölçüler) 16
Örnek 3: (54-58. Ölçüler) 17
Örnek 4: (71-80. Ölçüler) 17
Örnek 5: (83-94. ölçüler): 18
Örnek 6: (131-146. Ölçüler): 19
Örnek 7: (173-196. ölçüler) 20
Örnek 8: (199-211. Ölçüler) 20
Örnek 9: (241-244. ölçüler): 21
Örnek 10: (253-256. ölçüler): 22
Örnek 11: (499-457. ölçüler) 22
Örnek 12: (60-63. Ölçüler) 23
Örnek 13: (64-88. Ölçüler) 23
Örnek 14: (144-167. Ölçüler) 24
Örnek 15: (169-170. Ölçüler) 24
Örnek 16: (169-246. Ölçüler) 26
Örnek 17: (173-176. Ölçüler) 26
Örnek 18: 28
Örnek 19: (65-83. Ölçüler arası) 28
Örnek 20: Örnek 19'de bahsedilen tek sesli çalışma 29
Örnek 21: Örnek 19'de bahsedilen tek sesli çalışmanın birinci parmak için olan versiyonu 29
Örnek 22: (98-109. Ölçüler) 29
Örnek 23: (111-123. Ölçüler) 30
Örnek 24: (180-205. Ölçüler) 31
Örnek 25: (14-18. Ölçüler) 31

KISALTMALAR LİSTESİ

Akt. : Aktaran

GİRİŞ

Viyola, 19. Yüzyıla kadar çoğunlukla orkestra ve oda müziği eserlerinde yer alan bir enstrüman olsa da yıllar geçtikçe bestecilerin solo viyola repertuvarına kazandırdıkları eserler sayesinde solistik bir enstrüman olarak da anılmaya başlanmıştır.

Hector Berlioz'un "Harold İtalya'da" eseri, kemanın teknik kapasitesini arşa çıkaran İtalyan besteci ve kemancı Niccolo Paganini'nin Berlioz'a bir viyola eseri yazmasını rica etmesiyle bestelenmiştir. Paganini ve Berlioz'un tanışması Berlioz'un 1830'da bestelemiş olduğu "Fantastik Senfoni"nin yazımından üç sene sonra tekrar sahnelenmesiyle gerçekleşmiştir. Paganini, eserin bitiminde beğenisini Berlioz'a sunmuştur. Berlioz hislerini şu şekilde anlatmıştır;

> *"...son olarak, tüm seyirci gittiğinde mutluluğum taçlandı. Koridorda beni bir adam durdurdu - uzun saçlı, delici bakışları olan, tuhaf ve bitkin yüzlü bir adam - bir dahi, devler arasında hiç tanımadığım bir Titan. Daha önce hiç görmediğim ve ilk gördüğümde beni derinden etkileyen bu adam, elimi sıktı ve ateşleyen methiyelerle hem kalbimi hem de beynimi ele geçirdi. O Paganini'ydi" (Berlioz, 1960, s. 201).*

Bu olaydan birkaç hafta sonra Paganini, kendi konserlerinde çalmak için Berlioz'dan bir viyola eseri yazmasını rica etmiştir. "Harold in Italy" eserinin doğuşu da bu şekilde olmuştur.

Bu eser, senfonik repertuvarda benzersiz bir yere sahip olan ve bilinen hiçbir türe uymayan, aradan her ne kadar iki yüz yıl geçmiş olsa da türünün tek örneği kalmayı başaran, eşsiz bir eserdir. Dolayısıyla "Harold in Italy" hem senfoni, hem de konçerto formuna olan benzerliğiyle hiçbir kalıba sığdırılamamış, formunun hangi türe uygun olduğu pek çok kez tartışılmıştır.

Hector Berlioz'un opera ve müzikal dramaya olan hayranlığı, senfonik üretimine ilham kaynağı olmuştur. Aynı zamanda, Beethoven'ın 9. Senfonisindekoro ve solistlerin ön planda olması ve hem entrümancılar hem de solistler için yazılan reçitatifler Berlioz'u oldukça etkilemiştir. Bu yeni müzikal yön Berlioz için

hem ödül hem de lanet niteliğindedir.. “Fantastik Senfoni” takdir ve büyük beğeni toplasa da “Harold İtalya’da” hiçbir zaman o popülerliğe erişememiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM
VİYOLA VE KEMAN

Bu araştırma konusu gereği viyola için yazılmış viyola repertuvarının özgün bir eserini ele almaktadır. Eserin ele alınması için öncelikle viyola ve viyola repertuvarını kısaca tartışmak anlamlıdır.

Viyolanın yaylı çalgı ailesi içerisinde M.S. 9. Yüzyıla kadar izi sürülebilir ve kendine özgü evrimsel bir öyküsü vardır. Rebaplara kadar uzana yaylı çalgı ailesinin gelişim süreci, viola da amore ve viola da gamba gibi çalgılarla Rönesans dönemine uzanır. Amati ailesi gibi yaylı çalgı yapısına müdahale eden luthierlerle modern yaylı çalgılara ulaşılmış olur (Yılmaz, 2017).

Keman ve viyola teknik olarak birbirlerine yakın çalgılardır. Örneğin Macdonald'a göre keman için triller, yaylar, pedal ve arpejli akorlar, armonikler vb. hakkında söylenenler viyola için de eşit derecede geçerlidir ve viyola bir bakıma pese doğru beşli akortlu bir keman gibidir (Macdonald, 2002).

Yine de Ligeti'ye göre "viyola kemanın büyüğüdür, kemandan bir beşli pes akort edilir. Gerçekte ise bu iki enstrüman arasında dünyalar vardır" (Ligeti, 2001, akt. Çetin, 2022). Dolayısıyla kendine en yakın yaylı çalgı ailesinin üyesi olarak kemana benzetilse de tınısı, repertuvarı ve oda müziği veya orkestradaki işlevleri gereği kendine özgü özellikleriyle viyola otantik bir çalgıdır.

Viyolayı tanımak için kemanla kıyaslanması fayda sağlayabilir. Adler keman ve viyolayı karşılaştırırken üç temel özellik sayar:

1. Viyola yayı biraz daha ağır ve kalındır.

2. Teller de kemana göre daha kabadır; bu nedenle, biraz daha zoraki ses üretirler ve viyolacının ses çıkarması için biraz "kazımasını" gerektirirler. Bu nedenle, daha hafif yayların üretilmesi daha zordur.

3. Harmonikleri çalmak daha kolaydır çünkü daha kalın teller daha güvenilir harmonik üretilmesini sağlar. (Adler, 1989, s.70).

Benzer özelliklere dikkat çeken Piston ise her telin ürettiği etkiyi yine kemanla kıyaslayarak ifade etmektedir:

> *"Viyolanın La teli diğer üç tel ile çarpıcı bir kontrast oluşturur. Tınısı genizden ve delici olarak tanımlanabilir. Kulağa gereğinden fazla belirgin gelme eğilimi vardır… Re teli kemanın Re telinden daha fazla ton ağırlığına sahip olmasına rağmen fazla belirgin değildir ve yumuşaktır. Sol teli ile birlikte birçok eşlik figürü için viyolanın en uygun telleridir… Viyola'nın Do teli, kemanın menzilinin ses çevresinin dışında kalan tek teldir. Tınıda güçlü ve ayırtedicidir. Çello aralığının bir kısmıyla çakışsa da, tonları çellonun Re telinin sesiyle keskin bir tezat oluşturur…"(Piston, 1969, s.68-69).*

Viyolanın keman gibi teknik olarak gerekli tüm gerekleri karşılamasına karşın diğer çalgılara göre biraz ihmal edildiği düşünülebilir. Adler "The Study of Orchestration" kitabında buna iki ilkesel gerekçe sunar. Ona göre on sekizinci yüzyıl bestecilerinin dört tel için bağımsız olacakları şekilde nadiren eser yazmaları ve uzun bir süre boyunca viyolacıların çoğunluğunun kemancılardan oluşması ve viyolacıların bestecilerin güvenini kazanamaması bu iki ilkeyi oluşturmaktadır (Adler, 1928, s.69).

Viyola repertuvarının genişliği de genel bir önyargı konusudur. Primrose viyolayı ele alırken birçok önyargıdan kurtulmayı tavsiye etmektedir. Ona göre "Viyola sadece, melodinin sürekli tekrar ettiği bas partileri çalan enstrümanlardan biri olarak sınırlandırılmamalıdır. Viyola ilk başta orkestra ve topluluk enstrümanı olarak akla gelmektedir çünkü göze çarpan eserlerin çoğu grup için yazılmıştır.Ancak solo viyola için çok fazla esere ulaşmak da mümkündür" (Dalton, akt. Tahan, 2020). Benzer şekilde Franz Zeyringer'in "Literatur für Viola" çalışmasının viyolacılara katkısını da överek, viyolanın konu edinildiği 14.000'den fazla parçadan oluşan geniş repertuvarın bir ömür boyu yetecek kadar geniş olduğuna dikkat çekmektedir (Dalton, 1988).

Primrose ayrıca viyolanın yaygın olan sınırlı repertuvarı olduğu fikrinin bir bakıma viyolacıların da sorumluluğundan kaynaklandığını ifade eder. "Ben (Primrose), dünyanın pek çok yerinde uyarlamalar ya da düzenlemeler de dahil sekiz

farklı programla resitaller verdim. Bunların hiçbiri ortalama bir keman programında yoktur. Viyolacılar da viyola literatürünün sınırlı olduğu izlemini verdiklerindendolayı suçlu olabilirler" (Dalton, akt. Tahan, 2020). Dolayısıyla hem viyola repertuvarının sanılandan geniş olduğunu vurgulayan Primrose, viyolacıların repertuvar seçimi konusunda daha dikkatli davranmalarına işaret ederek, önyargıların önemli bir kaynağını vurgulamıştır.

Macdonald da viyolayı değerlendirirken diğer çalgılar arasında tanınması gerektiği gibi tanınmadığını dile getirir.

> *"Tüm orkestra enstrümanları arasında, takdire şayan nitelikleri ısrarla yanlış anlaşılan, viyoladır. Keman kadar çeviktir, alt tellerinin sesi özel bir keskinliğe sahiptir, tiz notaları özellikle hüzünlü ve tutkulu bir karaktere sahiptir ve derin melankolik tonu, genel karakterini diğer telli çalgılardan oldukça farklı kılar. Yine de uzun süredir ihmal edilmiş veya çoğu kez bas hattının üzerinde bir oktav çalmak gibi belirsiz ve anlamsız bir görev verilmiştir. Bu asil aracın adaletsiz muamelesinin birçok nedeni var." şeklinde görüşlerini belirtir (Macdonald, 2002, s-35).*

Viyolanın hakettiği önemi görmemesinin nedenleri olarak ise Macdonald (2002, s-35) iki temel gerekçeyi öne sürer. Öncelikle bas partilerinin katlanmasıyla tiz partinin doldurma görevi görmek üzere her seferinde viyolaya verilmesidir. İkinci olarak ise orkestralarda yer alan viyolacıların iyi çalıcılar olmayan kemancılardan oluşmasından dolayı, bestecilerin viyolacılara güvenememesinden böylelikle viyolaya karşı önyargılı davranmalarıdır. Dolayısıyla viyolanın görevlendirilmesi konusunda kimi ön yargılar olsa da, repertuvarının yeterince geniş olduğu ve virtüöz viyolacıların da varlığı akılda tutulduğunda kendine özgü bir viyola kimliği olduğu söylenebilir.

Kemanla birlikte bakıldığında viyolanın kendine özgü tını zenginliği ile ayrı bir çalgı olarak öne çıktığı görülmektedir. Ayrıca geniş repertuvarıyla

Viyola oda müziği toplulukları ve orkestralarda birlikte müzik yapılan bir çalgı olduğu gibi solist kimliği ile de bilinmektedir. Birlikte seslendirme uygulamalarında viyola tını özelliği ile öne çıkmaktadır.

