

Classical
ON TAPE

VOLUME 1



HECTOR BERLIOZ
SINFONIA FANTASTICA
PARTE I°


OPENREEL
RECORDS

HECTOR BERLIOZ - SINFONIA FANTASTICA OP. 14



Nel periodo di gestazione della *Symphonie fantastique* - scritta nei primi mesi del 1830, eseguita a Parigi il 5 dicembre dello stesso anno e ampiamente ritoccata negli anni seguenti - Berlioz la descriveva come «un'immensa composizione strumentale d'un genere nuovo, con cui cercherò d'impressionare fortemente gli ascoltatori», affermando che ne aveva chiaramente in testa lo schema da molto tempo, pur avendo bisogno di «molta pazienza per collegarne le parti e dare ordine al tutto». Molti anni dopo, nelle sue *Memorie*, scriveva: «Immediatamente dopo le otto *Scènes de Faust*,

e sempre sotto l'influsso di Goethe, scrissi la *Symphonie fantastique*, con molta fatica per alcune parti e con una facilità incredibile per alcune altre. Così l'*Adagio (Scène aux champs)*, che ha sempre impressionato così vivamente il pubblico e me stesso, mi affaticò per più di tre settimane: l'abbandonai e la ripresi due o tre volte. La *Marche au supplice*, al contrario, fu scritta in una notte».

Come al solito Berlioz reinventava la realtà alla luce della propria esaltazione romantica, tacendo o modificando abilmente alcuni fatti, perché, se è vero che aveva in mente «un'immensa composizione strumentale d'un genere nuovo», è anche vero che la mise insieme quasi interamente con pezzi composti in precedenza e rimasti incompiuti o inutilizzati.

Ecco perché alcune parti furono «composte» con tanta facilità. La *Marche au supplice*, «scritta in una notte» secondo le Memorie, fu tratta da un'opera incompiuta, *Les Francs Juges*: Berlioz non si dette neanche la pena di ricopiarla, limitandosi a nascondere il titolo originale con una striscia di carta incollata. Altri pezzi dovettero necessariamente essere rimaneggiati, più o meno ampiamente.

L'introduzione al primo movimento fu ricavata da una romanza scritta dieci anni prima, *Je vais donc quitter pour jamais*. Dalla cantata *Herminie*, del 1828, viene il tema ricorrente della Sinfonia, la cosiddetta *idée fixe*. Da *Les Francs Juges* fu utilizzato anche un *mélodrame*, ambientato originariamente in una vallata in mezzo alle montagne, tra cui si odono le cornamuse dei pastori, mentre verso la conclusione si sente il brontolio del tuono: è evidente che il compositore non dovette faticare molto per trasformare questo brano nella *Scène aux champs*. Infine da una *Ronde de Sabbat*, già abbondantemente abbozzata per un *Ballet de Faust*, deriva il *Songe d'une nuit de Sabbat*.

Si capisce allora che il maggiore problema fosse «collegare

le parti” e che quest’operazione richiedesse a Berlioz “molta pazienza”. Per dare un’impossibile coerenza a questi pezzi eterogenei, ideò un “programma”, che presentava al pubblico la Sinfonia come la narrazione musicale d’un “episodio della vita d’un artista”, più precisamente della “infernale passione” dell’autore per l’attrice irlandese Harriett Smithson, da lui conosciuta nel 1827, quando era stata protagonista di alcune tragedie di Shakespeare sulle scene parigine. Già nel maggio del 1830 - in previsione d’una prima esecuzione, poi saltata per problemi organizzativi - Berlioz aveva fatto pubblicare il “programma” della Sinfonia, che parlava delle allucinazioni di un giovane artista (chiaramente il compositore stesso) avvelenatosi con l’oppio per amore d’una donna (chiaramente la Smithson: la passione non ricambiata di Berlioz era di dominio pubblico). Ma presto Berlioz dimenticò (temporaneamente) la Smithson e s’innamorò della pianista Marie-Félicité-Denise Moke: sembra che fosse stata fissata perfino la data delle nozze, senonché, nella primavera del 1831, mentre il compositore si trovava a Roma, la fidanzata sposò un altro musicista, Camille Pleyel. Fuori di sé, Berlioz decise di tornare a Parigi per ucciderla e uccidersi a sua volta, ma a metà strada si fermò e desistette. Sulla spinta di questi nuovi eventi, rimise mano alla musica e al programma della Sinfonia. In effetti si direbbe che l’arte avesse preceduto la vita, perché la *Fantastique* si adatta più alla tempestosa storia con l’infedele pianista che all’amore per la civettuola attrice, sfociato di lì a qualche anno in un borghesissimo e poco felice matrimonio.

