



1. AUSSERORDENTLICHES KONZERT 1984/85

1.
**AUSSERORDENTLICHES
KONZERT**

Festsaal des Kulturpalastes Dresden
Sonnabend, den 8. September 1984, 20.00 Uhr
Sonntag, den 9. September 1984, 20.00 Uhr

dresdner philharmonie

Dirigent: Lothar Zagrosek, Österreich
Solisten: Slavka Taskova, Italien, Sopran
Giuseppe La Licata, Italien, Klavier

Luigi Nono
geb. 1924
Revolutionsmusik über Chile
„Como una ola de fuerza y luz“
für Sopran, Klavier, Orchester
und Tonband (1971/72)
Klangregie des Urbandes: Luigi Nono
Erstaufführung

Alban Berg
1885–1935
**Sieben frühe Lieder für Sopran
und Orchester**
Nacht (Carl Hauptmann)
Schifflied (Nikolaus Lenau)
Die Nachtigall (Theodor Storm)
Traumgekrönt (Rainer Maria Rilke)
Im Zimmer (Johannes Schlaf)
Liebesode (Otto Erich Hartleben)
Sommertage (Paul Hohenberg)
Zum 100. Geburtstag des Komponisten am
9. Februar 1985

PAUSE

Ludwig van Beethoven
1770–1827
**Konzert für Klavier und Orchester
Nr. 4 G-Dur op. 58**
Allegro moderato
Andante con moto
Rondo (Vivace)



LOTHAR ZAGROSEK, Jahrgang 1942, begann seine musikalische Laufbahn im Alter von 10 Jahren als Mitglied der Regensburger Domspatzen. Seit 1962 absolvierte er ein Dirigierstudium an der Münchner Musikhochschule, an der Folkwang-Schule Essen und bei Hans Swarowsky an der Wiener Musikhochschule, gleichzeitig besuchte er Dirigierkurse bei Herbert von Karajan, Istvan Kertész und Bruno Maderna. Nach ersten Kapellmeisterjahren am Landestheater Salzburg (1967/69), am Opernhaus Kiel (1969/72), am Staatstheater Darmstadt (1972/73) wirkte er 1973–1977 als Generalmusikdirektor in Solingen und von 1977–1982 als GMD der Städtischen

Bühnen Krefeld/Mönchengladbach. Daneben war er überaus erfolgreich als Gastdirigent tätig an der Deutschen Oper Berlin (West) und bei führenden Orchestern wie den Berliner und Münchner Philharmonikern, den Wiener und Bamberger Symphonikern, beim Orchester di Santa Cecilia Rom, bei der London Sinfonietta, bei weiteren Klangkörpern in Westberlin, Basel, Baden-Baden, Köln, Stuttgart. Erfolgreiche Konzerte mit dem ORF-Symphonieorchester, u. a. bei den Bregenzer Festspielen, führten 1982 zu seiner ständigen Bindung an den österreichischen Rundfunk als Chefdirigent des ORF-Symphonieorchesters Wien.

ZUR EINFÜHRUNG

Es dürften grundsätzliche Diskussionen und Abhandlungen, Lexika oder Enzyklopädien über neue Musik schwerlich nach ernst zu nehmen sein, wenn sie die Persönlichkeit und kompositorische Leistung Luigi Nono's nicht ins Zentrum einer solchen Thematik rücken. Diese zentrale Position billigen ihm längst all jene zu, die die Musikgeschichte der letzten 30 Jahre zu einer Vollzugsgeschichte einer vermeintlich autonomen historischen Tendenz des musikalischen Materials verengen, ihnen gilt Nono in einem Atemzug mit Stockhausen und Boulez als exponierter Material„revolutionär“ der zweiten Generation von Komponisten, die, ausgehend von Schönberg, aber vor allem von Webern, nach 1945 die Entwicklung der Musik unter dem Aspekt der mehr oder weniger umfassenden seriellen Determination ihrer Strukturen vorantreiben und diesen Aspekt zum Kriterium des musikalisch Neuen, Fortschrittlichen, Avantgardistischen schlechthin erhob.

