

Allegro frenetico: l'indication de tempo que l'on trouve en tête de l'Orgie des brigands dit à elle seule la vie et l'éclat qui se dégagent du final de l'Opus 16. Sans doute n'est-il pas exempt de certaines longueurs mais, comme le rappelait le compositeur Henry Barraud dans une excellente monographie consacrée à Hector Berlioz(1), il s'agit là d'"une telle démonstration de virtuosité orchestrale que peu importe qu'elle aille peut-être jusqu'à dépasser la mesure. Toute la musique du XIXe et du XXe siècle est redevable à de telles pages, voilà qui est sûr. Cela vaut bien qu'on les accepte telles qu'elles sont."

Partition infiniment plus brève et plus modeste, la Rêverie et caprice, op. 8 fut écrite pour violon et piano en 1841 et arrangée pour orchestre la même année. Berlioz y utilise un air conçu en 1834 pour le personnage de Thérèse à l'Acte I de Benvenuto Cellini et finalement abandonné. Bien que considérée avec condescendance par la plupart des commentateurs, cette œuvre aux atmosphères délicates possède un indéniable charme poétique.

© 1996 Frédéric Castello

(1) Editions Fayard "Les Indispensables de la Musique"



DDD

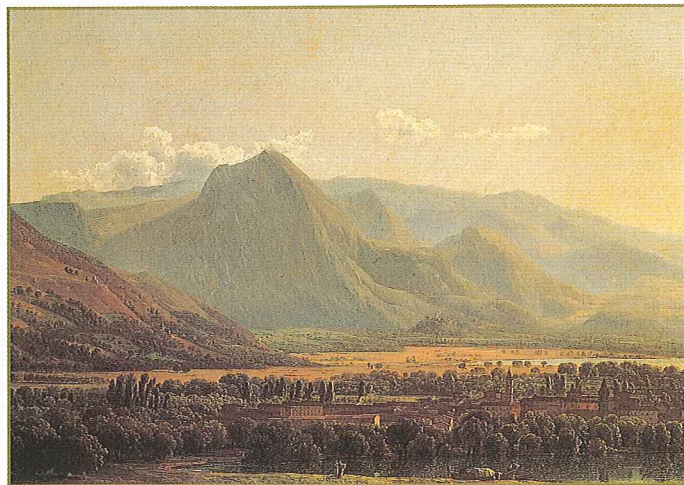
8.553034

BERLIOZ

Harold in Italy

Les Francs-Juges • Rêverie et Caprice

Rivka Golani, Viola • Igor Gruppman, Violin
San Diego Symphony Orchestra
Yoav Talmi



Hector Berlioz (1803 - 1869)

Les Francs-Juges: Overture, Op. 3

Rêverie et Caprice: Romance for Violin and Orchestra, Op. 8

Harold in Italy: Symphony for Viola and Orchestra, Op. 16

At his best, Berlioz illuminated virtually every element of the Romantic Century: its national pulse and revolutionary ardour; the power of literature and its transformation in music and programme; industry, invention, new instruments and sounds of every sort; vivid colour and bold harmonic design tinged with melancholy; and, above all, a sense of the obligations of Genius.

The sculptor Benvenuto Cellini had attracted Berlioz' dramatic attentions. Settling on the subject of this sixteenth century Florentine, Berlioz announced a new opera named for its subject. By the summer of 1834, work was well under way. He wrote an Act I cavatine for Teresa, *Ah, que l'amour une fois dans le coeur*. In time, however, its uses diminished and the aria was cut. Five years later, its composer, never one to waste material, reconceived it as a Romance for solo violin and orchestra, a *Rêverie et Caprice*. It rapidly became a vehicle for visiting soloists. Although not technically difficult in the virtuosic sense, its abrupt mood changes are challenge enough.

Les Francs-Juges is one of Berlioz' apparent failures. Conceived as an opera in his student days under Le Sueur, by the autumn of 1826 its third act was finished; by October, its overture was complete. Ultimately, Berlioz destroyed much of its music, and today the overture alone survives, but even as a student work, it bears many of the marks of Berlioz' greatest gifts.

The story of the opera is elaborate and confusing. In the revised libretto of 1829 we find a medieval German kingdom, Breisgau, under the despotic rule of self-appointed judges who control the realm through murder, usurpation, and the wicked tricks of their leader Olmerik. The true king is the young Lenor, secretly in love with Amélie, Olmerik's bride-to-be. Lenor's ordeal by trial begins at Act III in a cave. Black-hooded judges are menacingly perched

on vast granite chairs around a dim table. To no effect, Lenor denounces the tyrannical misrule of the judges. Luckily, he is rescued by good citizens and enlightened peasants. Olmerik is consumed by flames, the monarchy is restored, and so is love. (There appear to be several good reasons for the failure of the opera.)

