

## „Symfonia fantastyczna” Hectora Berlioza

Idea programowości towarzyszyła twórczości muzycznej od początku europejskiej tradycji kulturowej. Najprostszą, a zarazem najbardziej żywotną tendencją w historii muzyki programowej stanowiła zasada ilustrowania za pomocą muzyki dźwiękowych zjawisk natury. Z biegiem czasu wykształcono również sposoby muzycznego opisu osób, stanów emocjonalnych czy symbolicznego przedstawiania aury.

Ewolucja programowości osiągnęła punkt kulminacyjny w XIX w., w którym ideą nadrzędną stało się dążenie do sugestywnego przedstawienia programu pozamuzycznego. Za jego podstawę służyły kompozytorom różne typy inspiracji, z których najbardziej rozpowszechnionym była literatura. Często wykorzystywano również mity, podania, legendy, obrazy, rzeźby, przyrodę, idee filozoficzne czy światopoglądowe, a także wątki autobiograficzne.

W odniesieniu do ostatniego z wymienionych źródeł inspiracji, jak również ogólnie do zagadnienia XIX-wiecznej programowości eksponowane miejsce należy się francuskiemu twórcy Hectorowi Berliozowi i jego *Symfonii Fantastycznej* C-dur op. 14, noszącej znamienity podtytuł „Epizod z życia artysty”. Kompozytor nigdy nie ukrywał, że dzieło to zrodziło się z jego własnych przeżyć i uczuć. Wiązały się one bezpośrednio z osobą Harriet Smithson, 27-letnią aktorką irlandzkiego pochodzenia, występującą wraz londyńską trupą teatralną po całej Europie. Po raz pierwszy Berlioz zobaczył ją 11 sierpnia 1827 r. w wystawianym w paryskim Teatrze „Odeon” dramacie „Hamlet” Williama Szekspira, w którym grała rolę Ofelii.<sup>1</sup>



Harriet Smithson, 1830 r.

---

<sup>1</sup> Soleil J.J., Lelong G., *Najszynniejsze dzieła muzyki światowej*, Wydawnictwo Opus, Łódź 1993, s. 166

Oto fragment listu, jaki kompozytor wysłał do jednego ze swoich przyjaciół, opisując to wydarzenie i emocje z nim związane:

*Byłem pierwszego wieczoru na <Hamlecie>. W roli Ofelii zobaczyłem Harriet Smithson. Wrażenie zrobił w moim sercu i umyśle jej niebywały talent, jej dramatyczny geniusz, szlachetna interpretacja słów poety. Nie mogę spać, utraciłem dawną energię, chęci do studiowania, do pracy. Wędruję bez celu ulicami Paryża...<sup>2</sup>*

Berlioz zakochał się w aktorce bez pamięci. Starał się zwrócić na siebie jej uwagę, wysyłając miłosne listy, na które nigdy jednak nie odpowiedziała. Gdy dotarły do niego plotki o romansie Smithson z jej menagerem podjął decyzję o stworzeniu dzieła symfonicznego, opatrzonego komentarzem słownym.<sup>3</sup> W jednym z listów napisał:

*Wszystkie te wspomnienia rozdzierają mnie od środka. Słucham bicia swojego serca, jego puls wstrząsa mną jak łomotanie tłoka silnika parowego. Każdy mięsień mojego ciała drży z bólu.... Okropność!...Jestem na początku mojej wielkiej symfonii, w której przebieg mojej piekielnej męki ma zostać przedstawiony; mam wszystko w głowie, lecz nie mogę nic napisać... Musimy poczekać.<sup>4</sup>*

Berlioz ukończył swoje dzieło w 1830 r. i zadedykował je carowi Rosji, Mikołajowi I z dynastii Romanowów.<sup>5</sup> Pozamuzyczny program kompozycji, stanowiący ufantastyczną historię swojej miłości do Harriet Smithson ukazał się 21 maja 1830 r. w paryskiej gazecie „Figaro”.<sup>6</sup> Oto jego treść:

*Kompozytor miał zamiar przedstawić muzyką różne momenty z życia artysty. Plan do instrumentalnego dramatu bez tekstu musi być z góry wyjaśniony. Program niniejszy należy przeto uważać za jakby mówiony tekst opery, przedstawiający charakter i wyraz następujących po sobie części.*

*Pierwsza część: <Marzenia i namiętności>. Autor przyjmuje, że młody muzyk w owym stanie duszy, który słynny pisarz [Chateaubriand w „Rene”] określa tak trafnie jako „fale namiętności”, spostrzega po raz pierwszy kobietę łączącą w sobie wszystkie uroki wyjaśnione w marzeniach o idealnej istocie. Zakochuje się do szaleństwa. Osobliwy kaprys losu sprawia, że obraz ukochanej ukazuje mu się zawsze wraz z muzyczną myślą, w której odnajduje pełen szlachetnej namiętności charakter ukochanej. Ta melodia i jej pierwowzór prześladują go ciągle jak podwójna <idée fixe>. Oto powód nieustannego powracania melodii,*

<sup>2</sup> [www.m.dailykos.com/stories/1088548/full\\_content](http://www.m.dailykos.com/stories/1088548/full_content)

<sup>3</sup> [www.pages.stolaf.edu/music242-spring2014/portfolio/tradition-and-innovation-examining-the-compositional-history-and-the-performance-practices-of-hector-berliozs-symphonie-fantastique/](http://www.pages.stolaf.edu/music242-spring2014/portfolio/tradition-and-innovation-examining-the-compositional-history-and-the-performance-practices-of-hector-berliozs-symphonie-fantastique/)

<sup>4</sup> [www.m.dailykos.com](http://www.m.dailykos.com), op. cit.

<sup>5</sup> [www.imslp.org/wiki/Symphonie\\_fantastique,\\_H\\_48\\_\(Berlioz,\\_Hector\)](http://www.imslp.org/wiki/Symphonie_fantastique,_H_48_(Berlioz,_Hector))

<sup>6</sup> Soleil J.J., Lelong G., op. cit. s. 166

rozpoczynającej pierwsze *Allegro* we wszystkich częściach *Symfonii*. Melancholijne rozmarzenie, przerywane nielicznymi dźwiękami radości i przechodzące w najwyższe uniesienie miłosne, a także ból, zazdrość, serdeczna tkliwość, lzy pierwszej miłości – oto treść pierwszej części.

Druga część: <Bal>. Artysta otoczony gwarem zabawy, podziwia w upojeniu wspaniałości natury. Ale wszędzie - w mieście i na wsi - ściga go obraz ukochanej i odbiera mu spokój...

Trzecia część: <Wśród pól>. Wieczorem na wsi słyszy artysta z oddali głosy dwóch pasterzy, śpiewających piosenkę górali alpejskich. Ten dialog, okolica, lekki poszum drzew na wietrze, złudne nadzieje wzajemnej miłości – wszystko splata się razem, dając jego sercu nadzwyczajny spokój, a myśli kierując ku radości. Spodziewa się, że wkrótce nie będzie już samotny... Ale jeśli umiłowana do zwiedzie? Nadzieja i lęk, radosne oczekiwanie i posępne przecucia wyraża *Adagio*... W końcu jeden z pasterzy podejmuje znowu swą pieśń, ale drugi mu już nie odpowiada... W oddali grzmi... Samotność... Głęboka cisza...

Czwarta część: <Droga na miejsce stracenia>. Ponieważ artysta przekonał się, że ta, którą uwielbia, nie odwzajemnia jego miłości, nie potrafi go zrozumieć, a nawet jest go niegodna, truje się zażywając opium. Zbyt słaba dawka narkotyku nie zabija go, lecz pogrąża w ciężki sen, pełen straszliwych wizji. Artysta śni, że zamordował ukochaną i skazany na śmierć, prowadzony jest na miejsce stracenia, stając się świadkiem własnej egzekucji. Pochód porusza się przy dźwiękach raz posępnego i dzikiego, to znowu wspaniałego i uroczystego marsza, który miesza się z odgłosami głuchych kroków i brutalnym hałasem tłumu. W zakończeniu marsza, jak ostatnia myśl o ukochanej, rozbrzmiewają pierwsze takty <idée fixe>, którą milkną przy ciosie katowskiego topora.