La storia della veloce eppur tormentata e tempestosa creazione della *Symphonie fantastique* è assolutamente indicativa della personalità del giovane Berlioz, dei suoi atteggiamenti byroniani, della sua tendenza a confondere arte e vita, del suo desiderio di colpire l’immaginazione, della sua

Symphonie Fantastique
Épisode de la vie d'un Artiste ... en cinq parties
I Rêveries-Passions

Hector Berlioz

Largo (♩ = 56)

The image shows a page of a musical score for the first movement of Hector Berlioz's *Symphonie Fantastique*, titled "I Rêveries-Passions". The score is for a full orchestra and includes parts for Flutes, Hautbois, Clarinettes, Bassons, Cors, Trompettes, Cornefs à Pistons, Timbales, Violons, Altof, Violoncelles, and Contre-Basses. The tempo is marked "Largo" with a metronome marking of 56. The score shows the beginning of the movement with various dynamics like pp, ppp, and con sord.

passione per l’abnorme, della sua concezione teatrale della musica, da cui scaturisce una Sinfonia che non si basa su concatenazioni e sviluppi musicali consequenziali, secondo i principi classici, ma si presenta divisa in scene, seguendo un’organizzazione drammatica fatta di contrasti, addensamenti e scioglimenti, come un dramma. Berlioz rivendicava esplicitamente questo carattere teatrale della *Fantastique*, affermando che «il programma deve essere considerato come il testo di un’opera, che serve a presentare i brani musicali, descrivendone il carattere e l’espressione», perché «la trama del dramma strumentale, privato del soccorso delle parole, ha bisogno di essere esposta preventivamente». Ma anni dopo, smorzate le esasperazioni romantiche e riaffiorato

il fondo classicheggiante della sua formazione, Berlioz disse di sperare che la Sua Sinfonia «fosse interessante dal punto di vista esclusivamente musicale, senza preoccuparsi del programma». Effettivamente, il valore della *Symphonie fantastique* sta non tanto nel programma quanto nei suoi aspetti musicali. E tra gli aspetti musicali emerge in funzione dominante, per la prima volta nella storia della musica, il timbro. Secondo Fedele d'Amico, questa è «una sorta di spettacolosa coreografia» fatta appunto di timbri. La straripante inventiva di Berlioz nella creazione di impasti strumentali fino allora inimmaginabili emerge in quasi ogni battuta: ne è un famoso esempio, subito prima della fine del terzo movimento, il passaggio affidato al corno inglese e a quattro timpani, che suggerisce il brontolio dei tuoni in lontananza. Ma soprattutto gli ultimi due movimenti si presentano come un crescendo inarrestabile di sonorità orchestrali nuove e originali, che, per creare le atmosfere allucinate e grottesche della marcia al supplizio e del sabba, giungono fino a deformare quello che è normalmente considerato il timbro naturale degli strumenti. Ma significherebbe far torto a Berlioz e alla sua idea della musica a programma, che tanta fortuna ebbe nei cent'anni successivi alla *Fantastique*, ignorare completamente i contenuti narrativi della Sinfonia. Dunque si riproduce qui il programma nella versione abbreviata, preparata per le esecuzioni successive alla prima:

«Un giovane musicista di sensibilità morbosa e di immaginazione ardente, in un eccesso di disperazione amorosa, si avvelena con l'oppio. Ma la dose è troppo debole per dargli la morte e lo fa cadere in un sonno pesante, accompagnato da strane visioni, durante il quale le sensazioni del suo cervello malato si traducono in immagini musicali. La donna amata è divenuta per lui una melodia che, come un'idea fissa, ritrova e riode ovunque.

Sogni-Passioni - Egli ricorda il malessere dell'anima, l'onda di passioni, la malinconia e la gioia senza perché, provate prima d'incontrare la donna che ama; ricorda l'amore vulcanico ch'ella gli ispirò al primo sguardo, l'angoscia delirante, la gelosia furiosa, i ritorni di tenerezza, i conforti...