Adler viyola repertuvarı hakkında görüşlerini şöyle sunmaktadır:

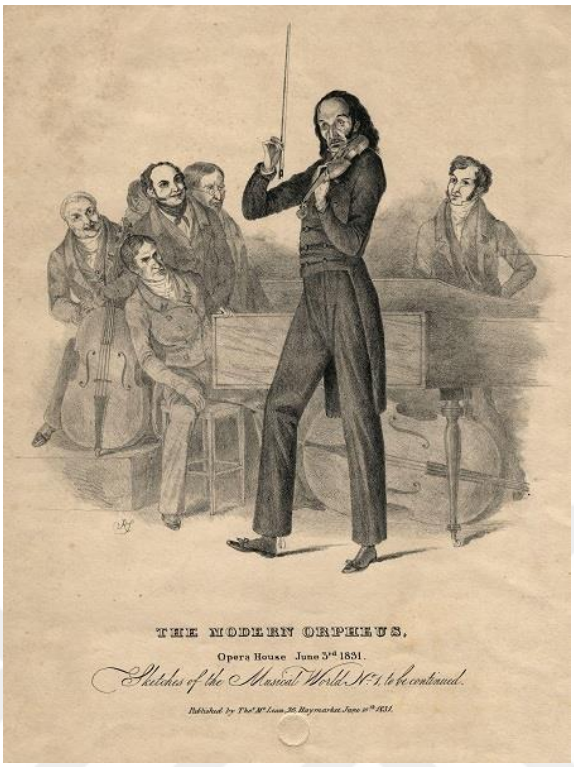
"Barok ustaları viyola için pek çok konçerto yazdılar ve bazı klasiköncesi besteciler de onların izinden gitti. Ancak bu dönemden sonra, Mozart'ın keman ve viyola için Senfoni Konçertant'ı ve İtalya'da Berlioz'un Harold'undakisolo bölüm dışında, on dokuzuncu yüzyılın sonlarında Wagner ve Strauss'a kadar çok az önemli solo viyola müziği vardır. Bununla birlikte, 20. yüzyılda viyola, yaylı teller grubundaki akrabaları ile nihayet neredeyse eşit bir statüelde etti. Debussy'nin Flüt, Viyola ve Arp Sonatı, Bartok ve Walton'ın viyola konçertoları, Hindemith'in Der Schwanendreher ve Vaughan Williams'ın Flos Campi gibi örneklerini kanıt olarak sayabiliriz."

Berlioz'un "Harold in Italy" eserini ele almak için eserin siparişini veren Niccolo Paganini'yi tanımak anlamlıdır. Dolayısıyla araştırma konusu bağlamında önce Paganini ve hayatı, sonrasında Berlioz ve hayatı, en sonda ise ikisinin ilişkisi ele alınarak "Harold in Italy" adlı eserin bestelenme süreci ve çeşitli boyutlarıyla içeriği değerlendirilecektir.

1.1. Niccolo Paganini (1782-1840)

Paganini'nin sadece keman müziğine değil, tüm çalgı türlerine ait virtüözite yaklaşımlarına köklü bir etkisi olmuştur. Paganini'nin kemandaki yenilikçi ve devrimci buluşları sonucunda yeni bir çağın açıldığı söylenebilir. Virtüözler çağı olarak da anılabilir bu dönem bugüne kadar sürmekte; farklı çalgıların virtüözleri ve bu virtüözlerden ilham alan besteciler, çalgıların teknik ve anlatım sınırlarını zorlamaya devam etmektedir. Kısaca hala Paganini'nin çalgı yaşantısında yarattığı heyecan ve ilhamın yaşamayı sürdürdüğü söylenebilir.

Borer (1997), virtüöziteyi armoni, ezgi, kontrpuan, tını gibi unsurlarla varyasyon, füg gibi yapılarla eşit düzeyde duran ve hepsi sırayla müzik tarihinde çeşitli dönemleri karakterize eden müzikal kompozisyonun parametrelerinden biri olarak görmektedir. Ona göre çağlar boyunca büyük besteciler tarafından belirlenen ve geliştirilen bu parametrelerin her birine hükmeden ilkeler vardır. Paganini'nin kemanın sadece olağanüstü olanaklarını keşfederek değil, müzik dilinde de yenilik üreterek virtüözlük yasalarının tanımına katkıda bulunduğunu ileri sürmektedir (Borer, 1997, s.3).



Resim 1: Niccolo Paganini

Maslin (2012) Paganini'nin sanatsal kaynağını ekoller açısından ele alarak, İtalyan kültürünün o dönemde Avrupa'da ki etkilerine bağlar. Ona göre 18. yüzyılın büyük bir bölümünde, İtalyan keman Okulu, Avrupa'nın sanat yaşantısına egemen oldu. Bu durum ise, İtalya'nın Avrupa Rönesansı'nın doğum yeri olarak önde gelen kültürel konumu ve orada gerçekleşen her türden sanatsal zenginliğin doğal bir sonucuydu.

Paganini'nin sanatında önemli bir kaynağın İtalyan güzel şarkı söyleme geleneği olan "bel canto" olduğunu belirten bir yaklaşım da vardır. Jing'e göre(1993) Paganini müziği ile bel canto arasındaki ilişki çok yakındır. Bunun nedeni diğer bir İtalyan müzisyen olan Rossini'dir. Jing bel canto dünyasının Rossini tarafından yaratıldığını dile getirip; tüm ses çevresine hakim doğal ve güzel sesin, iyi bir eğitimin ve içten gelen bir stil ustalığı ile gösterişli bir müziğin önemli bel canto göstergeleri olduğunu ileri sürer. Bir şarkıcı bu üç kazanımı elde ettiğinde, başarılıbir bel canto uygulayıcısı olarak kabul edilebilir. Jing'e göre İtalya'da doğal olarak yaşayan bu estetik, tarzı, teknik üstünlüğü ve yaratıcı ruhu ile Paganini'nin çalgı icrasını doğrudan etkilemiştir. Bu görüşü Rossini de onaylar görünmektedir.

Rossini'ye göre "Paganini, bir opera bestecisi olsaydı, hepimizi alaşağı ederdi." (Groove Music Dictionary, akt. Okay, 2011).

Paganini'nin taşıdığı İtalyan kültür mirası ve bel canto birikimiyle, kemanın tüm teknik sınırlarını zorlaması ortaya yeni bir kavrayış çıkartmıştı. Hem müzikal hem teknik devrim, çalgı müziğini daha önceden olmayan bir şekilde değiştirdi.

Keman'a katkıları konusunda daha somut ifadeleri Karl Guhr sunar. Guhr'un "Ueber Paganinis Kunst, die Violine zu spielen (Mainz 1829)" başlıklı çalışmasında Paganini'nin keman tekniğinin gelişimine iki yönde katkı sağladığını ileri sürer: Öncelikle, kendi fiziğine özgü bir teknik yaklaşım geliştirdi ve duruş, keman ve yay tutuşları ve belirgin yay vuruşlarının kullanımı konusunda alışılmışın dışında hareketler ortaya koydu. İkincisi, kendinden önceki kemancıların ortaya koydukları teknik gelişimleri eşi benzeri görülmemiş düzeyde canlandıran ve kullanan yaratıcı bir icra tarzı formüle etti. Bunların yanında, Paganini, yayla çalınan bir ezgiye sol el pizzicatosu ile eşlik etme konusundaki teknik önerisiyle önemli iz bıraktı (Guhr, 1829, akt. Stowell, 2011). Ayrıca Say , "ricochet", "çift trill", "üçlü, altılı, sekizli aralıklarıyla çift tel basmak", "yapay flageolett ve çift flageolett", "ossia varyantları" ve "scordatura" gibi hünerlerin geliştiricisi veya ilk uygulayıcısıdır (Say, 2003, s.53).

1.2. (Louis) Hector Berlioz (1803-1869)

Berlioz romantik program müziğini edebiyatla birleştirip bu yaklaşımın yayılmasını sağlayan önemli bir Fransız bestecidir. Manoff'a göre "tarihsel stil dönemleri, onları yaratmaya yardımcı olan insanlar aracılığıyla hayat bulur. Hector Berlioz (1803-69), birçok yönden, on dokuzuncu yüzyıl Romantizminin temel özelliklerinin temsil eden mükemmel bir kişiliktir" (Manoff, 1982, s.265).

Müzik düşkünü olan doktor babasının etkisiyle flüt ve gitar çalmayı öğrense de, profesyonel düzeyde herhangi bir çalgıda ustalık geliştirmedi. Bunun önemli bir nedeni ailesinin tıp alanında uzmanlaşmasını istemeleriydi. Ancak ilerleyen yıllarda besteciliğe olan ilgisi Paris'te bestecilik dersleri almasına neden oldu (Karakiraz, 2020). Berlioz'un hatıralarında yazdığı kendi ifadelerinden piyanonun öneminin farkında olan bir besteci olduğu, iyi düzeyde piyano çalmıyor olmasının onu

bestecilik bağlamında durdurmadığı ve dehasının da farkındalığıyla parmaklarının değil daha çok zihninin müzik üretmesine odaklandığı sonucuna varılabilir (Schonberg, 1997, s. 153).



Resim 2: Hector Berlioz

İlerleyen süreçte düzenli olarak "Prix de Rome" yarışması için bestelediği eserleriyle yarışmaya katılan Berlioz, 1930 yılında "La Mort de Sardanapale" başlıklı eseriyle birincilik ödülü kazanır (Slonimsky, 2000, s.315). Ancak Paris çevrelerinde tanınmaya başlaması ödülü almasının hemen ardından bestelediği ve aynı yıl ilk seslendirilişi yapılan Fantastik Senfoni ile gerçekleşti. Berlioz'un program müziğini edebiyatla birleştirmesine yönelik iyi bir örnek olarak da Fantastik Senfoni'nin ilk seslendirilişi örnek gösterilebilir. Berlioz senfoninin dramatik içeriğini anlatan programı (ya da öyküyü) performanstan bir hafta önce bir gazetede yayınlamıştı (Manoff, 1982, s.261). Dolayısıyla daha eser seslendirilmeden dinleyicilerin bir görüşü oluşmuştu.

Yaşadığı dönemde diğer romantik besteciler gibi özellikle edebiyatla içiçe yaşayan Berlioz, daha yaratımının başlarındayken bu duyarlığını sergiliyordu. “Tüm romantikler gibi Berlioz da Goethe'nin çalışmalarından derinden etkilenmişti. Berlioz, Fantastik Senfoni'yi yazmadan önce, 1828 gibi erken bir tarihte, şiirin bazı bölümlerinin müzikal uyarlaması olan Faust'tan “Sekiz Sahne”yi bestelemişti. Ancak bunlar, 1846'da tamamlanan (sekiz sahnenin parçası olduğu) daha iddialı bir çabanın - Faust'un Laneti - yalnızca bir başlangıçtı” (Manoff, 1982, s.268). Berlioz’un önemli bir ilham kaynağı diğer romantik besteciler gibi doğaydı. Faust’un Laneti’ndeki “Doğa’ya Çağrı” bölümü Berlioz ve Romantik Dönem adına değerli bir örnektir.