The *Overture* is scored for the vast forces of the Romantic orchestra, including the contrabassoon, four horns, three trumpets (with the new tromba à piston), timpani, suspended and crash cymbals, bass drum, and two bass ophicleides. These hybrid brass instruments were keyed like woodwind, strangely raspy and dark, and are today replaced by the tuba. The music of the *Overture* creates a powerful sense of time and dark place. It opens in a moody and atmospheric F minor, prisoners transported by the dotted rhythms of violin and viola, bassoons and basses. Listen for the sudden arrival of the Judges, grandiose and forbidding in the low brass and woodwinds. Their four-bar procession will be heard across the entire overture. With a change in tempo to *allegro assai* comes a change in texture to *fugato*: as in a relay race, the runners take turns carrying the tune, corridor by corridor. The runners enter a new world, however, when a simple syncopation prefaces a rustic and pastoral tune in the violins. This tune itself may be heard to represent the good citizens of Breisgau. Here too is early evidence of Berlioz the brilliant innovator in orchestration. Consider his specific instructions: *The orchestra assumes a double character. The strings must, without covering the flutes, play with a rude and wild accent, the flutes and clarinets playing with a soft and melancholy expression.* Consider as well a thrilling and remarkable use of the timpani and bass drum after the *fugato* has ended. Not only does Berlioz give exceedingly exact descriptions of the sound effect he wants, but he re-meters the timpani part and places it in 3/4 against the orchestra's 2/2, an exercise in rhythmic displacement and tension briefly given to the bass drum as well. Thus does Berlioz powerfully draw us into the conflicting characters of the world he has conjured.

Commissioned by Paganini as a viola concerto, written as a symphony in four movements with solo viola, purportedly drawn from elements of Lord Byron's *Childe Harold*, and thematically much-derived from his own overture *Rob Roy*, *Harold in Italy* is among Berlioz' most successful in the genre of programme music.

Much has been made of an alleged connection between Byron's long Spenserian poem and Berlioz' own *Harold*. These bonds were acidly dismissed by the English critic Donald Tovey: *...no definite elements of Byron's poem have penetrated the impregnable fortress of Berlioz' encyclopaedic inattention... [however] there is a B in Byron and a B in Berlioz...* First performed on 23rd November 1834, it was another of Berlioz' famous disasters. Neither conductor Girard nor soloist Urhan had mastered his part. Even so, it survived this incompetence and has passed into mainstream repertoire. It is easy to see why. Each of its four movements shares the device of the *idée fixe*, a recurrent theme binding together a whole work on a vast scale, but a concerto it is not. The viola is more commentator than participant, an observer standing once-removed and aloof perhaps like Berlioz himself.

In *Harold in the Mountains. Scenes of Melancholy, Happiness, and Joy*, Berlioz lifts liberally from his own overture *Rob Roy* (Naxos 8.550999). Two of its tunes form the melodic basis of this movement. One of them is the *idée fixe* of the entire symphony.

With *March of the Pilgrims Singing the Evening Prayer* Berlioz displays one of his most famous touches. During the 'religious chant', a prolonged march is drawn in the steady pizzicato of the strings, with the relentless semiquaver arpeggiation of the viola (played *sul ponticello*, or 'at the bridge') giving an eerie and metallic timbre to the proceedings.

In the *Serenade of an Abruzzi Mountain-Dweller to his Mistress* Berlioz is witness to the folk-rhythms and tunes of a rugged land. Its most remarkable moments lie in a conflation of three themes, including the ever-present *idée fixe* in one *Allegretto*. So concerned is Berlioz about precision that he provides the conductor with some forty words of instruction about how to assert the inter-related tempi.

As Beethoven in the fourth movement of the *Ninth*, so Berlioz in the fourth of *Harold in Italy* provided a musical Table of Contents for the whole work, albeit at the back of the book. In *Orgy of Brigands. Memories of Scenes Past* Berlioz reminisces upon the primary themes of the preceding three movements, and in the order of their original appearance. All that is missing is the solo viola. It plays barely sixty measures. Now in the rôle of silent bystander, Harold leaves the stage of action altogether, joining us as witness to his own legend. It was a bold and telling gesture, one among many in *Harold in Italy* which prophesied the astounding compositional career to come.