Wohl hat Nono an diesen Prozessen einen prägenden, eigenständigen Anteil. Sein schöpferischer Avantgardismus war und ist aber nicht ursächlich an Materialdenken und Formkonstruktion geknüpft, sondern ist unmittelbar Folge seines Bedürfnisses nach künstlerischem Ausdruck, wissend um die kommunikative Kraft der Musik, zielend auf ihren notwendigen Beitrag zu den sozialen und geistigen Emanzipationskämpfen in unserer Zeit. In dem Maße, wie sich der komponierende Kommunist Nono durch seine konsequente politische Parteinahme, unter den Bedingungen seines Landes, aus den herrschenden kompositionästhetischen Normen und den Mechanismen des kapitalistischen Musikbetriebes selbst ausbürgert, stellt sich auch ihm das wirkliche schöpferische Problem des musikalischen Fortschritts: Wie soll und muß Musik beschaffen sein, die diese revolutionären Emanzipationskämpfe unserer Epoche nicht nur dokumentiert, sondern aktiv mitvollzieht, in sie eingreift, ohne Verlust an Wahrheitsgehalt und appellierender Kraft, ohne ihre gedankliche und technische Höhe preiszugeben?

Nono teilt dieses Problem mit vielen progressiven und revolutionären Künstlern vor und neben ihm. Er wäre besser in einem Atemzug mit Picasso und Eisenstein, Brecht und Eisler zu nennen. Aber er hat seit einem Vierteljahrhun-

dert in zahlreichen überzeugenden Kompositionen Lösungen angeboten und einen Typus politischer Musik entwickelt, der in dieser Konsequenz seinesgleichen sucht. Er selbst umreißt seine Position wie folgt: „Es gibt Komponisten, die meinen, daß Musik nichts verändern kann. Aber die Wahrheit ist anders. Musik kann eine Intervention in einer geschichtlichen Situation sein. Sie kann technisch, ideologisch, psychologisch und sozial Stellung nehmen. Musik und Politik sind für mich eine Einheit. Dazu ist allerdings notwendig, daß man die nur ästhetische Haltung aufgibt, ebenso wie die passive Bindung an kapitalistische Institutionen, daß man ein neues Verständnis für die Aktivität und die Mitwirkung der Arbeiterklasse hat. Musik ist für mich ein Mittel, als Komponist der Gesellschaft Stellung zu nehmen. Ich habe von den Arbeitern gelernt, das Leben anders zu organisieren und in der Kultur eine neue Phantasie zu finden, eine neue Konzeption vom Leben und vom Denken, vom Entdecken und vom Lieben“. Sein Verhältnis als Komponist zu den Kämpfen des Proletariats näher bestimmend, sagt er: „In dem Maße, in dem er seinen Beitrag leistet – nicht als in der einen oder anderen Weise verzerrender Spiegel, sondern in eigenständiger und unabhängiger Weise durch seine Studien, sein Suchen, seine Experimente, seine schöpferische Phantasie, in dem Maße also, in dem er das ideale Moment mit dem technisch-sprachlichen dialektisch verbindet, kann sich der Musiker gerade in dieser Weise völlig verwirklichen.“ Diese kreative Freiheit bindet sich aber, wie Nono sagt, an eine neuartige „Arbeitsmethode“, die mit den sozialen Kräften vor, während und nach ihrer Anwendung ständig geprüft und bestätigt wird. Vorher, damit man versteht, wer man ist, wo man steht, was, wie und weshalb man als gemeinsame Arbeitsgrundlage wählt – das heißt, wie man Kommunist wird... Während, um zu verstehen, wie und von welchem Gesichtspunkt her man schreibt, in Verbindung mit wem, weshalb und für wen. Nachher, um das Ergebnis in einer anderen Verbreitung, in einer anderen Verwendung durch ein anderes Publikum prüfen zu lassen, dem man Provokation und Teilnahme anbietet und von dem man sie bekommt.“

Der Komponist, heute der bedeutendste Italiens, seit 1952 Mitglied der KPI, lebt in Venedig. Dort ist sein unmittelbares und politisches Wirkungsfeld. Dort wurde er 1924 geboren. Nach dem Besuch des humanistischen Gymnasiums studierte er in Padua und promovierte