Manoff’a göre Romantik Dönem’de

> *“Doğanın müzikal sese dönüştürülmesi, yeni armoni, melodi, doku ve tını kombinasyonları aracılığıyla gerçekleştirildi. Bu dilin yaratılmasında Berlioz etkili olmuştur. Doğa ve müzik arasındaki bu oldukça gizemli ilişkiyi ölçmek neredeyse olanaksız olsa da, Berlioz'un sanatsal üretiminden birkaç özel örnek göstermek fikir verebilir. Berlioz'un birçok melodisindeki uzun, asimetrik cümleler (uzunluğu eşit olmayan cümleler), çocukluk evi olan Fransız Alpleri'nin ufuk çizgisiyle karşılaştırılabilir. Dokuları yan yana koyması, geçen bir bulutun gölgesiyle karartılabileceği bir yamaç manzarası üzerindeki zıt ışık efektlerine benzetilebilir” (Manoff, 1982, s.278).*

Yukarıda ifade edildiği gibi Berlioz’da doğanın yansımalarını görmek mümkündür. Bu özelliği ile Romantik dönem bestecisi kimliğine de örnek bir besteci olarak sunulabilir. Berlioz “kendi Romantizmine ilişkin çekincesiz, son derece duygusal, şakacı, değişken, pitoresk özelliklerinin çok bilincindeydi. Klasik düzen ve kısıtlama ideallerinin aksine kendini ifade etme dürtüsü ve tuhaflık içeren Romantizm fikrini çok seviyordu” (Schonberg, 1997, s. 153).

Form ve tür konusunda da Berlioz çok önemli bir yenilikçidir. Operanın sunduğu olanaklar ve program müziği yaklaşımı güçlü dramatik etkiler üretmesi konusunda onun bir çalışma alanı olarak öne çıkmaktadır. Çocukluğunda ve besteci olmaya karar verdiğinde profesyonel müzik eğitiminde uzak kalarak ilk başlarda çoğunlukla kendi kendine denemeler yapması bazen çok iyi bazen de kötü fikirleri yakalamasına neden olmuştu (Schonberg, 1997, s.153). Ancak farklı kaynaklardan

beslenmesi ve kendini geliştirme çabası yaratıcılık konusundaki özgün bir kişilik ortaya koymasına neden olmuş görünmektedir.

> *"Berlioz'un sanat yaklaşımı doğası gereği tamamen program müziğine veya opera müziğine dayalıdır. Besteci yeni türleri ve formları yaratmayı denemiştir. Örneğin Fantastik Senfoni bir program müziğine dayalı bir senfoniyken, Faust'un Lanetlenişi bir opera karakterinde bir senfonidir. Berlioz'un eserlerindeki dramatik dürtü, geleneksel müzik tasarımını fazlasıyla gölgede bırakır" (Manoff, 1982, s.284).*

Berlioz'un sanatsal karakterini yansıtan önemli bir özelliği de orkestrasyon ve armoniyi dolayısıyla tınıyı dramatik etkileri güçlü bir şekilde üretmesine yönelik özgün bir şekilde kullanabilmesidir. Adler'a göre "Bach, Stamitz ve Mozart ara sıra viyola için solo veya konçertant eserler yazsalar da, orkestra yazımında gerçekten bağımsız bir sese Berlioz'a kadar kimse ulaşamadı." (Adler, 1989, s.69). "Berlioz, orkestral doku ve tınıların doku ve tını açısından daha önce kimsenin sahip olmadığı olasılıkları keşfetmiş ve müzikal efektler üretmek için sık sık cüretkar ve dramatikbir orkestrasyon yaklaşımı kullanmıştır. Berlioz, doku ve tını ile tamamenbütünleşmiş armoniyi düşünen ilk bestecilerden biriydi" (Manoff, 1982, s.285). Bunun yanında onun dönemine kadar yasaklanmış akor ilerlemelerini ve tamamen yeni bir melodi türünü keşfetmek için klasik uyum kurallarından ayrılan da Berlioz'du (Schonberg, 1997, s.153).

Ölümünden sonra Berlioz'a yavaş yavaş tanınmaya başladı. Onun mirasını yüceltmek için Wagner ve Liszt gibi isimlerin ölümlerinin ardından oluşan ilgi gibi bir etki yoktu. (Slonimsy, 2000, s.316). Bunun önemli bir nedeni kendi döneminde ortaya koyduğu fikirlerin çağdaşları tarafından tam anlaşılamaması olabilir (Schonberg, 1997, s.153). Bugün eserlerinden yalnızca uvertürler ve Fantastik Senfoni sık sık dinlenir. Requiem'inin ve operalarının performansları seyrektir (Slonimsy, 2000, s.316).

Schonberg'e göre Berlioz "sıra dışı bir adamdı. Onunla ilgili her şey olağandışıydı. Sanatsal anlayış bağlamında Avrupa müzik birliğini neredeyse tek başına dağıttı. Ondan sonra müzik asla aynı olmayacaktı. Ve ne yaptıysa, gelenekleri ve eski usulleri sabırsızlıkla bir kenara atarak, kendi başına yaptı. Yalnızca bir dahi,

temel bilgi eksikliğinin üstesinden gelebilirdi. Ancak, yalnızca temel bilgi eksikliği onu gittiği yollara götürebilirdi (Schonberg, 1997, s.153). Görüldüğü gibi son derece sıradışı bir besteci olarak Berlioz'un eserlerinde geniş hayal gücünü görmek, opera ve program müziğinin zaman zaman otobiyografik izlerle birleştirilmesine şahit olmak mümkündür.

Araştırma konusunu daha iyi anlayabilmek adına, müzik tarihinin iki büyük figürü olarak Paganini ve Berlioz'u tanıdıktan sonra iki sanatçının müzik yaşantısında "Harold in Italy" eseri üzerinden kesişimi incelemek gerekmektedir.

1.3. Paganini ve Berlioz Bağlamında "Harold in Italy"

Berlioz 27 yaşında Berlioz, Prix de Rome yarışmasında birinci olduktan sonra yarışma koşulunun bir ödülü olarak iki eğitim almak üzere İtalya'ya gitti ve Roma'daki Fransız Akademisi Villa Medici'de eğitim gördü. Dolayısıyla 1831-1832 yılları arasında Roma'da yaşadı. Çeşitli nedenlerle çok mutlu olmasa da çalışmalarına devam etti. Bu sürede İtalyan müziğini ve Harold in Italy'de işlediği Abruzzi bölgesi gibi doğal zenginliklerini tanıdı. İtalya'ya ilişkin bu deneyiminin Paganini'yi müzikal olarak anlaması konusunda onu faydalı olmuş olabilir. Kısaca Berlioz, Paganini ile ilk tanışmasıyla değil öncesinde de İtalyan müziğini ve stilini tanıyordu.

İki müzisyen de birbirlerine derin saygı duyuyordu. Paganini Berlioz için, Beethoven'ı yeniden diriltebilecek adam diyordu (Schonberg, 1997). Berlioz isebüyük ses getiren eserinin seslendirilişinden üç yıl sonra bir konser sonrası tanıştığı Paganini'yi hatıralarında şu önemli değerlendirmelerle betimlemişti:

> *"... Fantastik Senfoniye programda yeniden yer verildi ve baştan sona alkışlanarak tüm salonu etkisi altına aldı. Başarılıydım ve hakkımdaki önceki ön yargılar tersine dönmüştü. Müzisyenlerim salondan ayrılırken neşe içinde parlıyorlardı. Son olarak, tüm seyirci gittiğinde mutluluğum taçlandı. Koridorda beni bir adam durdurdu - uzun saçlı, delici bakışları olan, tuhaf ve bitkin yüzlü bir adam - bir dahi, devler arasında hiç tanımadığım bir Titan. Daha önce hiç görmediğim ve ilk gördüğümde beni derinden etkileyen bu adam,elimi sıktı ve ateşleyen methiyelerle hem kalbimi hem de beynimi ele geçirdi. O Paganini'ydi" (Berlioz, 1960, s. 201).*

Bu tanışmaları sırasında ise Paganini bir Stradivarius viyola satın almıştı (Schwarm, Harold in Italy). Viyola repertuvarı için kendine yakışan bir eser yazılması için arayıştaydı.

Tanışmalarından birkaç hafta sonra Paganini Berlioz'a gelerek "Muhteşembir viyolam var, hayranlık verici bir Stradivari. Onu bir konserde çalmak istiyorum. Ama bunun için elimde bir müzik yok. Bana bir solo yazar mısın? Böyle bir iş için senden başka kimseye güvenim yok" *(Berlioz, 1960, s. 201).* Bunun üzerine büyükbir gurur duyduğunu belirten Berlioz, sakıncalarını da şöyle paylaşır. "Sizin gibi bir virtüöze yakışır ve beklentinizi karşılayacak bir eser yazabilmem için viyola çalabilmem gerekir ama bunu yapamam. Bana kalırsa bu sorunu sen kendin aşabilirsin" *(Berlioz, 1960, s. 202).* Berlioz'un Paganini'ye kendinin bestelemesini önermesine karşın Paganini ise *"Hayır, başaracaksın, ısrar ediyorum. Ben eseryazamayacak kadar hastayım" (Berlioz, 1960, s. 202)* diyerek Berlioz'u yüreklendirir.

Eserin üzerinde çalışmaya başlayan Berlioz, mutlu ve heyecanlı şekilde süreci ilerletiriz. Bir süre sonra ilk bölüm yazılır yazılma Paganini eseri görmek ister.Allegro bölümündeki uzun susları gördükten sonra ise "istediğim bu değil, çok uzun süre sessiz kalıyorum. Benim sürekli çalıyor olmam lazım" der. Berlioz ise "Ben de tam bunu anlatmak istemiştim. Gerçekten istediğin bir viyola konçertosu ise, onu yazabilecek tek kişi sensin" diyerek karşılık verir. Berlioz "buna cevap vermedi, ama hayal kırıklığına uğramış görünüyordu ve başka bir şey söylemeden yanımdan ayrıldı. Birkaç gün sonra, sonunda kendisi için ölümcül olacak gırtlak hastalığından dolayı Nice'e gitti ve ancak üç yıl sonra döndü" *(Berlioz, 1960, s. 202)* diyerek aralarındaki diyaloğu anlatır.

Görüldüğü gibi birinci ağızdan Berlioz, ilk bölümün notalarını gören Paganini'nin hayal kırıklığına şahit olmuştur. Berlioz ise eseri bestelemeye devam etmiştir. İlerleyen süreçle ilgili hem İtalya'daki yılları hem de program müziği anlayışını da sergileyen şekilde şu ifadelerle hatıralarını anlatır:

> *"Kompozisyonumun planının ona uymadığını anlayınca, solo kısmın parlak bir hale nasıl getirileceğini çok da fazla kafama takmadan kendimi*

başka bir şekilde esere adadım. Orkestra için viyolayı az çok hareket halinde olan bir karakter olarak ve her zaman kendi bireyselliğini koruyan bir kişi gibi ele aldığım bir dizi sahne yazma fikrini tasarladım. Abruzzi'deki gezintilerime dair anılarımdan oluşturduğum arka planı, viyolayı Byron'ın Childe Harold'ı tarzında bir tür melankolik hayalperest olarak tanıtarak oluşturdum. Senfoninin adı da buradan gelmektedir, Harold İtalya'da" (Berlioz, 1960, s. 202).

Eser tamamlandığında dört uzun bölümden oluşmaktadır. "Harold Dağlarda" başlıklı ilk bölüm, "Üzüntü, Mutluluk ve Sevinç Sahneleri" alt başlıklarını taşır. Bölüm, solo viyola tarafından çalınan ve çaldığı süre boyunca yankılanan ince bir tema kahramanı tanıtmaya yönelik içe dönük bir giriş niteliğindedir. İkinci bölüm, "Akşam Duasını Söyleyen Hacıların Yürüyüşü", Harold'ın gösterişli romantik bakış açısıyla hacıların nazik dinsel coşkusunu karşılaştırır. Üçüncü bölümün "Serenat"ı, engebeli Abruzzi bölgesinden bir dağcının sevgilisine şarkı söylemesini betimler. Bu bölümde İngiliz kornosu, şarkıcının sesini temsil eder, ancak Harold da orada, solo viyola olarak şarkıcı ile birlikte samimice manzarayı izler. Son bölüm daha canlı "Haydutların Aleminde" bölümüdür. Ancak gürültücü canlılığın ortasında bile, Berlioz önceki bölümlerin müzikal yankılarıyla eski sahneleri hatırlatır (Schwarm, Harold in Italy).