© 1996 Dr. Charles Barber

Igor Gruppman

Concertmaster of the San Diego Symphony Orchestra since 1986, Igor Gruppman works closely with Music Director Yoav Talmi and is a frequent soloist with the orchestra. He also has an active concert career as a soloist and member, with his wife Vesna Stefanovich-Gruppman, of the Gruppman Duo. He has appeared in performance in twenty-two countries on four continents. Gruppman was born in Kiev, Ukraine, where he began his violin studies at the age of seven. At the age of eleven he made his recital début in Kiev Philharmonic Hall performing the Vieuxtemps *Violin Concerto No.4*, and at thirteen he won first prize in the National Youth Competition in Ukraine. Two years later Gruppman was awarded a scholarship for study at the Central Special Music School for Outstanding Young Musicians in Moscow, and at nineteen he went to the Moscow Conservatory to study with the great violinist Leonid Kogan, with David Oistrakh and Mstislav Rostropovich. He graduated from the Conservatory with distinction and with a Gold Medal in performance and in 1979, shortly after arriving in the United States, won the Jascha Heifetz Scholarship, which enabled him to study with the great master.

Rivka Golani

Rivka Golani is generally recognized as a viola-player of great distinction. Her contributions to the advancement of viola technique have already given her a place in the history of the instrument and have been a source of inspiration not only to other players, but also to many composers who have been motivated by her mastery to write specially for the viola. More than 170 pieces have been written for her, of which 22 are concerti. It was not until her last year at the University of Tel Aviv, where she studied with Oedon Partos, that she decided the viola was to be her career, and soon began playing with the Israel Philharmonic. She has since played with some of the world's major orchestras, including the Boston Symphony, the Royal Concertgebouw Orchestra, the ORF Radio Orchestra, the major British and Canadian orchestras, the Berne Symphony and the Radio Symphony Orchestra in Berlin, among others. She is also an accomplished painter and has had major exhibitions of her visual works.

San Diego Symphony Orchestra

The San Diego Symphony Orchestra, now in its 68th season, is the oldest performing arts organization of America's sixth largest city, offering a year-round schedule of serious and popular concerts, as well as innovative outreach and audience development programmes. With a complement of 81 players the orchestra has its winter season in Copley Symphony Hall, an opulent building that was once a cinema but now is owned by the San Diego Symphony Association. Winter season concerts also include silent films with orchestral accompaniment, a series of concerts for young people and multi-cultural concerts, representing the cultural diversity of the city. Summer brings an outdoor Pops season. Under its music director Yoav Talmi the San Diego Symphony Orchestra is recording for Naxos the complete orchestral works of Hector Berlioz and is the first American orchestra to record for the company.

Yoav Talmi

Yoav Talmi made his first appearance with the San Diego Symphony Orchestra in December 1987 and in 1990 began his tenure as Music Director, while continuing an active career with a series of international engagements. He has conducted major orchestras throughout Europe and North America, including the Berlin Philharmonic, all the leading London orchestras and the Amsterdam Concertgebouw. A graduate of the Tel-Aviv Rubin Academy of Music and the Juilliard School in New York, Yoav Talmi had his earlier experience as artistic director and conductor of the Gelders Orchestra in Arnhem from 1974 to 1980 and from 1979 to 1980 as principal guest conductor of the Munich Philharmonic. From 1984 to 1988 he was music director of the Israel Chamber Orchestra and from 1985 to 1989 of the New Israeli Opera. His awards include the Koussevitzky Conducting Prize in Tanglewood in 1969 and first prize in the Rupert Conductor's Competition in London in 1973. He has made numerous recordings, including solo albums with his wife, the distinguished flautist Er'ella Talmi.

8.553034

Hector Berlioz (1803-1869)

Rêverie et Caprice op. 8

Ouverture: *Les Francs-Juges* op. 3

Symphonie: *Harold in Italien* op. 16

Dem Leitsatz des Vaters — "Hütet euch vor blinden Leidenschaften. Kaltes Blut und ein klarer Kopf sind in allen Lebensumständen die wertvollsten Eigenschaften" — konnte oder wollte der Sohn Hector Berlioz nicht folgen. Sein Leben wurde zu einer Kette von Irrtümern, einem Taumeln von Erfolg zu Mißerfolg, von Liebe zu Haß, im dauernden Konflikt mit Kollegen. In die Musikgeschichte ging er als Begründer der französischen musikalischen Romantik ein, als Prophet der modernen Instrumentation und Meister der frühen Programm-Musik.