SLAVKA TASKOVA stammt aus Sofia. Sie war zunächst Pianistin und studierte dann Gesang in Italien bei Gina Cigna und Lina Pagliughi. Ihrem Debüt als Rosina in Rossinis „Barbier von Sevilla“ in Florenz schlossen sich Engagements an den großen italienischen Opernhäusern sowie Gastspiele u. a. in Paris, Hamburg, Amsterdam, Berlin (West), Schwetzingen, München, Spoleto an. Neben ihren Bühnenerfolgen (im italienischen Fach, in den Koloraturpartien Mozarts, in Alban Bergs „Lulu“ und in Aribert Reimanns „Melusine“) hat sie sich international auch als Konzertsängerin einen Namen gemacht, wobei sie Werke der zeitgenössischen Musik bevorzugt.

zum Dr. jur. (1946). Die musikalische Ausbildung begann 1941 bei G. F. Malipiero und wurde 1946, nach ersten Anfängen kompositorischer Tätigkeit, intensiver und umfassender bei Bruno Maderna fortgesetzt. Durch den Kontakt mit Hermann Scherchen seit 1948 kam Nono



GIUSEPPE LA LICATA wurde in Palermo geboren und studierte am Konservatorium seiner Heimatstadt bei Antonio Trombone. Seine Ausbildung vervollständigte er 1960 durch Teilnahme an einem Meisterkurs von Magda Taglioferra in Paris. Der Künstler wurde wiederholt mit Preisen ausgezeichnet: 1961 in Paris, 1963 in Treviso, 1968 in Brüssel („Recontres Musicales Internationales“). Soloabende und Verpflichtungen bei führenden Orchestern Italiens und des Auslandes sowie Rundfunk- und Schallplattenaufnahmen machten seinen Namen weltweit bekannt. In der ETERNA-Schallplattenproduktion von Nonos „Como una ola de fuerza y luz“ mit dem Leipziger Rundfunk-Sinfonieorchester unter Prof. Herbert Kegel im Jahre 1976 spielte er bereits den Klavierpart des Werkes.

unmittelbar auch mit den Techniken, Tendenzen und Problemen der neuen Musik in Berührung. Scherchen förderte den jungen Komponisten und führte 1950 dessen op. 1 (Kanonische Variationen über die Zwölftonreihe aus Schönbergs op. 41) während der Darmstädter Fe-

rienkurse für Neue Musik erstmals auf. Instrumentalwerke, vor allem aber textgebundene Arbeiten wie das *Lorca-Epithum* (1952/53), *La victoire de Guernica* (1954) und andere ließen seine unverwechselbare Handschrift reifen und brachten ihm den Ruf ein, sowohl einer der begabtesten wie einer der selbständigsten Köpfe unter den „Serialisten“ zu sein.

Das Thema des aktiven Widerstandes, der Resistenz gegen die neofaschistische Gefahr, aber auch gegen Ausbeutung, Unterdrückung, Brutalität, physischen, psychischen und geistigen Terror aller Spielarten bildet eine Grundschrift in Nonos künstlerischer Wirklichkeitsbewältigung. Von dieser Position her wird nicht nur klar, warum Nono mehrere Werke dem Gedächtnis der Opfer dieser historischen Kämpfe, den Helden der Revolution gewidmet hat, sondern warum sie anders als traditionelle Memorials nicht Trauermusiken schlechthin sind:

„Der Tod ist für uns nicht eine Resignation, sondern nur eine Situation in einer viel größeren Entwicklung. Auch der Tod von Freunden ist ein Teil unseres Kampfes. Das Moment der Klage ist immer vor dem Hintergrund eines positiven Moments zu sehen, nämlich der Überzeugung von der Unaufhaltsamkeit historischer Entwicklung.“ Nono sagte dies 1972, unmittelbar nach Abschluß der Komposition *Como una ola de fuerza y luz* (Wie eine Woge von Kraft und Licht). Nono hatte während der sechziger Jahre, einer Zeit sich verschärfender und auf die außereuropäischen Entwicklungsländer übergreifender Klassenkämpfe, seine politische Position präzisiert, den streitbaren politischen Bekenntnischarakter seiner Musik geschärft, seine Klangsprache durch neuartige Vokalbehandlung und den Einsatz elektronischer Techniken erweitert und auf zahlreichen Reisen in die sozialistischen Staaten und in Länder der dritten Welt mit progressiven Entwicklungen seine Arbeiten zur Diskussion gestellt. Andererseits orientierte er sich stärker auf die kulturelle Praxis der italienischen Arbeiterklasse, gestaltete er Themen ihres Kampfes und erprobte die Resultate im stetigen unmittelbaren Kontakt mit ihr.