Berlioz'un 16 Aralık 1838'deki konser programında, başlangıçta büyük virtüöz için bir senfonik viyola konçertosu olarak tasarlanan Harold in Italy'i de vardı. Konseri Paganini'de izledi. Boğazı hastalıktan harap olan Paganini oğluaracılığıyla iletişim kuruyordu. Oğlu, Berlioz'a babasının hiç bir konserden bu kadar etkilenmediğini söyledi ve "Müziğinize yenik düştü ve size teşekkür etmek için diz çökmekten güçlükle kendini alıkoyuyor" ifadeleriyle babasının hayranlığını özetledi (Rushton, 1994, s.12).



Resim 3: 16 Aralık 1838

Çeşitli kaynaklarda ise Paganini'nin Berlioz'un önünde diz çöktüğü de ifade edilmektedir. Hatta bu konuda bir tablo da literatürde görünmektedir. Olsun ya da olmasın, Paganini'nin sonuçtan çok etkilendiği ortadadır.

Paganini daha sonra İtalyanca bir mektup yazarak kendisine ödemek istediği komisyonu da almasını kibarca rica eder: "Sevgili dostum Beethoven öldü, onu yeniden yaşatmak için geriye sadece Berlioz kaldı; ve ilahi bestelerinizi beğenmiş olan ben, dehanıza layık olarak, saygımı göstermek ümidiyle ektekini verdiğinizde Baron de Rothschild'ın ödeyeceği yirmi bin frangı kabul etmenizi istemenin görevim olduğunu düşünüyorum. İnan ki sizi en çok seven arkadaşınızım, Niccolo Paganini" (Rushton, 1994, s.13).

Harold in Italy bu bestelenme süreciyle, Romantik Dönemin önemli bir sanatsal üretim konusudur. Berlioz'un tüm sanatsal kişiliğini simgeleyen eser, bir yandan programlı romantik müziğin önemli bir örneği olmakla bir yandan da Berlioz'un birikimini ortaya koyarak viyola literatüründe özgün bir yer almaktadır.

İKİNCİ BÖLÜM

BERLIOZ HAROLD IN ITALY VİYOLA TEKNİĞİ AÇISINDAN İNCELENMESİ

1. **Bölüm:** *Scènes de mélancholie, de bonheur et de joie*



Örnek 1: (38-46. ölçüler)

Örnek 1'de verilen bu tema, başlangıçtaki uzun orkestra solosunun ardından, viyolanın ön planda duyulduğu ilk solodur. Lirik bir opera aryasına benzer ifadede, geniş yay kullanarak fakat aynı zamanda sakin bir şekilde çalınmalıdır. Teknik anlamda bu ifadeyi sağlamak için arşeyi, telin üzerinde dik açıda konumlandırarak tok ve dolgun viyola tınısı elde edip, sol elde de geniş bir vibrato ile bu tonudestekleyerek solonun ön plana çıkması sağlanabilir.



Örnek 2: (46-53. ölçüler)

Örnek 1'deki tema, Örnek 2'de verilen bu temada bu sefer daha düşük bir nüansla tekrar karşımıza çıkıyor. Dolayısıyla, öncekinden farklı olarak, yayı tuşeye daha yakın bir şekilde konumlandırıp fazla kol ağırlığı vermeden, daha yumuşak bir ifade ile ve bunlara ek olarak, geniş bir vibratodan ziyade bilekten vibrato yaparak çalınabilir.



Şekil 1:Örnek 1 ve Örnek 2 için parmak numarası önerisi



Şekil 2: Örnek 1 ve Örnek 2 için alternatif parmak numarası önerisi



Örnek 3: (54-58. Ölçüler)

Örnek 3'de verilen bu pasajda, yayı uç kısımdan iterek başlayıp *piano* nüansının güzel çıkması için yavaş bir şekilde itip, ardından gelen *crescendo* hareketiyle itme hızını arttırarak, yayın kök kısmına gelinmelidir. Yayı eşiğe yakın, dik bir açıyla konumlandırarak ***sf*** hareketini belli etmek gerekir. Daha sonra ani gelen *piano* nüansı için ise yayı eşikten biraz daha uzak bir konuma temas ettirerek, fazla kol ağırlığı vermeden, yumuşak bir tonla çalarak iki hareket arasındaki nüans farkı net bir şekilde belirtilmelidir.



Şekil 3: Örnek 3 için parmak numarası önerisi



Örnek 4: (71-80. Ölçüler)

Örnek 4'de verilen açılış solosu bu kez de örnek 3.4'de karşımıza oktav içeren çift sesli bir pasaj halinde çıkıyor. Bu temanın, açılışta beklenen dolgun ve tok

tonuna ek olarak entonasyon hassasiyeti de önem arz etmektedir. Oktav pasajında, çift ses çalışmasına ek olarak entonasyonu düzeltmek için, oktavların önce kalın sonra da ince seslerini ayrı ayrı çalarak, seslerin net ve temiz çıkması sağlanabilir.



Şekil 4: Örnek 4 için parmak numarası önerisi



Örnek 5: (83-94. ölçüler):

Örnek 5'de verilen bu örnekte, yayın orta kısmında başlayarak, yavaş yavaş yayın kök kısmına gelip ***sf*** hareketi belirtilmelidir. Ayrıca, sol elle sıkı bir vibrato yaparak ***sf*** hareketi desteklenmelidir. Sonrasında gelen decrescendo ve *piano* nüansını daha net gösterebilmek için, ***sf*** hareketinden sonra yayın orta ve uç kısmı arasını kullanmak gerekir. X. ölçüde *crescendo molto* gelmektedir. Bu kısımda, sağ kolun yaya verdiği eşit ağırlık önemlidir.



Şekil 5: Örnek 5'de verilen pasajın 87-88. ölçüleri için duate önerisi



Örnek 6: (131-146. Ölçüler):

Örnek 6'da verilen bu örnekte notaları tane tane ve temiz duyurmak önemlidir. Bunun için sol elin tuşeye hakim olması, temiz entonasyon açısından faydalı olacaktır. 133. ölçüdeki *espressivo* şeklinde çalınması istenen kısımda vibratoile başlayarak net bir ton çıkartılmalıdır.



Şekil 6: Örnek 6'da verilen 131-134. ölçüler için parmak numarası önerisi



Şekil 7: Örnek 6 için parmak numarası önerisi.



Örnek 7: (173-196. ölçüler)

Örnek 7'daki aksanları belli etmek için notanın ilk başında arşeye ani bir baskı uygulanmalıdır ve aynı zamanda arşenin tele tam kıl şeklinde temas ettirilmesi doğru olacaktır. Bu sırada, aynı anda gelen ***f*** nüansı için ise yaya eşit miktarda kol ağırlığı verilmesi kolaylık sağlayacaktır. 180. ölçüde *crescendo* ve hemen ardından ***f*** gelmektedir. Bunun için geniş yay kullanılmalıdır. 181. ölçüdeki ***mf*** için yayın orta kısmından başlanmalı, sonrasında gelen ***pp*** için ise yayın uç kısmına geçilmeli ve kol ağırlığı en aza indirgenmelidir. 182. ölçüden itibaren devam eden ***pp*** nüansı için, arşeyi tuşeye yakın konumlandırmalı ve arşenin orta kısmı kullanılmalıdır. Devamında gelen *cresc. poco a poco* için acele edilmemeli ve nüans yavaş yavaş arttırılmalıdır.



Örnek 8: (199-211. Ölçüler)

Görüldüğü üzere, Örnek 8'de, bolca kromatik pasaj karşımıza çıkmaktadır. Bu tür pasajlarda tuşe hakimiyeti çok önemlidir. Çalınan her notayı birbirinden bağımsız düşünmek, entonasyon problemlerine yol açabilmektedir. Dolayısıyla

notaların arasındaki mesafenin hesaplanması, seslerin temiz bir şekilde duyurulması için önemlidir.



Şekil 8: Örnek 8 için parmak numarası önerileri



Şekil 9: Örnek 8'de anlatılan unsurlara dikkat edilmesi gereken diğer kromatik pasajlar.



Örnek 9: (241-244. ölçüler):

Örnek 9'da verilen bu temada, nüans *piano* olsa da biraz daha duyurmak gerekebilir. Dolayısıyla sağ el ile yaya fazla ağırlık vermeden ve tuşeye çok yaklaşmadan, aynı zamanda sol el ile geniş bir vibrato yaparak çalınması doğru olacaktır.



Örnek 10: (253-256. ölçüler):

Örnek 10'da sunulan bu pasaj orkestra ve viyolanın ünison çaldığı temalardan biridir. Aksanları belli ederek ve geniş bir yay kullanarak belirgin bir ton elde edilmelidir. Bu şekilde orkestradaki diğer yaylılarla bir bütünlük sağlanmalıdır. Aksanlı olan notaları yayı hızlı bir şekilde hareket ettirerek ve fazla yay kullanarak, aksansız notaları, ise yayın kaldığı yerde icra etmek doğru olacaktır.



Örnek 11: (499-457. ölçüler)

Viyolanın orkestrayla aynı temayı çaldığı, dolayısıyla solo viyola ile orkestra arasındaki bütünlüğün sağlanması gereken bir tema örneği Örnek 11'de karşımıza çıkmaktadır. Bölümün sonunun yaklaşmakta olduğunun habercisi olan bu tema aynı zamanda bölümün doruk noktasıdır. Dolayısıyla mümkün olduğu kadar kuvvetli çalınmalıdır. ***Sf*** olan notalarda arşenin kök ile orta arasındaki kısım kullanılmalı, ardından gelen notalarda tekrar arşenin kök kısmına geçilmelidir. Arşenin tam kıl şeklinde ve köprüye yakın kullanılması, belirgin bir ***ff*** duyurmaya yardımcı olacaktır.

2. **Bölüm:** *Marche de pèlerins*



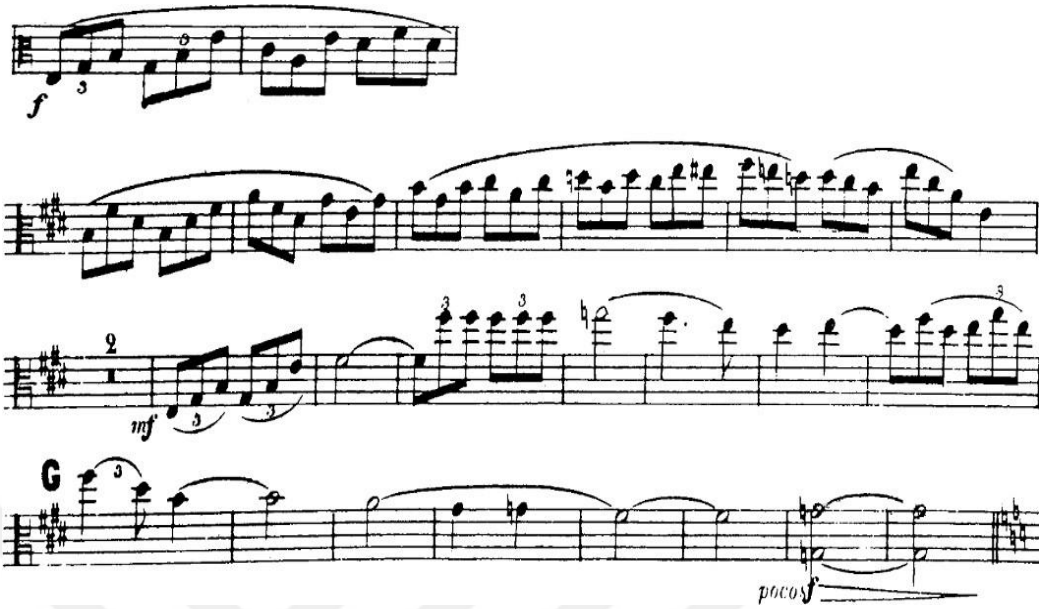
Örnek 12: (60-63. Ölçüler)

Örnek 12'de gördüğümüz pasaj, ikinci bölümün ilk viyola solosudur. Marş formuna uygun bir biçimde, sakin, temkinli ve tempolu bir yürüyüş gibi duyulmalıdır. Aksanlar diğer örneklerin aksine çok abartılı olmamalıdır. Bunun için, başlarda yaya ani ama hafif bir ağırlık vermek yeterli olacaktır.