Un ballo - Egli ritrova l'amata in una festa da ballo, tra il gaio tumulto delle coppie danzanti...

Scena nei campi - Una sera d'estate, vagando tra i campi, egli ascolta due pastori che cantano una nenia alpina. Questo dialogo pastorale, unito al lieve mormorio degli alberi scossi dal vento, contribuisce a rendere al suo cuore una strana calma e a rivestire le sue idee d'un colore più sereno. L'idea fissa riappare, il suo cuore si stringe, presentimenti dolorosi lo turbano... Uno dei pastori riprende la serena melodia, ma l'altro non risponde più. È il tramonto. Un lontano brontolio di tuono. Solitudine. Silenzio...

Marcia al supplizio - Egli sogna d'aver ucciso la donna amata, d'essere stato condannato a morte e si vede condotto al patibolo. Il corteo avanza al suono d'una marcia ora cupa e feroce, ora brillante e solenne: un sordo rumore di passi succede senza transizione agli scoppi più fragorosi. Alla fine riappare l'idea fissa, come un ultimo rapido pensiero d'amore, interrotto dal colpo fatale. *Sogno d'una notte di Sabba* - Egli immagina d'essere al Sabba, tra un gruppo di streghe, stregoni e mostri orribili d'ogni genere, qui riuniti per i suoi funerali. Strani rumori, lamenti, risate, grida lontane, cui altre sembrano fare eco. La melodia dell'amata riappare, ma ha perduto ogni carattere di nobiltà e di pudore: non è più se non un'ignobile e triviale motivo di danza... È lei che viene al Sabba e si unisce all'orgia diabolica... Campane funebri, parodia burlesca del Dies irae, ridda infernale...»

Mauro Mariani

CARLO ZECCHI. UN UOMO, DUE VITE



Carlo Zecchi è senza dubbio una delle figure più rappresentative del mondo musicale italiano! Decenni spesi al servizio della musica, nella cornice di una vita prestigiosa, umanamente e artisticamente ricca di esperienze, di scoperte, di sempre nuove e più valide affermazioni. Nato a Roma, Carlo Zecchi fu iniziato alla musica dalla madre, valente pianista, e poi da Francesco Bajardi, professore al Conservatorio di S. Cecilia nella stessa città. Più tardi, grazie a un mecenate americano residente a Roma, W. S. Cramp di Philadelphia, si trasferì a Berlino. E' facile immaginare cosa

dovette significare per il giovane pianista entrare in contatto con la vita musicale berlinese, in esitante ripresa dopo la dura esperienza della prima guerra mondiale, e tuttavia fiorente nelle case private e nei cenacoli artistici legati alla tradizione della più pura musica classica. Dai concerti domenicali della banda municipale romana e dai saggi del conservatorio - fino a quel momento uniche fonti di educazione musicale per il giovane pianista Zecchi - si trovò al centro della cultura europea, accolto da Ferruccio Busoni, che gli fu maestro severo e insieme affettuoso, e da tutta la società più preparata, che lo considerò ben presto il suo "Enfant gatè". Serate memorabili visse da allora Zecchi, cui si aprì spontaneamente la familiarità con personaggi prestigiosi, quali Bruno Walter, Wilhelm Furtwangler, Leo Blech, Erik Kleiber, Otto Klemperer, Prokofief, Rachmaninoff, Godowsky, Rosenthal, Eugène D'Albert, Emil Sauer, Vianna da Motta, Frederich Lamond, Josef Hoffmann, Edwin Fischer, Walter Giesecking, Vsaye, Heifetz, Hubermann, Flesh, Rudolf Buchmann, Feuermann e infinite altre personalità che a Berlino si davano abituale convegno. La scomparsa di Busoni spinse tuttavia il giovane Zecchi ad abbandonare Berlino per Parigi, passaggio obbligato di ogni artista. L'inizio non fu facile. Una cattiva organizzazione fece coincidere il primo concerto di Zecchi col debutto di Horowitz alla Salle Caveau: e mentre l'abile propaganda di Horowitz riusciva a riempire la sala, Zecchi suonava, senza turbarsi, davanti a undici persone! Non passò però molto tempo prima che arrivasse la rivincita: appoggiato dalla Casa Gaveau (padre e figlio), il giovane pianista, che aveva ormai scelto Parigi come sua residenza, conquistò ben presto quel difficile pubblico, circondandosi in pari tempo di amicizie preziose fra cui le nipoti del celebre loachim che lo munirono di una presentazione per Arthur Schnabel. E fu Schnabel a determinare il ritorno a Berlino di Zecchi.