Piąta część: <Sabat czarownic>. Młody muzyk widzi się pośród zgrai strasznych postaci, czarownic i wszelkiego rodzaju potworów, które zebrały się na jego pogrzebie. Słychać osobliwe hałasy, westchnienia, wycia, świsty, bładania. Melodia ukochanej rozbrzmiewa znowu, ale tym razem w innej postaci – groteskowo-tanecznej i trywialnej. To sama wybrana przybywa na sabat czarownic, aby wziąć udział w pogrzebie swej ofiary. Wita ją wrzask radości i diabelskie wycie. Rozpoczyna się ceremonia. Dzwony biją... Jeden chór śpiewa <Dies irae>, dwa inne powtarzają hymn i parodiują go w sposób groteskowy. W końcu przetacza się taneczny korowód czarownic, a w najdzikszym tumultie rozbrzmiewa melodia <Dies irae>.<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> Chylińska T., Haraschin S. Schaeffer B. *Przewodnik koncertowy*, PWM, Kraków 1991, s. 110-111

Tak szczegółowe ujęcie programu przez Berlioza, precyzujące zdarzenia zachodzące w poszczególnych odcinkach kompozycji wiązało się bezpośrednio z troską kompozytora o sugestywność i zrozumiałość przekazu. Stanowił on rodzaj przewodnika, orientującego słuchacza w konstrukcji i dramaturgii utworu, gwarantując jednocześnie właściwą interpretację sfery muzycznej. Jednocześnie Berlioz wyraźnie zaznaczał, że nie próbował przez muzykę ukazywać rzeczywistości pozamuzycznej w sposób analogiczny do tego, jak czyni to malarstwo czy literatura. Miał on bowiem świadomość, iż odniesienie sztuki dźwięków do świata zewnętrznego dokonuje się na zasadzie specyficznej, odmiennej od tych, jakimi dysponują inne media:

*Twórca wie z pewnością, że muzyka nie jest w stanie zastąpić ani słowa, ani sztuki malarskiej. Nie próbuje on nigdy podejmować absurdalnych działań wyrażania abstrakcyjnych pojęć lub jakości moralnych, lecz chętnie wyraża namiętności i uczucia. Nie zamierza, na przykład, podejmować osobliwego przedsięwzięcia przedstawienia gór poprzez muzykę – chciałby jedynie podkreślić styl i formuły melodyczne, charakteryzujące śpiewy określonych górali, lub uczuć, które powstają w duszy pod wrażeniem owych imponujących szczytów.<sup>8</sup>*

Berlioz bardzo starannie przygotował komentarz programowy, a kształt owego programu nie był w żadnym razie wynikiem jakiegoś niedopracowanego pomysłu. Jak wykazały nowsze badania, twórca ten kilkakrotnie przeredagowywał program, a zachowało się aż czternaście jego postaci, mniej lub bardziej różniących się w szczegółach. Modyfikacje programu uwarunkowane były różnymi przyczynami, lecz jednym z głównych powodów owych zmian było dążenie do jak najwyraźniejszego uchwycenia przedstawianych za pomocą środków muzycznych sfer.