Örnek 13: (64-88. Ölçüler)

Örnek 13'deki açılış solosuna benzer bir tema karşımıza çıkıyor. Abartısız, yumuşak bir tınıyla çalarken aynı zamanda marş temposu anlayışından ödün vermemek gerekir. Yayı olabildiğince kompakt kullanmak ve arşe kullanımında aşırıya kaçmamak seslerin olması gerekenden uzun çıkmasına engel olacaktır. Sol el ile geniş bir vibrato yaparken aynı zamanda yayın orta kısmını kullanmak ve yayı köprüden biraz daha uzak konumlandırmak tatlı ve yumuşak bir tını elde etmeye yardımcı olacaktır.



Örnek 14: (144-167. Ölçüler)

Örnek 14'de verilen bu temada bağ içinde tel değişimleri bulunmaktadır. Kontrolsüz arşe kullanımı ve sağ dirsekte yapılan ani büyük hareketler bağın içindeki notaların birbirinden bağımsız duyulmasına ve temponun aksamasına neden olabilir. Sağ dirseğin pozisyonu küçük ve dengeli hareketlerle acele etmeyecek bir şekilde, gelen telin konumuna göre ayarlanmalı, bağ içindeki notalar mümkün olduğunca homojen duyulmalı ve tel değişimleri hissedilmemelidir. Aynı zamanda güçlü vuruşlarda gelen notalar vibrato ile desteklenebilir. Ancak bunu yaparken, diğer notaların zamanından çalarak tempo aksatılmamalıdır.



Örnek 15: (169-170. Ölçüler)

Örnek 15'de verilen bu temada do majör bir akorun kırılmış hali karşımıza çıkıyor. Bağ içindeki dört tane on altılık nota, dört farklı telde icra edilmesi gereken notalardır. Sağ koldaki senkronizasyonun bozukluğu, notaların olması gereken sürede çıkmamasına, birbirine eşit duyulmamasına ve teller arasındaki geçişlerinkeskin olmasına sebep olabilir. Bu problemleri engellemek için, sağ kolun telleregöre olan konumunun çok iyi ayarlanması ve ritmli bir çalışma uygulanması faydalı

olacaktır. Arşenin orta ile kök kısmının arasından başlanarak, tuşe üzerinde konumlanması istenen *sul ponticello'*nun rahatlıkla uygulanmasını sağlayacaktır.

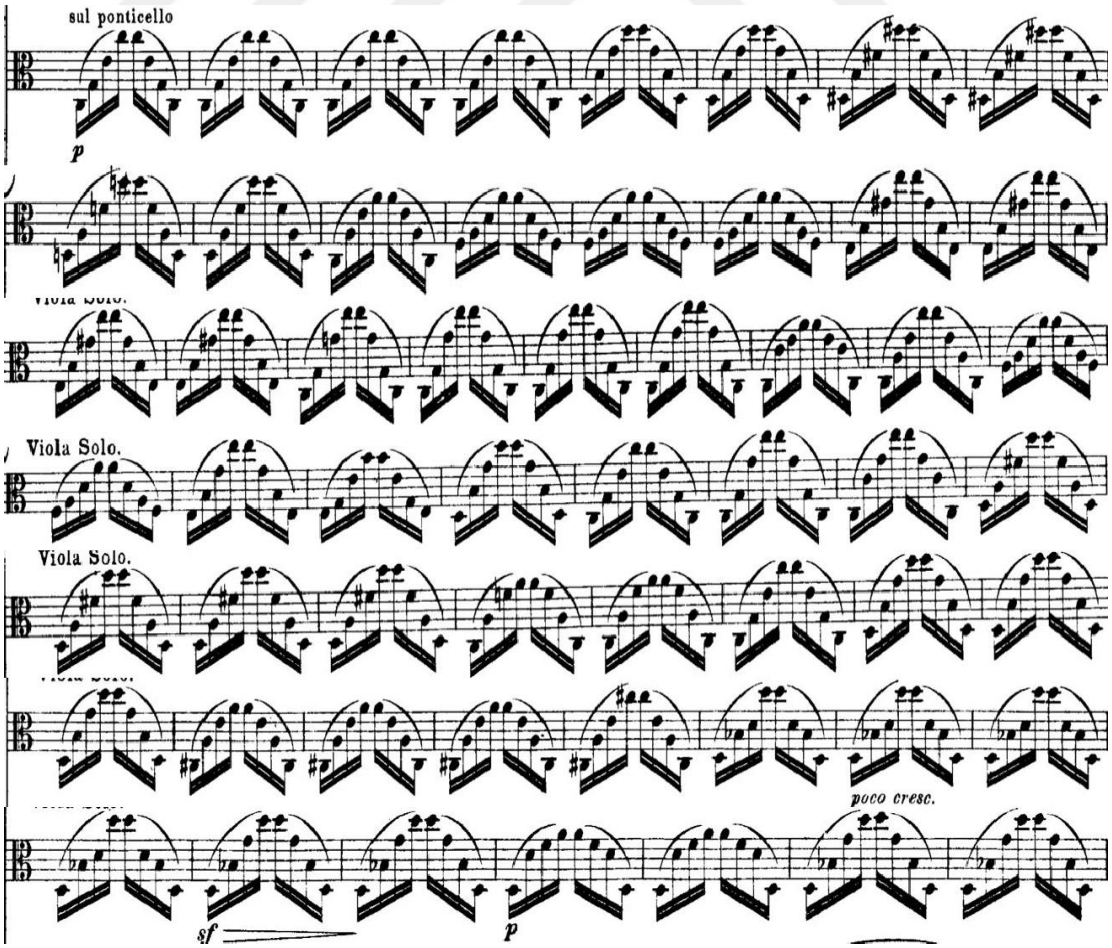


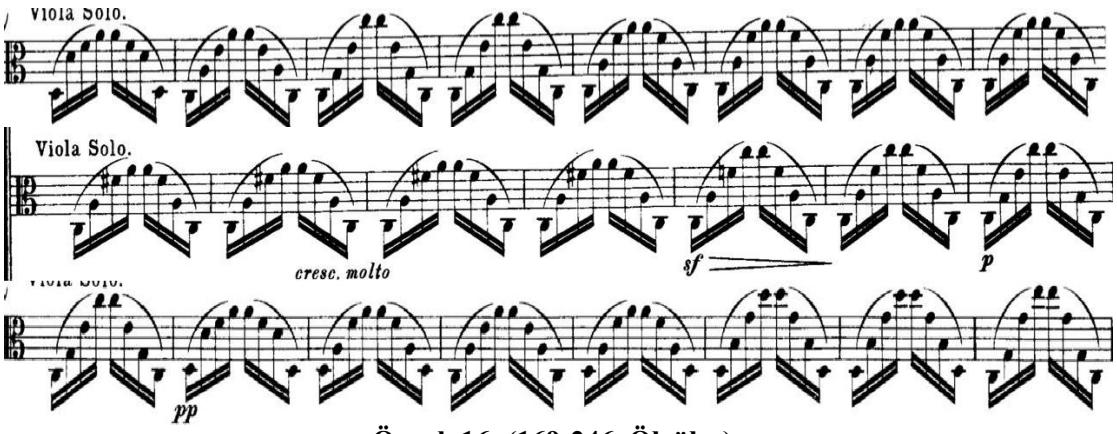
Şekil 10: Örnek 15 için çalışma önerisi

Şekil 10'da verilen çalışma önerisi, tel değişimi sırasında sağ eldeki olası senkronizasyon problemini ortadan kaldırmaya yardımcı olacaktır. Böylelikle tel değişimlerinin yumuşak duyurulması sağlanacaktır.



Şekil 11: Örnek 15 için alternatif çalışma önerisi





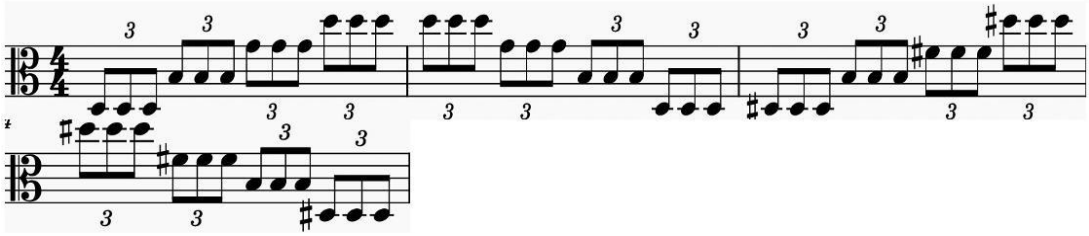
Örnek 16: (169-246. Ölçüler)

Şekil 10 ve Şekil 11'de verilen çalışma önerileri bu pasajlarda da uygulanabilir. Ayrıca Örnek 15'de anlatılan ve dikkat edilmesi gereken unsurlar bu pasajlar için de geçerlidir.



Örnek 17: (173-176. Ölçüler)

Örnek 17'de verilen bu örnekte, Örnek 15'de anlatılan unsurlara ek olarak, sol elin parmaklarının konumu da önem arz etmektedir. Entonasyonun temiz olması için, bağ boyunca parmakların kaldırılmadan çalınması doğru olacaktır. Aynı zamanda, beşli notalarda parmağın konumu her iki tele de temas edecek şekilde ayarlanmalı ve bu pozisyonda iken basınç uygulanmalı. Bu sayede notalar, temiz ve net bir şekilde duyurulabilir. Aynı zamanda sol elin notalara olan hakimiyeti de çok önemlidir. Notalar arası geçişler, mümkün olduğunca zaman kaybı yaşanmadan sağlanmalıdır. Bu hakimiyetin sağlanması için, bağ içindeki bu notaların akor şeklinde çalışılması fayda sağlayacaktır. Buna ek olarak, bağ içindeki notaları ikişerliolarak ayırıp çift ses haline getirerek çalışmak veya her bir notayı ayrı ayrı üçleme şeklinde yavaş bir tempoda çalmak, sol elin hakimiyet seviyesini arttırmasında faydalı olacaktır.



Şekil 12: Örnek 17 için üçleme çalışması



Şekil 13: Ornek 17 için çift ses çalışması



Şekil 14: Örnek 17 için akor çalışması

177



183



187



191



195



197



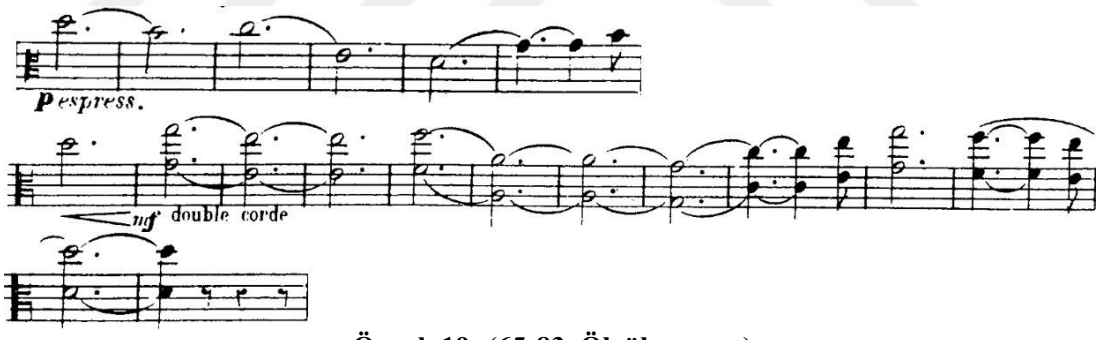
208



Örnek 18:

Örnek 18'de verilen bu ölçüler, Örnek 17'de anlatılan unsurlara dikkat edilerek çalışılmalıdır. Şekil.12, Şekil.13 ve Şekil.14'de verilen çalışma önerileri, bu örnek için de uygulanabilir.