Am 11. Dezember 1803 in La Côte-Saint-André, einem Dorf südöstlich von Lyon, geboren und in jungen Jahren nach Paris gekommen, wuchs er zu einem Außenseiter der Gesellschaft heran, einem *Enfant terrible*, das durch Exaltationen aller Art Aufsehen erregte. Zum Beispiel mit der 1829 veröffentlichten *Symphonie fantastique* op. 14, seinem ersten Hauptwerk, das, wie der Untertitel *Épisode de la Vie d'un Artiste* andeutet, vor autobiographischen Anspielungen strotzt.

Ouverture zu *Les Francs-Juges* Drei Jahre zuvor hatte sich Berlioz an der Oper *Les Francs-Juges* nach einem Text von Humbert Ferrand versucht. Von der Musik der Oper sind nur wenige Fragmente erhalten, sie wurde nie vollendet — die Prüfungskommission der Opéra hatte das Libretto abgelehnt. Die Ouverture allein ist ans Tageslicht gekommen — sie verknüpft, was in der Oper getrennt gewesen wäre. So finden sich in der Mitte des ausgedehnten Allegro-Satzes geheimnisvolle Streicherfiguren, die überlagert sind von einer Melodie in den Flöten und Klarinetten in einem viel langsameren Tempo. "Das Orchester nimmt hier einen doppelten Charakter (*double caractère*) an. Die Streicher müssen, ohne die Flöten zu überdecken, mit rohem wilden Ausdruck spielen, die Flöten und Klarinetten aber, ganz im Gegenteil mit

8.553034

süßem, melancholischem“, kommentierte der Komponist den Beginn der Passage. Wie sich aus dem erhaltenen Libretto rekonstruieren läßt, spielt diese ruhige Adagio-Melodie auf eine „Gebets“-Arie an; Berlioz hatte sie einfach dem Allegro aufgepfropft.

Nicht gerade schmeichelhaft äußerte sich Peter Tschaikowsky zu dem Stück: „Das zweite Thema ist zwar ausgesprochen unschön und banal, trotzdem liefert es in seiner rhythmischen Entwicklung und seinen Varianten die Grundlage für die effektvolle Schlußstretta.“ Noch direkter äußerte sich Felix Mendelssohn Bartholdy: „Seine [Berlioz'] Instrumentierung ist so entsetzlich schmutzig und durcheinander geschmiert, daß man sich die Finger waschen muß, wenn man mal eine Partitur von ihm in der Hand gehabt hat. Zudem ist es doch auch schändlich, seine Musik aus lauter Mord und Not und Jammer zusammenzusetzen.“ Der alte Musiklehrer Pastou indes machte Berlioz ein großes Kompliment: „Ich bin zu Ihrem Konzert gegangen. Wissen Sie was? Sie sind der Byron der Musik. Ihre Ouvertüre zu den *Francs-Juges* ist ein *Childe Harold*.“

Harold in Italien Das dürfte Berlioz sehr geschmeichelt haben, hatte er doch in Lord Byrons rätselhaftem, rebellischem Helden aus *Childe Harold's Pilgrimage* (1818) eine literarische Verkörperung seiner Einsamkeit als Künstler gefunden. Byrons Versepos gab dann keineswegs ein direktes literarisches Vorbild für Berlioz' Symphonie *Harold in Italien*. Pariser Zeitungen im Januar 1834 zufolge soll Paganini „von Berlioz eine neue Komposition nach Art der *Symphonie fantastique*“ erwünscht haben. Im März desselben Jahres äußerte sich Berlioz selbst zu dem Vorhaben: „Ich bin dabei, die Symphonie mit Solobratsche zu vollenden, mit der mich Paganini beauftragt hat. Ich rechne damit, sie nur in zwei Sätzen [*Harold in den Bergen* und *Pilgermarsch*] zu machen, aber mir kam doch noch ein dritter [*Serenade in den Abruzzen*], dann ein vierter [*Das Lied der Banditen*]; ich hoffe jedoch, daß ich mich daran halte.“ Im August 1834 kündigte er die Fertigstellung der Partitur an: „Ich glaube, Paganini wird finden, daß die Bratsche nicht genügend konzertmäßig behandelt ist; es ist eine Symphonie nach einem neuen Plan.“ In Berlioz

Erinnerungen indes findet sich eine dramatischere Version: „Kaum war der erste Satz geschrieben, als Paganini ihn sehen wollte. Beim Anblick der Pausen, die die Bratsche hat, rief er aus: ‚Das geht nicht! Ich schweige hier viel zu lange, ich muß immerfort zu spielen haben!‘ Ich erkannte, daß mein Plan der Komposition ihm nicht passen konnte, und befaßte mich nun, ihn mit einer anderen Intention durchzuführen, und mich nicht weiter darum zu kümmern, die Solobratsche besonders hervorzuheben.“ Am 23. November 1834 wurde die Symphonie mit dem bedeutenden Geiger und Bratschisten Chrétien Urhan in Paris uraufgeführt.