Die Entstehung der Komposition *Como una ola de fuerza y luz* (1971/72) resultiert aus der engen Freundschaft und künstlerischen Zusammenarbeit Nonos mit dem Pianisten Maurizio Pollini und dem Dirigenten Claudio Abbado. Nono wollte ursprünglich ein Klavierkonzert für Pollini schreiben, in dem sich Live-Spiel des Solisten mit elektronisch denaturiertem Klavier-

klängen, auf Tonband gespeichert, ergänzen würden. Im September 1971, während der Versuche im phonologischen Studio der RAI Mailand, erreichte Nono die Nachricht vom Unfalltod eines jungen Chilenen namens Luciano Cruz. Er war Leiter der MIR, einer Bewegung der revolutionären Linken in Santiago, den der Komponist im gleichen Jahr kennengelernt hatte. Er erweiterte daraufhin die Stückkonzeption um eine Singstimme auf einige Verse aus einem Gedicht des argentinischen Poeten Julio Huasi, das Luciano Cruz gewidmet war. Der Kern des Gedichtes, der auch der Komposition ein konkretes Programm und den Titel gibt, lautet:

„Como una, Luciano!, ola/de fuerza/joven como la revolucion/siempre viva/y seguirás meando/luz/para vivir.“

(Luciano! Wie eine Flut von Kraft/jung wie die Revolution/stets lebendig/wirst du weiter licht strahlen/Licht fürs Leben.)

Das fertige Tonband, das aus Pollinis Klavierspiel, Stimmmaterial der Sängerin Slavka Taskova und dem Klang von Frauenchören komponiert ist, begleitet, wie Nono berichtet, „ohne Unterbrechung Klavier, Singstimme und Orchester, indem es diese überlagert, sie vervollständigt, als Echo oder als deren Weiterführung. Das Orchester betätigt sich in Klangblöcken unter Zugrundelegung von Vierteltönen, kleiner und großer Sekunden, bis zum begrenzenden Tritonus. Die Blöcke sind verschiedenartig zusammengesetzt: im Verhältnis Leere – Fülle, ansteigend als ‚ein langer Marsch‘ vom tiefen bis zum hohen Register.“ Zum Abschluß des Entstehungsberichts charakterisiert Nono die vier Entwicklungsphasen der Komposition: „Erster Teil: Orchester und Singstimme live sowie verschiedene Frauenchöre auf Tonband: erläuternde Anrufung und Wehklage für Luciano. Zweiter Teil: Klavier live, Orchester in Blöcken, Singstimme und Klavier und Tonband: Luciano's Gegenwart in Abwesenheit. Dritter Teil: Klavier live, Orchester und Tonband: ‚der lange Marsch‘ ansteigend zur Höhe. Vierter Teil: Klavier live, Orchester und Tonband: kollektive Explosion in der Gewißheit der Anwesenheit. Programmmusik? Nun, warum nicht? Wo der Titel in direktem Zusammenhang mit der klanglichen Struktur steht. Die Widmung: Für Luciano Cruz, um zu leben.“ Die Uraufführung des Werkes erfolgte am 28. Juni 1972 in der Mailänder Scala mit Claudio Abbado als Dirigenten, Slavka Taskova (Sopran) und Maurizio Pollini (Klavier).

Dr. Frank Schneider

Das Gedicht:

Wie eine Flut von Kraft und Licht
Luciano!

Luciano!
Luciano!

In den gewagten Stürmen
dieser Erde
wirst du
weiter licht strahlen
jung wie die Revolution
in jedem Kampf deines Volkes
stets lebendig
und nah
wie der Schmerz deines Todes.

Wie eine, Luciano!, Flut
von Kraft
jung wie die Revolution
stets lebendig
wirst du weiter licht strahlen
Licht
für's Leben

Kinderstimmen
begleiten
sanfte Glocken
für
deine Jugend.