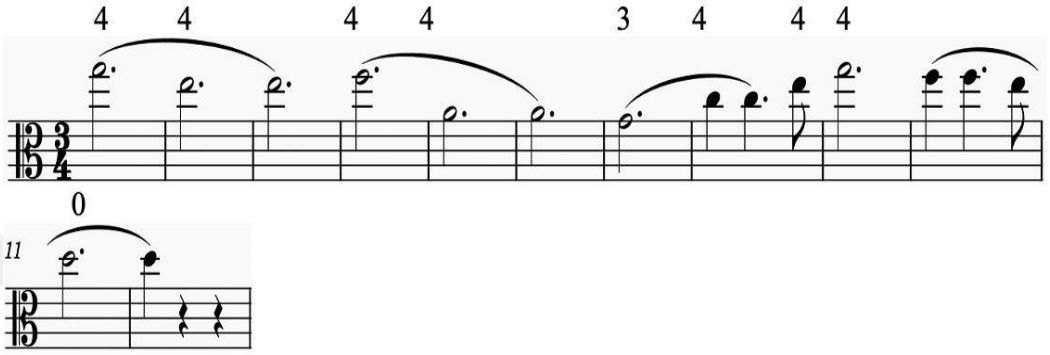
3. **Bölüm:** *Sérénade d'un Montagnard des Abruzzes à sa maîtresse.*



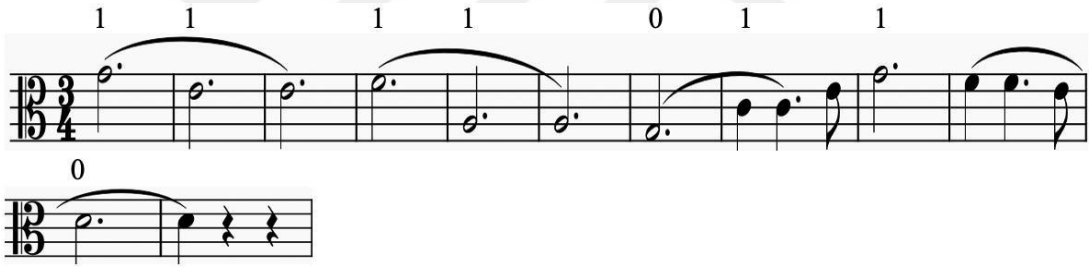
Örnek 19: (65-83. Ölçüler arası)

Örnek 19, uzun orkestra solosundan sonra, duyulan ilk viyola solosudur. Bu solo, Örnek 1'de verilen, 1. bölümün açılış solosuna benzer bir temadır. Her ne kadar 65. Ölçüde karşımıza ***p*** çıksa da, bu temayı ifadeli bir şekilde duyurmak doğru olacaktır. Çok geniş olmayan, hafif bir bilek vibratosu, temanın ifadeli ve yumuşak tınısını ön plana çıkaracaktır. Buna ek olarak, arşenin tuşeye yakın konumlandırılması ve orta ile uç kısmının kullanılması ifadeli ve yumuşak tınının ön plana çıkmasında katkılı olacaktır. 71. Ölçüde gelen *crescendo* ve hemen ardından gelen ***mf*** ile nüans biraz daha arttırılarak oktav içeren bir pasaja geçiş yapıldığını görüyoruz. Yumuşak bir tını elde etmek için yayın tuşeye yakın konumlandırılması,

çift seslerde boğuk ve puslu bir ses çıkmasına sebep olabilir. Dolayısıyla gelen *crescendo* ile yayın konumunu git gide köprüye yaklaştırmak, parlak ve net bir çift ses tonu elde etmeye yardımcı olacaktır. Ayrıca notaları ayrı ayrı çalışmak, sol elin entonasyonu için önemlidir.



Örnek 20: Örnek 19'de bahsedilen tek sesli çalışma



Örnek 21: Örnek 19'de bahsedilen tek sesli çalışmanın birinci parmak için olan versiyonu



Örnek 22: (98-109. Ölçüler)

Örnek 22'de verilen bu pasaj, spiccato tekniğiyle çalınması gerekmektedir. Bunun gibi pasajlarda, sağ kol ile yapılan gereğinden fazla hareket, spiccato tekniğinin yapılmasını zorlaştırmaktadır. Dolayısıyla notalar net duyurulmaz ve tempoda aksaklıklar meydana gelir. Yayla zıplatma hareketi yaparken, sağ dirseğin sabit kalması ve olabildiğince bilek ve ön kolun kullanılması, bu hareketin büyük ölçüde sağlanmasına yardımcı olacaktır. Aynı zamanda, bu pasaj içinde oktav

notaları barındırdığı için, sol elin parmakları kaldırılmamalı ve her iki parmakta pozisyon geçişini aynı anda sağlamalıdır. Sol elin entonasyonunun net olabilmesiiçin notalar oktav şekline getirilerek çalışılabilir.



Şekil 15: Örnek 22 için önerilen oktav çalışması



Örnek 23: (111-123. Ölçüler)

Örnek 23'de verilen bu pasajda, solo viyola ön plandadır. Dolayısıyla temanın başında görülen ***f*** nüansı göz ardı edilmemelidir. Başta gördüğümüz crescendo, temanın devamının da düşük bir nüansla çalınacağı anlamına gelmemektedir. Sadece altında yazan ilk nota için geçerli olan müzikal bir düşüştür. Temanın başındaki la notasına, sol elle uygulanan sıkı bir vibrato, güç bir ***f*** nüansın çıkmasına fayda sağlayacaktır. Gelen *crescendo* için, yayın kökten başlayıp hızlıca ortaya gelinmesi ve devamında gelen notalara yayın daha az kısmı ayrılması gerekmektedir.



Şekil 16: Örnek 23 için verilen pasaj için parmak numarası önerisi



Örnek 24:(180-205. Ölçüler)

Örnek 24'de verilen bu pasajda, nüansın ***p*** başlayarak *dim. poco a poco* ile git gide düşmekte olduğunu görüyoruz. Fakat, nüansı düşürürken, yumuşak ve tok viyola tınısını ortaya çıkarmayı ihmal etmemek gerekir. Bunun için, sol elle koldan destek alarak yapılan vibrato bu tınıyı elde etmeye yardımcı olacaktır. Nüans düştükçe, koldan yapılan vibratodan bilek vibratosuna geçilerek aradaki nüans farkını belli etmek gerekir.

4. Bölüm*: Orgie de Brigands*



Örnek 25: (14-18. Ölçüler)

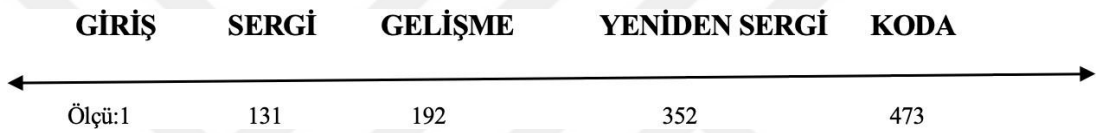
Örnek 25'de verilen bu tema, dördüncü bölümde duyduğumuz ilk viyola solosudur. Eserin son bölümü olması sebebiyle şiddetli ve ürpertici bir orkestrateması karşımıza çıkmaktadır. Fakat viyola solosu, öncesinde gelen temanın aksine daha yumuşak ve tatlı bir şekilde karşımıza çıkar. Şiddetli, tok ve agresif gelen tema ile tatlı bir solonun arasındaki tını farkını ortaya çıkarmak önemli olacaktır. Fakat, bunu yaparken elde edilen tonun pasif duyurulmamasına dikkat edilmelidir. Temanın başında *poco forte* ve hemen ardından *diminiendo* gelmektedir. Yayın kökünden başlanılmalı ve ilk üç nota için daha fazla yay kullanılmalıdır. Aynı zamanda ilk gelen *forte* notalar güçlü bir vibrato ile desteklenmelidir.



ÜÇÜNCÜ BÖLÜM
ESERİN YAPISAL AÇIDAN ÖZETİ

3.1. 1.Bölüm: I. Scènes de mélancholie, de bonheur et de joie

Birinci bölüm geleneksel sonat formuna uygun bir yapıda olup giriş, sergi, gelişme, yeniden sergi ve coda bölümlerinden oluşmaktadır. Bu bölüm geniş bir orkestrasyona sahiptir.



Berlioz her ne kadar kontrpuan bilgisi eksikliğinden dolayı eleştirilse de, giriş bölümü, Romeo ve Juliet senfonisine benzer bir şekilde ikili füg formu ile başlamaktadır. İkili fügde, yaylı ve üflemeli çalgılar art arda duyurulur. Harold en Italie'de başlayan yavaş ikili füg, biçim olarak sıra dışı ve mizaç olarak sergiden o kadar farklı ki, sergiye daha net, daha geleneksel bir giriş gerekli görünebilir. Genellikle yaylı çalgılara ağırlık verilmektedir. Kromatik pasajlar oldukça belirgindir ve neopolitan akoru çoğunlukla duyurulur (Girard, 2012).

3.1.1. Giriş Bölümü



Şekil 17: Adagio (1. Ölçü)



Şekil 18: Tahta üflemelilerin girişi (14. Ölçü)



Şekil 19: Viyola solonun girişi (38. Ölçü)



Şekil 20: Sergi bölümünün girişi – Allegro (95. Ölçü)

3.1.2. Sergi



Şekil 21: Solo viyola (131. Ölçü)

3.1.3. Gelişme





Şekil 22: Gelişme Bölümü (192. Ölçü)





Şekil 23: B Orkestra temanın senkoplu bir versiyonunu çalar (229. Ölçü)



Şekil 24: B Solo viyolanın varyasyonlu hali (290. Ölçü)



Şekil 25: B Orkestra Solo (298. Ölçü)



Şekil 26: A Bakır üflemeli çalgıların solosu (323. Ölçü)

3.1.4. Yeniden Sergi Bölümü





Şekil 27: Solo Viyola ve Tahta Üflemeliler (352. Ölçü)





Şekil 28: A Viyola ve Tahta üflemeli çalgıların solosu (396. Ölçü)

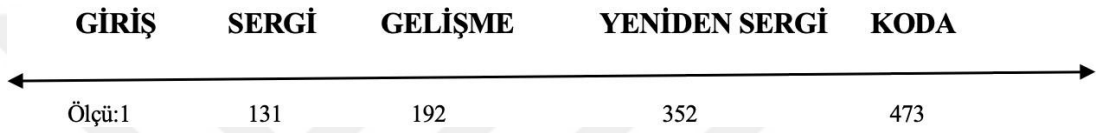
3.1.5. Coda



Şekil 29: Coda Teması (468. Ölçü)

3.2. 2. Bölüm: Marche de pèlerins

İkinci bölüm, senfonik forma uygun yavaş bir marştır. Berlioz bu bölümde notalar ve dinamikler arasında arasında sıralı bir ilişki kullanmıştır. İlahi benzeri bir kanto teması, plagal kadanslar ve B ve C arasındaki tonal mücadele ile dini unsurlar tanıtılarak ikinci bölümün karakteri oluşur. İkinci bölümün, trio ve coda temalarını içinde bulunduran üçlü bir forma sahip olması bölümün en dikkat çeken unsurlarından biridir (Girard, 2012).