Ze względu na drobiazgowość i szczegółowość opisu program drukowano na oddzielnych kartkach i wręczano słuchaczom przed koncertem w zamierzeniu, by mogli oni śledzić muzyczny przebieg dzieła równocześnie z jego odniesieniem pozamuzycznym.<sup>9</sup>

Drugą, obok literackiego programu jakością narracyjną *Symfonii fantastycznej* Berlioza jest muzyczny motyw przewodni - *idée fixe*. Stanowi on muzyczną personifikację ukochanej kobiety głównego bohatera. Każdorazowe wystąpienie motywu w przebiegu utworu informuje słuchaczy o tym, że dany fragment muzyczny dotyczy owej ukochanej. Motyw ten, co oczywiste, pełni również funkcję strukturalną, jako że jest podstawą

---

<sup>8</sup> Goliań D. R., *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1998

<sup>9</sup> [www.alexhurtzosmusic.com/wp-content/uploads/2013/02/Alex-Burtzos-Symphonie-Fantastique-Analysis.pdf](http://www.alexhurtzosmusic.com/wp-content/uploads/2013/02/Alex-Burtzos-Symphonie-Fantastique-Analysis.pdf)

materiałową wszystkich części przedmiotowej *Symfonii* i decyduje tym samym o jej wewnętrznej spójności. *Idée fixe* nie jest jednak każdorazowo prezentowana w niezmienionej postaci. Berlioz przekształca ją umieszczając w osobliwych i zmieniających się kontekstach, zgodnie z przemianami podmiotu i okolicznościami rozgrywającej się historii. Motyw przewodni zmienia się więc przede wszystkim pod względem wyrazowym. Transformacja ta przebiega od wyjściowej lirycznej, pełnej muzycznej szlachetności struktury motywu przewodniego w części I do groteskowego ujęcia w finale kompozycji. Twórca wykorzystuje w tym celu określone środki rytmiczne, harmoniczne, agogiczne, fakturalne i orkiestrowe. Co charakterystyczne, specyficzny, nieregularny kształt i interwałowy zarys *idée fixe* nie zmienia się znacząco, co czyni ją łatwą do wychwycenia w przebiegu muzycznym.

Oto zestawienie omawianego motywu przewodniego z wszystkich części dzieła:

#### I cz. *Marzenia i namiętności*

Vn. I, Fl.  
*p* << < *poco sf* >>

#### II cz. *Bal*

Fl., Cl.  
*p* *espressivo*

#### cz. III *Wśród pól*

Fl., Ob.  
*p* *espressivo*

#### cz. IV *Marsz na miejsce stracenia*

Cl.  
*pp* *dolce assai* << << << >> >> >>  
*ed appassionato* **Tutti** *ff* *mf* Str. pizz.

cz. V *Sabat czarownicy*



Co ciekawe, użyty przez Berlioza w *Symfonii fantastycznej* motyw przewodni wykorzystany został wcześniej, bo w 1828 r. w jego kantacie „Harminie”. Napisana została ona na konkurs kompozytorski, którego nagrodą był rok studiów w rzymskiej Villa Medici (słynna Prix de Rome). Kompozytor zajął w nim drugie miejsce.<sup>10</sup>

Berlioz rozpoczął pracę nad *Symfonią fantastyczną* w 1829 r. Bardzo się spieszył z jej ukończeniem, gdyż na maj 1830 r. zaplanowane zostało jej prawykonanie. Jednak ze względu na liczne problemy podczas przeprowadzanych prób, z kompozytorem w roli dyrygenta, zostało ono przesunięte na koniec roku, a dokładnie na 5 grudnia 1830 r. Dzieło rozbrzmiało wówczas pod batutą Francois Antoine’a Habenecka w Auli Konserwatorium Paryskiego, w obecności tak wybitnych słuchaczy jak Victor Hugo, Niccolò Paganini, Aleksander Dumas oraz Heinrich Heine.<sup>11</sup>

Prawykonanie *Symfonii fantastycznej* Berlioza spotkało się ze skrajnie różnym odbiorem i oceną, co mocno rozczarowało kompozytora, podobnie jak nieobecność zaproszonej przez niego Harriet Smithson. Podczas dwuletniego pobytu na stypendium w Rzymie dokonał on znaczących ulepszeń swojego dzieła, szczególnie na gruncie pierwszych trzech części. Nowa wersja *Symfonii* zaprezentowana została 24 miesiące później (9 grudnia 1832 r.), w tym samym miejscu, przez w większości tych samych muzyków i dyrygenta. Swój udział miał w jej wykonaniu również sam Berlioz, jako jeden z perkusistów.