Harold in Italien ist keine Programmusik im eigentlichen Sinne, vielmehr eine „musikalische Ich-Geschichte“ (Wolfgang Dömling) des Komponisten, der sich, wie Harold, in der Attitüde des einsamen melancholischen reflektierenden Helden liebt; eines Außenseiters, der mit den Szenen, die er beobachtet, nichts gemein hat. Wie etwa im zweiten Satz (*Allegretto*): Fromme Pilger ziehen vorüber, Strophe um Strophe ihres Prozessionsganges anstimmend; Harold aber, der Einsame, steht abseits. Ihm ist ein markantes Thema zugeordnet, zumeist der Bratsche anvertraut. „Ich wollte die Bratsche in den Mittelpunkt poetischer Erinnerungen stellen, die ich von meinen Wanderungen in den Abruzzen behalten hatte, eine Art melancholischen Träumer wie Byrons *Childe Harold*.“

Im Finale (*Allegro frenetico*) schließlich überlagert sich Harolds Gesang mit den „anderen Melodien des Orchesters, bildet zu ihnen durch seine Bewegungsart und seinen Charakter einen Kontrast, ohne die Entwicklung zu unterbrechen.“ Zuletzt mündet alles in eine „rasende Orgie, wo der Rausch des Weines, des Blutes, der Freude und des Zorns zusammenwirken, wo der Rhythmus bald zu stolpern, bald wild vorwärts zu drängen scheint, wo wie aus metallendem Munde Flüche geschleudert werden und Gotteslästerungen auf flehende Stimmen antworten, wo man lacht, trinkt, schlägt, tötet, schändet und sich schließlich amüsiert.“ Inmitten des tollen Lärms stirbt Berlioz' alter ego Harold.

Rêverie et Caprice Die Violinromanze *Rêverie et Caprice* von 1841 ist eine Bearbeitung der Kavatine (knappe Arie) der Teresa aus dem ersten Akt von Berlioz' Oper *Benvenuto Cellini*, die bei ihrer Uraufführung (1834) wohl nicht mehr zeitgemäß erschien und deshalb aus dem Werk genommen wurde. Heute darf das Kabinettstück im Geigerrepertoire nicht fehlen.

© 1996 Teresa Pieschacón Raphael

Hector Berlioz (1803-1869) :

Les Francs-Juges, op. 3

Rêverie et Caprice, op. 8

Harold en Italie, op. 16

Nul n'incarne mieux que Berlioz le romantisme musical français. Personnage passionné, il fit de son existence le récit, haut en couleur, dans de célèbres Mémoires. Sa carrière musicale débuta vraiment avec la Symphonie fantastique, créée le 5 décembre 1830. A cette époque, l'artiste commença aussi à exercer — et avec quel talent ! — son activité de critique au Journal des Débats qui fut, sa vie durant, une importante source de revenus.

Au cours de sa carrière tumultueuse, il ne connut pas que le succès. Nombre de ses œuvres se heurtèrent en effet à l'incompréhension et à l'ingratitude de ses compatriotes. Nul n'est prophète... Berlioz fut parfois mieux accueilli à l'étranger: il triompha en Russie en 1847 ou à Weimar en 1852.

Point de musique de chambre ou pour piano chez l'auteur des Troyens. Le génie du volcanique Hector, d'abord marqué par une science des timbres et un sens du drame exceptionnels, exige pour s'épanouir pleinement ces vastes effectifs qu'il aimait tant.

La musique orchestrale est sans nul doute celle qui a le plus contribué à la gloire du musicien français. Marquée par les tourments amoureux de Berlioz, la Symphonie fantastique — symphonie "à programme" en cinq mouvements —, partition emblématique du romantisme "Jeune France", domine un ensemble d'où se détachent également la Symphonie funèbre et triomphale pour grand orchestre d'harmonie, ainsi que Harold en Italie pour alto et orchestre, on y reviendra un peu plus loin.