İlk gelen A teması küçük üçlü alt kümeler içerir (1-3. Ölçüler.) Daha sonrasında gelen arp ve pizzicatolar kilise çanı benzeri bir ses yaratırlar. 16. Ve 168. Ölçüler arası gelen A temasında ise kanto teması daha belirgindir. 279. Ölçüde gelen kodada, Berlioz B ve C temaları arasında armonik bir mücadele başlatır (Girard, 2012).

3.2.1. Giriş Bölümü



Şekil 30: Giriş Teması -Allegretto



Şekil 31: Part A A Teması (16. Ölçü)



Şekil 32: B Teması (56. Ölçü)



Şekil 33: A Teması (104. Ölçü)



Şekil 34: Part B Trio (169. Ölçü)



Şekil 35: Part A (248. Ölçü)



Şekil 36: Coda (279. Ölçü)

3.3. 3. Bölüm: Sérénade d'un Montagnard des Abruzzes à sa maîtresse

Üçüncü bölüm, Allegro-Allegretto-Allegro temalarını içeren, ABA ve koda temalarından oluşan basit bir üçlü formdur.



A bölümleri, B bölümüne göre oldukça kısadır. B bölümü, korno tarafından icra edilen trio bir serenattır. 136. Ölçüde yeniden gelen A bölmesi, ilk gelen ile hemen hemen aynıdır. 166. ölçüde karşımıza çıkan koda, do majör tonunda kalsa da, birinci ve ikinci bölümlerdeki temaları içermektedir. Armonik açıdan en basit olan bölümdür. Yerel İtalyan ezgileri kullanılmıştır (Girard, 2012).

3.3.1. A Allegro



Şekil 37: A teması -Allegro

3.3.2. B Allegretto



Şekil 38: Kornonun Serenad Solosu (32. Ölçü)



Şekil 39: Viyola temasının duyuruluşu (65. Ölçü)



Şekil 40: Kornonun serenat temasının duyuruluşu (100. Ölçü)

3.3.3. A Allegro



Şekil 41: Yeniden gelen A teması -Allegro Assai (136. Ölçü)

3.3.4. Coda (166. Ölçü)





Şekil 42: Coda Teması (166. Ölçü)

3.4. 4.Bölüm: Orgie de Brigands

Dördüncü bölüm, her ne kadar hem sonat hem de rondo formunu içerse de, sonat formu daha baskın bir şekilde görülmektedir. Giriş, sergi, yeniden sergi ve koda bölümlerinden oluşmaktadır.

GİRİŞ **SERGİ** **YENİDEN SERGİ** **KODA**

Ölçü:1 118 280 411

Giriş bölümü, ilk üç bölümün içeriğindeki temaları da içerisinde barındırmaktadır. 118. Ölçüde gelen sergi bölümünde, ilk defa gelen haydutlar temasını kesintisiz bir şekilde görmekteyiz. 280. ölçüdeki yeniden sergi bölümü ise, sergi bölümünden alıntılar içermektedir. 411. ölçüde başlayan ve 172 ölçü boyunca

devan eden koda temasında, bölümün motive edici karakterini değiştirmek ve finalin enerjisini sonuna kadar artırmak için ritmik yer değişimi kullanılır (Girard, 2012).

3.4.1. Giriş Bölümü



Şekil 43: A Allegro Assai



Şekil 44: B 1. Bölüm Fug (12. Ölçü)



Şekil 45: A -Allegro tempo 1(18. Ölçü)



Şekil 46: A (54. Bölüm)

3.4.2. Sergi Bölümü



Şekil 47: Tempo 1 Sergi Bölmesinin Başlangıcı (118. Ölçü)



Şekil 48: A Si B Majör (163. Ölçü)



Şekil 49: G (177. Ölçü)

3.4.3. Yeniden Sergi A



Şekil 50: A Yeniden Sergi (280. Ölçü)



Şekil 51: G (340. Ölçü)

3.4.4. Coda





Şekil 52: Coda Teması (411. Ölçü)

SONUÇ

Hayatı boyunca pek çok önemli besteci ve müzisyen ile yolları kesişen, çeşitli formlarda eser yaratan Hector Berlioz on dokuzuncu yüzyıl Romantizminin temel özelliklerini temsil eden mükemmel bir kişiliktir. Berlioz müziğini, "kendini ifade etme dürtüsü ve tuhaflık içeren Romantizm" şeklinde benimsemiştir. Bestecinin "Fantastik Senfoni"si süregelen yıllar boyunca halen seslendirilen büyük orkestra eserleri arasında yer almaktadır. Bu çalışmanın konusu olan "Harold İtalya'da" eseri ise, solo viyola ve orkestra için form bakımından eşsiz oluşuyla, bestecinin viyola repertuvarına kazandırdığı en önemli eseridir.

Çalışmanın ikinci bölümünde bestecinin yazdıkları doğrultusunda, eseri seslendirecek olan viyola sanatçılarına kılavuz olacak nitelikte teknik bilgiler ve çalışma önerileri verilmiştir. Üçüncü bölümde eserin viyola ve "senfonik" bir eser oluşu hatırlatılarak, orkestra öğeleri incelenmiş olup, icra edene daha geniş bir bakış açısı sağlanma güdüsü ile yapısal detaylara değinilmiştir.

Çalışmadan elde edilen sonuca göre, "Harold İtalya'da" eserinin, sadece viyola repertuvarında değil, müzik literatüründe benzer türdeki eserlerden formal yapısı açısından ayrışmış olduğu ortaya konulmuştur. Bu çalışmanın, eseri yorumlayacak viyola sanatçılarına ve viyola öğrencilerine çalışma süreçlerinde bir kılavuz olacağı kanaatindeyiz..

KAYNAKÇA

Adler, S. (1989). The study of orchestration. W.W. Norton & Company. Inc.

Borer, P. (1997). The Twenty-Four Caprices of Niccolò Paganini, their significance for the historyof violin playing and the music of the Romantic era. Zurich: Michel ScherrerVerlag.

Çetin, S. (2022). Güzel Sanatlar Liseleri'nde uygulanan viyola dersi öğretim programlarının incelenmesi ve değerlendirilmesi. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Dalton, D. (1988) Viola and Violists. https://viola.lib.byu.edu/viola/ 04.02.202315:03

Girard, J.R. (2012). Hector Berlioz "Harole en Italie"-A Performance Guide, Doctoral ReserchProjet, Eastman School of the Music of the Universty Rochester.

Jing, M. (1993). İtalian violin music in China. Revista de Musicología, 16(4), 1912-1915.

Karakiraz, H.H.(2020). Hector Berlioz'un "Le Carnaval Romain (Op.9)" adlı Uvertürü'nün müzikal analizi ve orkestra şefliği teknikleri açısından incelenmesi. Yayımlanmamış yüksek lisans

sanat çalışması raporu. Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

Macdonald, H. (2002). Berlioz's Orchestration Treatise, A translation and Commentary. Cambridge University Press.

Manoff, T. (1982). Music: A living language. W.W. Norton & Company.

Masin, G. (2012). *Violin teaching in the new millennium: In search of the lost instructions of great masters-An examination of similarities and differences between schools of playing and how these have evolved, or Remembering the future of violin performance* (Doctoral dissertation, Trinity College Dublin. School of Drama, Film & Music. MUSIC).

Okay, H.H. (2011). Eğitim fakültesi müzik eğitimi anabilim dalı yaylı çalgı eğitiminde şarkımsı çalışa bağlı olarak müzikal ifadenin geliştirilmesi. Yayımlanmamış doktora tezi, Marmara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.

Piston, W. (1969). Orchestration. Victor Gollanz Ltd., London.

Rushton, J. (1994). Berlioz: Romeo et Juliette, Cambridge Music Handbooks. Cambridge University Press.

Say, A. (2003). Müzik tarihi. Müzik ansiklopedisi yayınları .

Schonberg, H. (1997). Schonberg, Harold - The Lives of the Great Composers. W.W.Norton & Company.

Schwarm, B. (ty). Harold in Italy, https://www.britannica.com/topic/Harold-in-Italy-Op-16 14.03.2023, 14.22

Slonimsky, N. (2000). Baker's Biographical Dictionary of Musicians. Schirmer Books.

Stowell, R. (2011). Henryk Wieniawski:" the true successor" of Nicolò Paganini? A comparativeassessment of the two virtuosos with particular reference to theircaprices. *Spielpraxis der Saiteninstrumente in der Romantik, edited by Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck and Anselm Gerhard*, 70-90.

Tahan, B. (2020). Viyola dışındaki enstrümanlar için yazılmış eserlerin viyolaya aktarılmasındaki etkenler ve repertuvara katkıları. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Gazi Üniversitesi Eğitim Bilimleri Enstitüsü.

Yılmaz, C. (2017). Viyolanın 9.yüzyıldan günümüze gelişimive Andrea Amati'nin viyola formuna getirdiği yenilikler. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Mersin Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü.

EKLER

Ek-1: Harold in Italy (Piano Part-I)

BERLIOZ

Harold en Italie

Symphonie en 4 parties avec un alto principal
Symphony in Four Movements with Viola Solo
Symphonie in vier Sätzen mit Viola solo

Partition alto et piano
d'après le Urtext de la Nouvelle Édition Berlioz par
Piano Reduction
based on the Urtext of the New Berlioz Edition by
Klavierauszug
nach dem Urtext der Neuen Berlioz-Ausgabe von

Hugh Macdonald

Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Prag
BA 5457a

AVANT-PROPOS

Harold en Italie, »Symphonie en quatre mouvements avec alto solo«, est depuis longtemps reconnu comme une des œuvres majeures du répertoire pour alto et orchestre; les exécutions en ont pourtant toujours été rares, et les altistes ne disposaient jusqu'à présent que de l'arrangement réalisé par Liszt, publié pour la première fois en 1879. L'arrangement de Liszt requiert du pianiste une technique surhumaine, et si l'altiste est fort occupé dans le premier mouvement, il joue ensuite un rôle relativement mineur dans les trois autres mouvements. Cette inactivité du soliste, qui différencie *Harold en Italie* des concertos traditionnels, aurait, dit-on, dissuadé Paganini, qui avait commandé l'œuvre à Berlioz en 1834, de jamais jouer la partie soliste.

Le présent arrangement vise à rendre l'œuvre aisément accessible aux altistes en proposant une réduction plus jouable de la partie d'orchestre au piano, et en confiant à l'altiste certains éléments de la musique d'orchestre lorsque le soliste est par ailleurs silencieux. Cet arrangement pourra ainsi servir aux répétitions de la version orchestrale mais aussi constituer une étude exigeante pour les altistes. Les passages ajoutés à la partie d'alto solo sont clairement indiqués par des crochets carrés. Le texte est basé sur la partition d'orchestre publiée dans le volume 17 de la New Berlioz Edition (Kassel, Bärenreiter-Verlag). Les numéros de mesures et les lettres-repères sont les mêmes dans les deux éditions.

Sous sa forme originale, l'œuvre représente des scènes de la vie italienne vues au travers des yeux d'un personnage rêveur et mélancolique, Harold, inspiré du poème de Byron, *Childe Harold*, et de l'expérience propre de Berlioz en Italie, en 1831–1832.

Hugh Macdonald
(traduit par Josée Bégaud)

FOREWORD

Harold en Italie, a "Symphony in Four Movements with Viola Soloist", has long been recognized as a major work in the repertory of music for viola and orchestra, yet performances have always been rare, and it has not been accessible to players of the viola except in the arrangement made by Liszt, first published in 1879. Liszt's arrangement requires a pianist of superhuman technique, and the viola, though amply busy in the first movement, has relatively little part to play in the other three movements. The soloist's inactivity, which distances *Harold en Italie* from the conventional type of concerto, is said to have dissuaded Paganini, who commissioned the work from Berlioz in 1834, from ever playing the solo part.