Kompozycja została wydana w takim kształcie kilka lat później, w 1845 r., przez paryską firmę Schlesinger jako op. 14 i zyskała dużą popularność, do czego przyczyniła się z pewnością jej fortepianowa transkrypcja autorstwa Franciszka Liszta. Należy w tym miejscu zaznaczyć, iż *Symfonia fantastyczna* Berlioza od momentu prób do planowanego na maj 1830r. prawykonania do wydania dzieła w 1845 r. ulegała wielokrotnie modyfikacjom. Do dnia dzisiejszego zachowało się aż pięć jej wersji, z których najstarsza zapisana została na

<sup>10</sup> [www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/aug/19/symphony-guide-hector-berliozs-symphonie-fantastique](http://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/aug/19/symphony-guide-hector-berliozs-symphonie-fantastique)

<sup>11</sup> [www.imslp.org](http://www.imslp.org), op. cit.

pergaminie i zawiera zapisane czerwoną kredą uwagi kompozytora. Zmiany, choć niewielkie, wprowadzone zostały również przy wznowieniu wydania dzieła w 1855 r.<sup>12</sup>

Berliozowska dyskografia obejmuje ogromną ilość muzycznych ujęć Symfonii fantastycznej, można jednak ograniczyć je do około 160 reprezentatywnych wersji tego dzieła. Na ich tle na pewno wyróżniają się szczególnie dwie: z 1945 r. w wykonaniu San Francisco Symphony pod dyrekcją Pierre'a Monteux oraz z 1954 r. w wykonaniu Boston Symphony Orchestra pod dyrekcją Charlesa Müncha. Na uwagę zasługuje również jedno z najstarszych nagrań, obejmujące jednak wyłącznie II, IV i V część kompozycji, pochodzące z 1928 r. i wykonane przez Colonne Orchestra pod batutą Gabriela Pierné.<sup>13</sup>

Swoją *Symfonią fantastyczną* Berlioz zapoczątkował nurt programowy, który szybko znalazł zwolenników i kontynuatorów, ale również krytyków poszczególnych posunięć i rozwiązań kompozytora. Do tych pierwszych z pewnością należał Franciszek Liszt, który w jednym z artykułów zawartych w piśmie *Schriften zur Tonkunst* zwrócił uwagę na epokowe znaczenie dzieła Berlioz, uznając bowiem, iż dzięki zasadzie *idée fixe* muzyka zyskała możliwość charakteryzowania zdarzeń na równi z poezją. Melodia pojawiająca się w określonych miejscach utworu nie tylko mówi o obecności lub nieobecności bohatera w poszczególnych scenach, ale także przez modulacje, zmiany rytmiczne i harmoniczne czyni zrozumiałymi wszelkie zmiany uczuciowe.

Autorem krytycznego artykułu dotyczącego *Symfonii fantastycznej*, opublikowanego w 1835 r. na łamach *Neue Zeitschrift für Musik* jest z kolei Robert Schumann. Jego stanowisko Schumanna nie jest pozbawione nuty ironii i pobłażliwości. Próbował on uzasadniać swój krytycyzm odmiennością gustów publiczności francuskiej i niemieckiej. Publiczność niemiecką – nie da się ukryć – uznawał przy tym za bardziej wyrobioną. Dlatego też sądził, iż zamieszczanie szczegółowego programu naprowadzającego słuchaczy na konkretny przebieg fabularny nie spotka się z przychylnym przyjęciem Niemców:

*Oto i program. Całe Niemcy oceniłyby go następująco: tego typu drogowskazy mają w sobie zawsze coś niegodnego i szarlatańskiego. Z pewnością dość byłoby zamieścić pięć podtytułów [do poszczególnych części Symfonii fantastycznej]; dokładne okoliczności, które mogłyby być zresztą interesujące ze względu na osobę kompozytora, przeżywającego swą symfonię, i tak zostałyby przekazane drogą ustnej tradycji. Jednym słowem, wrażliwy, acz niechętny całej stronie biograficznej, Niemiec nie chciałby być oprowadzany [po dziele] w tak prostacki*

---

<sup>12</sup> [www.pages.stolaf.edu/music242-spring2014/portfolio/tradition-and-innovation-examining-the-compositional-history-and-the-performance-practices-of-hector-berliozs-symphonie-fantastique/](http://www.pages.stolaf.edu/music242-spring2014/portfolio/tradition-and-innovation-examining-the-compositional-history-and-the-performance-practices-of-hector-berliozs-symphonie-fantastique/)

<sup>13</sup> [www.classicalnotes.net/classics/berliozsym.html](http://www.classicalnotes.net/classics/berliozsym.html)

*sposób. Już w przypadku Symfonii Pastoralnej poczuł się dotknięty, jako że Beethoven mu nie zaufał, przypuszczając, iż słuchać nie byłby w stanie odkryć jej charakteru bez odautorskich wskazówek.*

W odmienności gustów Francuzów i Niemców widzi też Schumann przyczynę sukcesu Symfonii fantastycznej we Francji. Jego zdaniem, metoda twórcza Berlioza zasadza się na szokowaniu słuchacza ekscentrycznymi pomysłami dźwiękowymi, barwną, zmieniającą się z każdą chwilą instrumentacją i posuniętymi do skrajności kontrastami dynamicznymi. Z chwilą, gdy owe migotliwe przebiegi dźwiękowe wyposażone zostały w komentarz literacki, stały się zrozumiałe dla odbiorcy francuskiego, któremu, jak pisze Schumann, „trudno zaimponować wyrafinowaną prostotą”. Zacytowane powyżej opinie Schumanna wskazują na to, że nie był on generalnie wrogiem programowości i uznawał ją za jeden ze sposobów ekspresji twórczej, jednak opowiadał się za niewprowadzaniem programu do partytury i przemilczaniem szczegółów programowych. Preferował tym samym niedopowiedzenia i brak konkretów.

Innym kompozytorem podejmującym problematykę utworu Berlioza był Piotr Czajkowski. Doceniał on instrumentację i sugestywną barwność poszczególnych fragmentów, bez skrupułów jednak ganił powierzchowność emocjonalną dzieł oraz ubogą szatę melodyczną i harmoniczną:

*Berlioz działa na wyobraźnię, potrafi zająć i zainteresować, ale rzadko może wzruszyć. Skromny w zakresie natchnienia melodycznego, pozbawiony subtelności poczucia harmonii, ale obdarzony zdumiewającą zdolnością do fantastycznego oddziaływania na słuchacza, Berlioz całą swą siłą twórczą skierował na zewnętrzne elementy muzycznego piękna. Rezultatem tego dążenia były owe cuda orkiestracji, owo niewzruszone piękno dźwięku, owa obrazowość w muzycznym przedstawianiu osób i zjawisk, w której okazuje się być subtelny, natchniony poetą i niedościgłym mistrzem.<sup>14</sup>*

*Symfonia fantastyczna* Berlioza jest – pod względem gatunkowym - pierwszą symfonią programową. Składa się z pięciu, zaopatrzonych tytułami części, co z pewnością może nasuwać na myśl pewne konotacje z VI Symfonią „Pastoralną” F-dur op. 68 Ludwiga van Beethovena. Kształt formalny omawianej kompozycji w niewielkim tylko zakresie respektuje tradycyjne rozwiązania. Jedynie pierwsza, spośród wszystkich części dzieła może być interpretowana jako początkowe ogniwo klasycznej symfonii – allegro sonatowe, jednak nawet i w tym przypadku rozbudowany wstęp uznać wypada za element nietypowy. Dalsze