Autre domaine de prédilection d'Hector Berlioz, la musique chorale l'attira très tôt. Dès 1825 en effet, il signa une Messe solennelle, récemment redécouverte, où se profile fréquemment le Requiem, œuvre monumentale terminée en 1837. Il fut suivi une douzaine d'années plus tard par le Te Deum.

L'amour de la voix qu'éprouvait le musicien français trouva d'autres terrains d'expression. Pour preuve de nombreuses mélodies, dont les Nuits d'été, un oratorio: L'Enfance du Christ, des opéras: Les Troyens, Benvenuto Cellini, etc., et une "symphonie dramatique" pour soli (contralto, ténor, basse), chœur et orchestre: Roméo et Juliette.

Hector Berlioz était étudiant au Conservatoire quand, en 1826, il se lança dans la rédaction d'une ouverture destinée à introduire le "drame lyrique" qu'il envisageait d'écrire en collaboration avec son ami Humbert Ferrand sur le thème de Lénor ou les Dernier Francs-Juges. Ce projet ne dépassa pas d'ailleurs le stade d'une pièce qui dit la précoce attrait du musicien pour l'orchestre. Achevée en octobre 1826, l'ouverture des Francs-Juges fut créée le 26 mai 1828, en compagnie de l'ouverture Waverley, op. 1.

On peut certes reprocher aux Francs-Juges certains tatonnements mais, pour qui sait la replacer dans l'évolution du musicien français, cette partition affiche déjà un sens dramatique et une prise de conscience du rôle expressif des timbres prémonitoires.

"Pour comble de bonheur, quand le public fut sorti, un homme à longue chevelure, à l'œil perçant, à la figure étrange et ravagée, un possédé de génie, un colosse parmi les géants, que je n'avais jamais vu, et dont le premier aspect me troubla profondément, m'attendit seul dans la salle, m'arrêta au passage pour me serrer la main, m'accabla d'éloges brûlants qui m'incendièrent la tête et le cœur: c'était Paganini !!!". Ainsi Hector Berlioz décrit-il, dans un style inimitable, sa rencontre avec le musicien italien, en décembre 1833, au sortir d'un concert où il avait dirigé, entre autres, sa Symphonie fantastique.

Est-ce à cette occasion que le virtuose demanda à Berlioz — ou lui suggéra seulement — de lui destiner une œuvre pour alto et orchestre ? On ne le sait exactement. En tout cas, dès le début de 1834, le compositeur français s'attela à la rédaction de ce qui allait devenir Harold en Italie.

Plutôt qu'un ouvrage concertant, genre pour lequel il n'éprouvait guère d'attrait, Berlioz élaborait une symphonie avec alto principal qu'il décrivait en ces termes: "J'imaginai d'écrire pour l'orchestre une suite de scènes, auxquelles l'alto solo se trouverait mêlé comme un personnage plus ou moins actif conservant toujours son caractère propre; je voulus faire de l'alto en le plaçant au milieu des poétiques souvenirs que m'avaient laissés les pérégrinations dans les Abruzzes, une sorte de rêveur mélancolique, dans le genre de Child-Harold de Byron. De là le titre de la symphonie Harold en Italie."

Cette conception ne permettait guère à Nicolo Paganini de mettre en valeur sa virtuosité et ce fut finalement Chrétien Uhlen qui tint la partie d'alto lors de la première audition le 23 novembre 1834 à Paris.

Sous-titrée "Scènes de mélancolie, de bonheur et de joie", la première des quatre parties de l'Opus 16, Harold aux Montagnes, débute par une introduction lente Adagio au cours de laquelle l'alto fait entendre le noble motif d'Harold. Elle s'enchaîne avec l'Allegro. Certes très classique dans sa construction, ce mouvement n'en demeure pas moins remarquable pour l'invention mélodique et la foison de couleurs qu'on y savoure.

Suit la Marche des pèlerins chantant la prière du soir où l'art d'orchestrateur de Berlioz atteint un sommet. La musique suggère ici le déplacement d'un groupe de pèlerins se rapprochant progressivement de l'auditeur, puis repartant vers le lointain — l'exemple de cette subtile gradation dynamique ne fut pas sans influence sur Richard Wagner lors de la composition de Tannhäuser...

Avec le Sérénade d'un montagnard des Abruzzes à sa maîtresse (Allegro assai), les souvenirs italiens de Berlioz resurgissent et l'inspiration plonge ses racines dans ce folklore italien qui avait tant marqué le compositeur.