Julio Huasi

Der österreichische Komponist Alban Berg, dessen 100. Geburtstag am 9. Februar 1985 zu begehen sein wird, von 1904 bis 1910 Schüler von Arnold Schönberg, dessen spätere Kompositionsmethode „mit 12 nur aufeinander bezogenen Tönen“ in persönlicher Modifizierung Grundlage seines Schaffens wurde, 1930 zum Mitglied der Preußischen Akademie der Künste ernannt und 1933 von den Faschisten veremnt und verboten, schuf mit seiner 1925 von Erich Kleiber an der Berliner Staatsoper uraufgeführte Oper „Wozzeck“ ein Hauptwerk des musikalischen Expressionismus, das würdig neben den Leistungen der expressionistischen Maler Marc, Nolde, Pechstein, Schmidt-Rottluff, Kirchner, Kokoschka steht. Sein Lehrer Schönberg, der seinen künstlerischen und menschlichen Weg von 1904 an entscheidend bestimmen sollte, gehört zu den bedeutendsten und ursprünglichsten Liederkomponisten nach Schubert, Schumann, Brahms und Hugo Wolf. Verständlich, daß Alban Berg, dessen hauptsächliche Liederproduktion in die Jahre 1900 bis 1909, also zwischen das 16. und 24. Lebensjahr fällt, sich ebenfalls diesem Genre zuwandte, das ihn, den Schöpfer der musikalischen Dramen „Woz-

zeck“ und „Lulu“, freilich nach erlangter Meisterschaft späterhin nicht mehr interessierte.

Die „Sieben frühen Lieder“ entstanden zwischen dem Sommer 1905 und dem Frühjahr 1908 zunächst mit Klavierbegleitung und wurden 1928 auch in einer Orchesterfassung vorgelegt, die den skizzierten Klang der Erstfassung sinfonisch auskonstruierte und sich in der Enthüllung ihrer latenten sinfonisch-opernhafte Möglichkeiten als die Vorherbestimmung des späteren Musikdramatikers erwies trotz noch gelegentlicher Abhängigkeit von Stilmodellen (etwa des Schumannschen und Brahmschen Liedes) und harmonischer Bezüge auf Liszt, Wagner und Debussy. Die heute erklingende Orchesterfassung behandelt jedes der sieben Lieder ganz individuell. Während „Nacht“, „Liebesode“ und „Sommertage“ den großen instrumentalen Apparat einsetzen, ist „Die Nachtigall“ ausschließlich für vielfach geteilte Streicher gesetzt und kommt „Im Zimmer“ – unter Verzicht auf Streicher – mit Holzbläsern, Hörnern, Harfe und Schlagwerk aus.

Textlich fällt die Buntheit in der Wahl der Dichter auf, darunter heute vergessene Namen wie Paul Hohenberg, der um die Jahrhundertwende durchaus ein gewisses Ansehen besaß, auffallender jedoch die Reihe moderner Dichter, denen damals noch wenig Aufmerksamkeit von den Komponisten geschenkt wurde: Johannes Schlaf, der zeitweilige Mitarbeiter von Arno Holz, Carl Hauptmann (Gerharts weniger bekannter Bruder), Rilke.

Das ganz auf kalaristische Stimmungseffekte gestellte Lied „Nacht“, zuletzt komponiert und die Druckausgabe von 1928 eröffnend, ist das fortgeschrittenste des ganzen Zyklus. Alle Motive und Harmonien des streng konstruierten Stückes erwachsen aus dem Thema des ersten Taktes der Singstimme. Im kurzen Orchesternachspiel wird die geistige Nähe zu Debussy spürbar. Das „Schilflied“ (1908) folgt Schumannscher Stimmungskunst, besonders im liebevoll nachzeichnenden Detail der Orchesterfassung berührt es stark. „Die Nachtigall“ (1907) und „Das Zimmer“ (1905) sind ebenfalls noch auf Schumannschen und Brahmschen Bahnen wandelnde „Gesellenstücke“ des jungen Komponisten, der in „Traumgekrönt“ (1907) bei hochromantischer Harmonik bereits den ekstatischen Schwung seiner späteren großen lyrischen Melodiebögen offenbart und sich meisterlich der Reprisenform der Instrumentalsonate bedient. Die „Liebesode“ (1906) verrät den bestimmenden Einfluß des Lehrers und Komponisten Schönberg; er verwirft die dreiteilige



SLUB

Wir führen Wissen.



Dresdner
Philharmonie

Liedform und verwendet hymnisch Wagnersches Chroma und Tristansche Sequenztechnik. Das Lied „Sommertage“ (1908), besonders auffällig, ja magisch durch die reife Instrumentation von 1928 „verwandelt“, ist streng thematisch komponiert und erinnert in seinem Überschwang entfernt an den „schwungvollen“ Seitensatz von Mahlers 6. Sinfonie. Die Uraufführung der Orchesterfassung der „Sieben frühen Lieder“ fand am 6. November 1928 unter Leitung von Robert Heger mit Claire Born als Solistin in Wien statt.