Schnabel fu per Zecchi il Maestro nel senso più profondo della parola: colui che gli aprì i più vasti orizzonti della cultura musicale, rivelandogli l'intima essenza delle opere dei Grandi, insegnandogli a raggiungere il significato di un messaggio, a riprodurre fedelmente l'idea del genio creatore. Nell'atmosfera di raccolto fervore della Wielandstrasse, Zecchi, ammesso alle lezioni che il Maestro dava ogni giorno dalle 2 del pomeriggio alle 8 di sera, ed oltre, comprese finalmente quale fortuna lo avesse baciato in fronte. Schumann, Schubert, Beethoven, Bach, Mozart, Haydn, gli apparvero nella loro vera luce, in quella limpida linearità che fu sempre alla base del suo pianismo e che diventò più tardi l'essenza profonda del suo stile direttoriale. Intanto, agguerrito dalle nuove esperienze e con l'animo arricchito dalle folgoranti rivelazioni, Zecchi raccoglieva nel vecchio e nel nuovo continente le più significative soddisfazioni. Chiamato a Mosca dal famoso "ensemble" sinfonico Persymphans (una orchestra di cento professori che si vantava di poter eseguire le opere più difficili del repertorio sinfonico senza direttore) conquistò in pochi concerti il pubblico moscovita, quello di Leningrado, quello di Karkhoff, città natale di Horowitz, dove un pubblico ai limiti dell'entusiasmo staccò i cavalli della slitta per portarlo in trionfo per le vie della città! Schostakovich, Issay Dobroven allora studenti al Conservatorio di Mosca, ricordano quelle accoglienze entusiastiche, così come Zecchi, da parte sua, non può dimenticare che in suo onore si aprirono perfino le porte dell'inaccessibile Cremlino, dove Stalin in persona lo volle ricevere e complimentare. Di quella visita egli fece più tardi ampio resoconto a Mussolini nelle frequenti visite a Villa Torlonia, dove per ore suonava davanti al Duce. Al di là e al di fuori di ogni giudizio politico...

...Zecchi conserva un ricordo tutto sommato simpatico di Mussolini, per quella sua tutta italiana estroversione, per il suo

sincero, seppur non troppo approfondito, amore della musica, per la sua autentica curiosità verso le esperienze mondiali del giovane concertista. Tutto il contrario del suo alleato Hitler, che gelò Zecchi col suo sguardo vitreo e la molle stretta di una mano sudaticcia anche, se più tardi, parlando, mostrò acuta conoscenza della musica classica ed una notevole intuizione dei problemi interpretativi. Ma Zecchi, a parte la respingente impressione dell'uomo, non poteva dimenticare che quella stessa sera in cui egli suonò per il Führer all'ambasciata d'Italia a Berlino, Arthur Schnabel dava, alla Singa-akademie il suo ultimo concerto a Berlino, in una sala semivuota, per pochi coraggiosi che sfidavano i rischi dei recenti provvedimenti razziali. Tuttavia Zecchi, anche se non trascurava gli incontri umani e le esperienze personali con i personaggi più notevoli del tempo non concedeva molto a questa inevitabile, ma secondaria, conseguenza della sua vita d'artista. Preso in un vortice sempre più serrato di impegni, egli passò l'oceano, e il Sud America lo festeggiò entusiasticamente, poi gli Stati Uniti, lanciato dalla famosa agenzia concertistica Columbia Corporation, venendo terzo dall'Europa, dopo Horowitz e Iturbi, anch'essi artisti della Columbia. Con Zecchi, il pianoforte Bechstein entra trionfalmente negli Stati Uniti dove fino ad allora avevano imperato gli Steinway, i Baldwin, i Chickering (purtroppo la crisi di Wall Street e l'avvento del nazismo precluderanno più tardi alla gloriosa casa le vie di oltre oceano). Su questo strumento, Zecchi aveva raccolto i più grandi successi, affermandolo, sembrava definitivamente, sui terribili rivali! ...