The present arrangement is intended to make the work readily available to violists by providing a more playable piano reduction of the orchestral part and by giving the viola an element of the orchestral music when the soloist is otherwise silent. It may thus serve for rehearsals of the orchestral version and as a challenging study for violists. Passages which have been added to the solo viola part are clearly marked within square brackets. The text is based on the full score published as Volume 17 of the *New Berlioz Edition* (Kassel: Bärenreiter-Verlag). Bar numbers and rehearsal letters are the same in both editions.

In its original form the work represents scenes of Italian life seen through the eyes of a melancholy dreamer, Harold, based on Byron's poem, *Child Harold*, and on Berlioz's own experiences in Italy in 1831–32.

Hugh Macdonald

Harold en Italie

Symphonie en 4 parties avec un alto principal

I

Harold aux montagnes
Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie

Hector Berlioz



BA 5457a

© 2001 by Bärenreiter-Verlag, Kassel



BA 5457a



BA 5457a


4
37
E solo
espress. e largamente
mf
fp
p
42
F
ppp (aussi doux que
possible, presque rien)
ppp
47
52
p
cresc. poco
a poco

BA 5457a


56
G
sf
p dim.
pp
mf
60
sf
cresc. poco
63
H
65
un peu retenu
67
I
1° tempo
tr
tr
pp
dim.
pp dim.
pp

BA 5457a


6
71
J
mf
pp
cresc.
mf
cresc.
mf
mf
75
80
K
sf
dim.
sf
dim.
84
sf
p
cresc. molto
p
cresc.
89
L
solo
sf
p
sf
dim.

BA 5457a



BA 5457a


M
Allegro (♩. = 104)
94
tenu
solo
p
pp
101
cresc. poco a poco
poco f
cresc. molto
N
108
ff
f
114
ff
pp
p
O
120
solo
non V.S.

BA 5457a


126
P
131
espress.
pp
ppp
137
cresc. molto
sf
sf
retenu
1° tempo
143
Q
espress.
p
ff
149
solo
p
f
solo
f
p
f
p
f

BA 5457a


155
R
solo
poco f
f
sf
mf
161
S
sf
p
f
168
mf
ff
dim.
172
T
solo
mf
pp
177
U
f
mf > pp
p

BA 5457a


10
182
pp
mf
188
1.
cresc. poco a poco
p cresc. poco a poco
f
193
solo
2.
p
pp
ppp
194
f
ppp
ff

BA 5457a



BA 5457a



BA 5457a



BA 5457a



BA 5457a


286
solo
mf
cresc.
sf
pp
ppp
E'
294
mf
300
p
sf
F'
un peu plus vite
307
pp
cresc. molto
f

BA 5457a


16
G'
314 un peu plus vite (♩. = 120)
pp
p
H'
animez un peu
319
p
pp
f
pp
326
mf
I'
334
2

BA 5457a


341
J'
mf
348
solo
mf
K'
animez encore
mf
354
cresc. poco a poco
359
cresc. sempre

BA 5457a


363
f
L'
370
f
ff
ff
375
sf
sf
380
sf
sf
sf
sf
sf
sf


385
sf
ff
sf
ff
390
f
pp
396
M'
mf
cresc. poco a poco
401
cresc. sempre

BA 5457a


405
cresc. sempre
cresc. molto
f
412
N'
f
ff
ff
419
sf
sf
sf
sf
sf
427
sf
ff
sf
ff
f

BA 5457a


O'
(Ici le mouvement doit être devenu, peu à peu, presque du double plus animé qu'au commencement de l'Allegro.)
(♩. = 160)
435
p
dim.
442
solo
p
pp
450
P'
sans presser
sf
p
p
458
Q'
serrez
pp
cresc. poco a poco
mf cresc. molto

BA 5457a


467
(♩. = 168)
ff
ff
ff
ff
474
480
486

Ek-2: Harold in Italy (Piano Part-II)





BA 5457a


72
D
80
88
E
sf
3
96
sf



BA 5457a


141
H
solo
f
poco sf
148
154
I
mf
mf
161
J
poco sf
poco sf
p
poco sf
p

BA 5457a


28
sul ponticello
169
p
8va
canto religioso
175
K
pp
181
187
pp
193
pp

BA 5457a



BA 5457a


223
M
pp
229
N
cresc.
molto
p
235
sf
dim.
p
cresc. molto
sf
p
241
ppp
ppp



BA 5457a



BA 5457a


310
317
T
324
pp
ppp
sostenuto
329
(son harmonique)
ppp perdendo
pppp
ppp

BA 5457a

Ek-2: Harold in Italy (Piano Part-III-IV)




Allegretto (♩. = 69) (Une mesure de ce mouvement équivaut à deux du mouvement précédent.)
32
B
mf
dim.
pp
p
39
46
C
p
51
pp
56
D
p

BA 5457a


thème de l'Adagio
62
solo
p espress.
68
E
mf
74
3
79


84
F
poco f
p
89
mf
mf
94
poco f
f
cresc.
99 G leggiero
p
sim.
f
mf
pp
mf

BA 5457a



BA 5457a



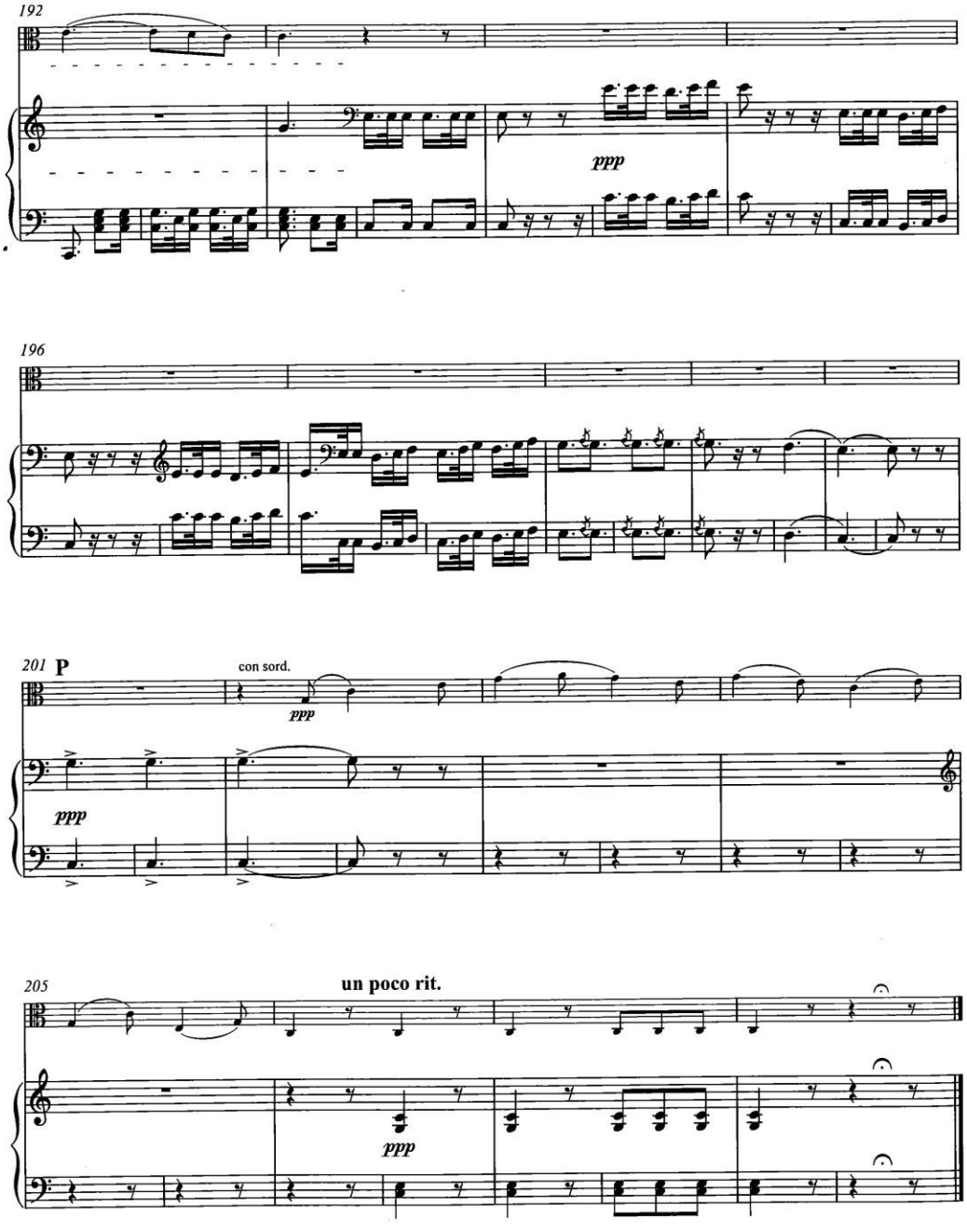
BA 5457a


146
L
152
158
M
Allegretto (♩. = 69)
le double moins vite
165
solo
mf
p
p
169

BA 5457a


173
dim. poco a poco
dim. poco a poco
177
N
181
184
perdendo
perdendo
188
O

BA 5457a


192
ppp
196
201 P
con sord.
ppp
ppp
205
un poco rit.
ppp

IV

Orgie de brigands

Souvenirs des scènes précédentes



BA 5457a


19
mf
f
24
f
29
p
cresc.
Souvenir de la marche de pèlerins
C même mouvement
33
solo
p
f
pp
D
38
mf
3

BA 5457a


Souvenir de la sérénade
du montagnard
même valeur de mesure
43
48
E
55
retenez un peu le mouvement
59

BA 5457a


Souvenir du premier Allegro
64
F
pp
69
G
1° tempo con fuoco
mf
cresc.
73
f
ff
Souvenir de l'Adagio
un peu moins vite
78
H
p
pp
84
ppp

BA 5457a


90
pp
pp
ppp
ppp
97
I
ppp
pp
pp
ranimez peu à peu le mouvement jusqu'au tempo 1°
103
cresc. poco a poco
107
J
mf
cresc.
f
112
ff
ff

BA 5457a



BA 5457a


136
M
140
mf
f
145
150
N


155
ff
dim.
159
p
pp
163
O
mf
sans presser
168
cresc.
cresc.
173
cresc. molto
cresc. molto



BA 5457a



BA 5457a


223
f
f
U
228
pp espress.
p
235
p
p
pp
un peu retenu
242


a tempo 1°
V
W
X
Y
248
256
263
270
276
p
sf
f
mf
ff
cresc.
poco sf



BA 5457a


248
V
a tempo 1°
256
W
263
cresc.
poco sf
270
X
276
Y



BA 5457a



BA 5457a



BA 5457a


305
f
mf
f
mf
310
f
f
315
B'
f
f
320
ff
dim.
p


324
C'
mf
pp
329
sans presser
cresc.
cresc.
335
cresc. molto
cresc. molto
340
D'
sans presser
ff
ff
f
f

BA 5457a


345
E'
350
355
360
F'
366



BA 5457a


397
p
p
pp
403
p
un peu retenu
408
J'
1° tempo
3
3
3
3
pp
412
p
sf
p



BA 5457a


436
cresc.
cresc.
L'
440
poco f
poco f
cresc. poco a poco
cresc. poco a poco
443
446
cresc. molto
cresc. molto

BA 5457a



BA 5457a


471
P'
p
479
solo
ppp
pp
485
sf
492
Q'
p
dim.
ppp
497
cresc.
pp


R'
502
ff
cresc. poco a poco
ff
506
ff
sf
510
sf
sf
sf
514
S'
mf
cresc.
f
p
cresc.
f
ff

BA 5457a


519
f
527 T'
ff
534
ff
ff
541 U'
f
546



BA 5457a