---

<sup>14</sup> Golianek D. R., *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, op. cit, s.34-40



części budzą kontrowersje, jeżeli traktować je bez uwzględnienia aspektu programowego, wyjaśniającego celowość wprowadzanych przez Berlioza środków. Nietypowość kolejnych części przejawia się w doborze niekonwencjonalnych form, takich jak walc, rozbudowane *Adagio* o charakterze ewolucyjnym, marsz czy potężny finał. Oryginalność strukturalna idzie w parze z wprowadzeniem szeregu wyrazistych typów muzycznych, korespondujących z jakościami pozamuzycznymi (taniec, *pastorale*, muzyka wojskowa, muzyka żałobna, *danse macabre*). Cytat ze średniowiecznej sekwencji *Dies irae* w finałowym *Sabacie czarownic* wzmacnia jeszcze skojarzenia tego typu.

Podobnie jak formalne, tak i tonalne ukształtowanie kolejnych części Symfonii fantastycznej Berlioza nie jest bliskie tradycyjnym założeniom:

I część	II część	III część	IV część	V część
<i>C-dur</i>	<i>A-dur</i>	<i>F-dur</i>	<i>g-moll</i>	<i>C-dur</i>

Na ten aspekt dzieła niewątpliwie oddziałuje element dramaturgiczny, związany bezpośrednio z treścią pozamuzyczną. Semantyka tonacji zaznacza się szczególnie w wykorzystaniu w III części *Wśród pól* tonacji *F-dur*, nierozzerwalnie związanej z tematyką pastoralną, czy ze zmianą trybu w cz. IV *Marsz na miejsce stracenia* na molowy.

Analizując *Symfonię fantastyczną* należy zaznaczyć, iż głównym ośrodkiem wyrazu muzycznego dla Berlioza była jakość brzmieniowa, toteż w centrum uwagi kompozytora znalazła się technika instrumentacyjna. Opierając się na doświadczeniach twórców opery francuskiej (Gluck, Spontini), a także Webera i Beethovena, wprowadził Berlioz do swojej *Symfonii fantastycznej* nowy typ masywnej instrumentacji. Rozbudował aparat wykonawczy poprzez powiększenie ilościowe składu orkiestry klasycznej oraz dodanie nowych instrumentów. Ostateczna, współcześnie wykonywana wersja kompozycji przeznaczona jest na 90 instrumentów, podczas premiery było ich jednak 130, choć Berlioz miał w planach orkiestrę złożoną aż z 220 muzyków<sup>15</sup>. Dokładna obsada obejmuje: flet piccolo, 2 flety, 2 oboje, róg angielski, 2 klarnety B, klarnet Es, 4 fagoty, 2 trąbki, 2 kornety, 4 rogi, 3 puzony, 2 tuby (pierwotnie ich partia przeznaczona była na 2 ofiklejdy, czyli instrumenty kształtem przypominające skrzyżowanie fagotu z saksofonem), dzwony, 4 kotły, talerze, wielki bęben, 2 harfy, 15 I skrzypiec, 15 II skrzypiec, 10 altówek, 11 wiolonczel oraz 9 kontrabasów. Każda z części posiada inne orkiestrowe wymagania. Traktując orkiestrę jako środek wyrazu dramatycznego, kompozytor wydobywał z poszczególnych instrumentów brzmienie wyróżniające się specyficznym, adekwatnym do przedstawianych treści