...Di ritorno dal nuovo mondo, in una tournée europea, invitato a suonare a Riga in Lettonia, Zecchi incontra quella che è stata la compagna della sua vita: la pianista Velta Vait, squisita interprete di Mozart, che in Svezia, Polonia e Finlandia godeva già di un invidiabile notorietà. Il matrimonio ebbe

luogo sul lago di Como: testimone d'onore Schnabel, il quale, abbandonata la Germania, viveva in una villa a Tremezzo. Purtroppo una così luminosa carriera, veniva bruscamente interrotta dal dramma della seconda guerra mondiale. Carlo Zecchi tornò a Roma, dove rimase tutto il tempo del conflitto. E fu qui che, nella quiete forzata del suo ritiro, ma sempre sotto la spinta del suo indomabile bisogno di "far musica", nacque Zecchi direttore, ed ebbe inizio la sua "seconda vita". Il grande interprete aveva già dedicato, negli anni delle sue lunghe tournées, uno studio intenso alle partiture classiche e moderne; ma forse la sua preparazione specifica sarebbe rimasta patrimonio personale se l'arresto di ogni attività in Italia non lo avesse spinto ad esperienze private, e in un primo tempo senza piani precisi, con un discreto numero di musicisti suoi colleghi, che come lui mordevano il freno. Fu il divino Settecento, l'atmosfera rasserenante e superiore di Mozart, la grazie incantevole di Haydn, che schiusero a Zecchi e ai suoi collaboratori tra cui, prima fra tutte la moglie, nuovi orizzonti, destinati a trasformarsi presto in esperienze di eccezione...
... Zecchi riuscì infatti a raggiungere la Svizzera e a dirigere il suo primo concerto a Basilea, organizzato da suo fratello Antonino che all'epoca viveva in Svizzera. L'eco della stampa

entusiasta fu tale che da quel momento la fama di Zecchi direttore uguagliò e quasi oscurò quella del pianista, mentre, grazie al suo nome universalmente conosciuto, gli si aprivano le porte delle maggiori istituzioni europee e mondiali. Vienna, Budapest, l'Ungheria gli innumerevoli concerti in Inghilterra con la London Philharmonic, gli inviti delle più importanti orchestre d'Europa (Concertgebouw di Amsterdam, la Wiener Philharmoniker, la Philharmonie di Leningrado, la Scala di Milano) sono le tappe di una sempre crescente affermazione, confermata dalle recenti, entusiastiche accoglienze al Colon di Buenos Aires, a Tokyo con la Japan Philharmonia, a Sidney con l'orchestra della Radio e a New York con l'orchestra del Maggio Fiorentino e soprattutto a Vienna dove Carlo Zecchi e sua moglie, la pianista Velta Vait, godono di una popolarità ben meritata. In quella musicalissima città infatti Zecchi ha dato numerosi concerti con sale sempre colme di un pubblico entusiasta. A testimonianza del contributo di Carlo Zecchi alla musica, il Governo austriaco ha decorato il Maestro di un'alta onorificenza per l'arte e la cultura.

Antonio Latanza

Symphonie Fantastique op. 14 - Recorded at the House of Artists, Prague, from 16 to 19 Aug. 1959
Carnival Romain op. 9 - Recorded at The House of Artist on year 1964

Recording director: Miroslav Kuba
Recording engineer: František Burda

Dati tecnici
Noise reduction of the Original Master: Dolby Model 361 A - Type Noise Reduction Module CAT. 22
Original Master Tape: Agfa PEM 468

HECTOR BERLIOZ - SYMPHONIE FANTASTIQUE OP. 14

Symphonie fantastique: Épisode de la vie d'un artiste ... en cinq parties (*Fantastical Symphony: An Episode in the Life of an Artist, in Five Parts*) Op. 14 is a program symphony written by the French composer Hector Berlioz in 1830. It is an important piece of the early Romantic period. The first performance was at the Paris Conservatoire in December 1830. Franz Liszt made a piano transcription of the symphony in 1833 (S. 470). Leonard Bernstein described the symphony as the first musical expedition into psychedelia because of its hallucinatory and dream-like nature, and because history suggests Berlioz composed at least a portion of it under the influence of opium. According to Bernstein, "Berlioz tells it like it is. You take a trip, you wind up screaming at your own funeral." In 1831, Berlioz wrote a lesser known sequel to the work, *Lélio*, for actor, orchestra and chorus.