Wie Ludwig van Beethoven in der Reihe seiner Sinfonien zwischen Werken kraftvoll-männlichen und anderen mehr lyrisch-weiblichen Charakters abwechselte, steht auch sein Klavierkonzert Nr. 4 G-Dur op. 58 ein wenig träumerisch zwischen dem heroischen c-Moll- und dem grandiosen Es-Dur-Konzert. Erstmals aufgeführt wurde dieses Werk, von Beethoven selbst gespielt, im März 1807 bei einer seiner Akademien im Palais Lobkowitz in Wien. Der bekannte Liederkomponist und Musikschriftsteller Johann Friedrich Reichardt, der das Konzert bei einer Wiederholung im Dezember des folgenden Jahres zusammen mit zahlreichen anderen Kompositionen Beethovens hörte, berichtete darüber: „Das achte Stück war ein neues Pianofortekonzert von ungeheurer Schwierigkeit, welches Beethoven zum Erstaunen brav in den allerschnellsten Tempi ausführte. Das Adagio, ein Meistersatz von schönem durchgeführten Gesang, sang er wahrhaft auf seinem Instrumente mit tiefem melancholischem Gefühl, das auch mich dabei durchströmte.“

In der Tat ist im G-Dur-Konzert die Form des Solokonzertes mit Orchester in ganz idealer Weise gemeistert. Der Solist, dessen virtuos-pianistische Forderungen nie außer acht gelassen, aber geistvoll als organischer Bestandteil des Werkes eingesetzt werden, und das Orchester sind hier durchaus selbständige und doch motivisch-thematisch aufs genialste miteinander verknüpfte Partner. Sie dienen gemeinsam der sinfonischen Idee, die die drei kontrastierenden Sätze des Werkes zu einer entwicklungsmäßigen Einheit verbindet, so

daß man hier, wie auch beim Es-Dur-Konzert, mit vollem Recht von einer „Klaviersinfonie“ sprechen kann. Als Kernstück des Konzertes, in dessen Grundhaltung die lyrisch-idyllischen Züge dominieren, ist der dialogisierende Mittelsatz mit seinem poetischen Gegenspiel von Klavier und Orchester anzusehen.

Der erste Satz (Allegro moderato) bringt zu Beginn, solistisch vorgetragen, das zarte weiche G-Dur-Hauptthema, auf dessen motivische Beziehung zu dem berühmten „Schicksalsmotiv“ der 5. Sinfonie häufig aufmerksam gemacht wurde. Auf der Dominante endend, erfährt das Thema durch einen plötzlichen Wechsel nach H-Dur eine neue Beleuchtung. Nach einer Weiterentwicklung im Tutti klingt zuerst in den Violinen das stolze, gonalartige zweite Thema. Mit diesen Hauptgedanken, die jedoch durch mannigfache neue Seitengedanken bereichert, vom Klavier in ausdrucksvollen Akkordfigurationen umspielt und immer wieder abgewandelt werden, entsteht nun ein wundervolles, von größtem Empfindungsreichtum zeugendes Zusammenwirken von Soloinstrument und Orchester, das nach der großen Kadenz rauschend-schwungvoll beendet wird.

Höchste poetische Wirkungen erreicht der ergreifende langsame Satz (Andante con moto), der die Romantiker verständlicherweise ganz besonders begeisterte. Eine Überlieferung zufolge soll er von der Orpheus-Sage inspiriert sein und die Bezwingung der finsternen Mächte der Unterwelt durch die Macht seelenvollen Gesanges zum Inhalt haben. In leidenschaftlichem Dialog zwischen Klavier und Orchester erfolgt, charakterisiert durch zwei äußerst gegensätzliche Themen, ein düster-drohendes und ein innig-flehendes, diese entscheidende Auseinandersetzung zweier Prinzipien.

Der sich unmittelbar anschließende Schlußsatz, ein Rondo, zeigt danach nun in seiner Gestaltung stürmische Lebensfreude, heitere Glücksempfindungen. Phantasievolle Kombinationen des tänzerischen Rondo-Themas und eines lyrischen, schwärmerischen Seitenthemas münden in einen glanzvollen Abschluß des Konzertes.

Dr. Dieter Härtwig