<sup>15</sup> Dziębowska E., *Encyklopedia muzyki. Część biograficzna*, t. I, PWM, Kraków 1979, s. 295

pozamuzycznych charakterem. Szczególnie zaznacza się to w wykorzystaniu w II części kompozycji (*Bal*) harf, nadających muzyce uroczystego blasku, w użyciu rożka angielskiego i oboi imitujących brzmienie melodii pasterskiej (cz. III *Wśród pól*) czy - w finale - wysokiego, niemal piskliwego klarnetu Es w celu nadania *idée fixe* pierwiastka muzycznej parodii. Berlioz sięgał jednocześnie z upodobaniem po rejestry nietypowe dla danego instrumentu, szeroko wykorzystywał środki artykulacyjne, zmieniał tradycyjną funkcję instrumentów (np. powierzając w cz. V *Sabat czarownic* instrumentom smyczkowym rolę perkusyjną) oraz stosował oryginalne rozwiązania techniczne (np. zestawienie klarnetu i kotłów w wejściu głównego tematu w tej samej części). Swoje założenia dotyczące tej płaszczyzny dzieła muzycznego zawarł w swoim *Traktacie o nowoczesnej instrumentacji i orkiestracji*, który z zapamiętaniem studiowali zarówno kompozytorzy Berliozowi współcześni, jak również przedstawiciele następnych generacji.

Dzieło, stanowiące przedmiot powyższej analizy znalazło swoje miejsce we współczesnej kulturze popularnej. Zostało wykorzystane w psychologicznym horrorze „Lśnienie” w reżyserii Stanleya Kubricka z 1980 r. i thrillerze Josepha Rubena „Sypiając z wrogiem” z 1991 r. Kompozycja Berlioz stała się również podstawą krótkometrażowej czarnej komedii „Symfonia wczorajszej nocy” z 2013 r., będącej częścią projektu „Filmelody”, którego główną ideą jest ponowne podjęcie wątków zaczerpniętych z tzw. muzyki klasycznej.<sup>16</sup>

*Symfonia fantastyczna* Berlioz przeszła do historii muzyki jako pierwsze w kontekście swojego gatunku dzieło programowe. Stanowi ono jednocześnie manifest muzyczny postawy kompozytora, który nie tylko odzwierciedlił w nim idee swojej epoki, ale także wprowadził na wielu płaszczyznach elementy wyrażnie nowatorskie, wyczuwając tym samym rytm przyszłości.

---

<sup>16</sup> [www.en.wikipedia.org/wiki/Symphonie\\_fantastique](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Symphonie_fantastique)

**Bibliografia:**

Chylińska T., Haraschin S. Schaeffer B. *Przewodnik koncertowy*, PWM, Kraków 1991

Dziebowska E., *Encyklopedia muzyki. Część biograficzna*, t. I, PWM, Kraków 1979

Golianek D. R., *Muzyka programowa XIX wieku. Idea i interpretacja*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1998

Soleil J.J., Lelong G., *Najsłynniejsze dzieła muzyki światowej*, Wydawnictwo Opus, Łódź 1993

[www.alexhurtzosmusic.com/wp-content/uploads/2013/02/Alex-Burtzos-Symphonie-Fantastique-Analysis.pdf](http://www.alexhurtzosmusic.com/wp-content/uploads/2013/02/Alex-Burtzos-Symphonie-Fantastique-Analysis.pdf)

[www.en.wikipedia.org/wiki/Symphonie\\_fantastique](http://www.en.wikipedia.org/wiki/Symphonie_fantastique)

[www.hberlioz.com/Scores/sfantastique.htm](http://www.hberlioz.com/Scores/sfantastique.htm)

[www.imslp.org/wiki/Symphonie\\_fantastique,\\_H\\_48\\_\(Berlioz,\\_Hector\)](http://www.imslp.org/wiki/Symphonie_fantastique,_H_48_(Berlioz,_Hector))

[www.pages.stolaf.edu/music242-spring2014/portfolio/tradition-and-innovation-examining-the-compositional-history-and-the-performance-practices-of-hector-berliozs-symphonie-fantastique/](http://www.pages.stolaf.edu/music242-spring2014/portfolio/tradition-and-innovation-examining-the-compositional-history-and-the-performance-practices-of-hector-berliozs-symphonie-fantastique/)

[www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/aug/19/symphony-guide-hector-berliozs-symphonie-fantastique](http://www.theguardian.com/music/tomserviceblog/2014/aug/19/symphony-guide-hector-berliozs-symphonie-fantastique)