First movement: "Rêveries – Passions" (Reveries – Passions)
In program notes from 1845, the composer writes:

The author imagines that a young musician, afflicted by the sickness of spirit which a famous writer has called the vagueness of passions (*le vague des passions*), sees for the first time a woman who unites all the charms of the ideal person his imagination was dreaming of, and falls desperately in love with her. By a strange anomaly, the beloved image never presents itself to the artist's mind without being associated with a musical idea, in which he recognizes a certain quality of passion, but endowed with the nobility and shyness which he credits to the object of his love. This melodic image and its model keep haunting him ceaselessly like a double *idée fixe*. This explains the constant recurrence in all the movements of the symphony of the melody which launches the first allegro. The transitions from this state of dreamy melancholy, interrupted by occasional upsurges of aimless joy, to delirious passion, with its outbursts of fury and jealousy, its returns

of tenderness, its tears, its religious consolations – all this forms the subject of the first movement. Berlioz writes in the program notes from 1855: He remembers first the uneasiness of spirit, the indefinable passion, the melancholy, the aimless joys he felt even before seeing his beloved; then the explosive love she suddenly inspired in him, his delirious anguish, his fits of jealous fury, his returns of tenderness, his religious consolations. The first movement is radical in its harmonic outline, building a vast arch back to the home key; while similar to the sonata form of the classical period, Parisian critics regarded this as unconventional. It is here that the listener is introduced to the theme of the artist's beloved, or the *idée fixe*. Throughout the movement there is a simplicity in the way melodies and themes are presented, which Robert Schumann likened to 'Beethoven's epigrams' ideas that could be extended had the composer chosen to. In part, it is because Berlioz rejected writing the more symmetrical melodies then in academic fashion, and instead looked for melodies that were 'so intense in every note as to defy normal harmonization', as Schumann put it. The theme itself was taken from Berlioz's *scène lyrique* "Herminie", composed in 1828.

Second movement: "Un bal" (A Ball)

In the first edition of the score from 1845, he writes: The artist finds himself in the most diverse situations in life, in the tumult of a festive party, in the peaceful contemplation of the beautiful sights of nature, yet everywhere, whether in town or in the countryside, the beloved image keeps haunting him and throws his spirit into confusion. The revised program notes from 1855 state: He meets again his beloved in a ball during a glittering *fête*. The second movement has a mysterious-sounding introduction that creates an atmosphere of impending excitement, followed by a passage dominated by two harps; then the flowing waltz theme appears, derived

from the *idée fixe* at first, then transforming it. More formal statements of the *idée fixe* twice interrupt the waltz. The movement is the only one to feature the two harps, providing the glamour and sensual richness of the ball, and may also symbolize the object of the young man's affection. Berlioz wrote extensively in his memoirs of his trials and tribulations in having this symphony performed, due to a lack of capable harpists and harps, especially in Germany. Another feature of this movement is that Berlioz added a part for solo cornet to his autograph score, although it was not included in the score published in his lifetime. The work has most often been played and recorded without the solo cornet part.

Third movement: "Scène aux champs" (Scene in the Fields)
Berlioz's program notes from the first score: One evening in the countryside he hears two shepherds in the distance dialoguing with their 'ranz des vaches'; this pastoral duet, the setting, the gentle rustling of the trees in the wind, some causes for hope that he has recently conceived, all conspire to restore to his heart an unaccustomed feeling of calm and to give to his thoughts a happier colouring. He broods on his loneliness, and hopes that soon he will no longer be on his own... But what if she betrayed him!... This mingled hope and fear, these ideas of happiness, disturbed by dark premonitions, form the subject of the adagio. At the end one of the shepherds resumes his 'ranz des vaches'; the other one no longer answers. Distant sound of thunder... solitude... silence.

In the 1855 program notes, Berlioz writes: One summer evening in the countryside he hears two shepherds dialoguing with their 'Ranz des vaches'; this pastoral duet, the setting, the gentle rustling of the trees in the light wind, some causes for hope that he has recently conceived, all conspire to restore to his heart an unaccustomed feeling of calm and to give to

his thoughts a happier colouring; but she reappears, he feels a pang of anguish, and painful thoughts disturb him: what if she betrayed him... One of the shepherds resumes his simple melody, the other one no longer answers. The sun sets... distant sound of thunder... solitude... silence...

The two "shepherds" Berlioz mentions in the notes are depicted with a cor anglais and an offstage oboe tossing an evocative melody back and forth. After the cor anglais - oboe conversation, the principal theme of the movement appears on solo flute and violins. Berlioz salvaged this theme from his abandoned Messe solennelle. The *idée fixe* returns in the middle of the movement, played by oboe and flute. The sound of distant thunder at the end of the movement is a striking passage for four timpani. Fourth movement: "Marche au supplice" (March to the Scaffold)

From Berlioz's program notes in 1845: Convinced that his love is spurned, the artist poisons himself with opium. The dose of narcotic, while too weak to cause his death, plunges him into a heavy sleep accompanied by the strangest of visions. He dreams that he has killed his beloved, that he is condemned, led to the scaffold and is witnessing his own execution. The procession advances to the sound of a march that is sometimes sombre and wild, and sometimes brilliant and solemn, in which a dull sound of heavy footsteps follows without transition the loudest outbursts. At the end of the march, the first four bars of the *idée fixe* reappear like a final thought of love interrupted by the fatal blow.

Description of the movement by Berlioz in 1855: He dreams that he has killed his beloved, that he is condemned to death and led to execution. The procession advances to the sound of a march that is sometimes sombre and wild, and sometimes brilliant and solemn, in which a dull sound of heavy footsteps follows without transition the loudest outbursts. At the end, the

idée fixe reappears for a moment like a final thought of love interrupted by the fatal blow. Berlioz claimed to have written the fourth movement in a single night, reconstructing music from an unfinished project – the opera *Les francs-juges*. The movement begins with timpani sextuplets in thirds, for which he directs: “The first quaver of each half-bar is to be played with two drumsticks, and the other five with the right hand drumsticks”. The movement proceeds as a march filled with blaring horns and rushing passages, and scurrying figures that later show up in the last movement. Before the musical depiction of his execution, there is a brief, nostalgic recollection of the idée fixe in a solo clarinet, as though representing the last conscious thought of the soon-to-be-executed man. Fifth movement: “*Songe d’une nuit du sabbat*” (Dream of the Night of the Sabbath)

In both the program notes, Berlioz wrote: He sees himself at a witches’ sabbath, in the midst of a hideous gathering of shades, sorcerers and monsters of every kind who have come together for his funeral. Strange sounds, groans, outbursts of laughter; distant shouts which seem to be answered by more shouts. The beloved melody appears once more, but has now lost its noble and shy character; it is now no more than a vulgar dance tune, trivial and grotesque: it is she who is coming to the sabbath ... Roar of delight at her arrival ... She joins the diabolical orgy ... The funeral knell tolls, burlesque parody of the *Dies irae*, the dance of the witches. The dance of the witches combined with the *Dies irae*.

This movement can be divided into sections according to tempo changes:

The introduction is *Largo*, in common time, creating an

ominous quality through dynamic variations and instrumental effects, particularly in the strings (tremolos, pizz, sf).

At bar 21 the tempo changes to *Allegro* and the metre to 6/8. The return of the idée fixe as a “vulgar dance tune” is depicted by the C clarinet. This is interrupted by an *Allegro Assai* section in cut common at bar 29.

The idée fixe then returns as a prominent E-flat clarinet solo at bar 40, in 6/8 and *Allegro*. The E-flat clarinet contributes a sharper, more shrill timbre than the C clarinet.

At bar 80, there is one bar of *alla breve*, with descending crotchets in unison through the entire orchestra. Again in 6/8, this section sees the introduction of tubular bells and fragments of the “witches’ round dance”.

The “*Dies irae*” begins at bar 127, the motif derived from the 13th-century Latin sequence. It is initially stated in unison between the unusual combination of four bassoons and two tubas.

At bar 222, the “witches’ round dance” motif is repeatedly stated in the strings, to be interrupted by three syncopated notes in the brass. This leads into the *Ronde du Sabbat* (Sabbath Round) at bar 241, where the motif is finally expressed in full. The *Dies irae et Ronde du Sabbat* Ensemble section is at bar 414.

There are a host of effects, including eerie *col legno* in the strings – the bubbling of the witches’ cauldron to the blasts of wind. The climactic finale combines the somber *Dies Irae* melody with the wild fugue of the *Ronde du Sabbat*.

Text is available under the Creative Commons Attribution-ShareAlike License. (CC BY-SA 3.0)

CARLO ZECCHI.



Carlo Zecchi born July 8, 1903 in Rome, received his first piano lessons from his mother who was herself a pianist. He then had lessons from Francesco Bajardi, a professor at the Accademia di Santa Cecilia in Rome. Zecchi also studied composition with Alessandro Bustini, Licio Refice and Giacomo Setaccioli. Carlo

Zecchi made his Italian debut in 1920, first performed abroad in 1922, and made his first tour of the USA in 1931. Zecchi's keyboard style was refined, poised and very graceful, somewhat akin to that of Arturo Benedetti Michelangeli, yet with more warmth. He had a great clarity of articulation which suited both Scarlatti sonatas and Liszt études. He made his first recordings for Odéon in Paris around 1927. While in Moscow in 1928 he recorded for the Russian label Music Trust, the precursor of Melodya, and from these sessions come excellent accounts of Liszt's *La Leggerezza* and some Chopin études. In 1939 he had a car accident, which obliged him to abandon work as a soloist, although he continued playing the most demanding chamber music and conducting. He studied conducting with Hans Münch and Antonio Guarnieri, giving his first performance as conductor in Basle in 1942. Zecchi pursued this other career over the ensuing years, from 1947 appearing as a guest conductor with the Concertgebouw Orchestra, Vienna Philharmonic Orchestra and Leningrad Philharmonic Orchestra. In 1947 he conducted the London Philharmonic Orchestra at London's Royal Albert Hall. He played as only as the duo partner of the cellist Enrico Mainardi. He toured America with the Florence May Festival Orchestra in 1957 and was permanent conductor of the Vienna Chamber Orchestra from 1964 to 1976. In his last years, two fingers on his left hand were paralyzed, yet he performed Schubert's Trout Quintet. He also taught, mostly at the S. Cecilia Academy in Rome and the Salzburg Mozarteum.

Died August 31, 1984 in Salzburg, Austria.

Symphonie Fantastique op. 14 - Recorded at the House of Artists, Prague, from 16 to 19 Aug. 1959
Carnival Romain op. 9 - Recorded at The House of Artist on year 1964

Recording director:

Miroslav Kuba

Recording engineer:

František Burda

Technical data

Noise reduction of the Original Master:

Dolby Model 361 A - Type Noise Reduction Module CAT. 22

Original Master Tape:

Agfa PEM 468

HECTOR BERLIOZ

SINFONIA FANTASTICA

PART I°

Position	Lenght	H. Berlioz: Symphonie fantastique op. 14
00:00	13:47	<i>Reveries, Passions / Largo. Allegro Agitato e Appassionato Assai</i>
13:47	06:25	<i>Un Bal / Allegro Non Troppo</i>
		Conductor: Carlo Zecchi Orchestra: Czech Philharmonic Orchestra
20:30	08:31	<i>Carnival Romain op. 9</i>
		Conductor: Karel Ančerl Orchestra: Czech Philharmonic Orchestra
Total length:	29:01	



Symphonie Fantastique op. 14 - Recorded at the House of Artists, Prague, from 16 to 19 Aug. 1959

Carnival Romain op. 9 - Recorded at The House of Artist on year 1964

© & © Open Reel Records 2016 - www.openreelrecords.com

Riservati tutti i diritti del produttore fonografico e del proprietario dell'opera registrata. salvo specifiche autorizzazioni, sono vietati la duplicazione, il noleggio-locazione, il prestito e l'utilizzazione di questo supporto fonografico per la pubblica esecuzione e la radiodiffusione.

All rights reserved - phonographic manufacturer and registered owner of the work. unless specific permits are prohibited duplication, hire-lease, loan and use of this phonographic support for public performance and broadcasting.