

AUFTAKT – Junge Dirigenten des KONS

Konzert der Dirigierstudenten von Georg Mark
mit dem Bratislava Symphonieorchester

Abteilung Musikleitung und Komposition
(Vorstand: Dirk D'Ase)

Montag, 14. Mai 2012
19.30 Uhr

Impressum:

Medieninhaber und Herausgeber: Konservatorium Wien GmbH, 1010 Wien, Johannesgasse 4a,
www.konservatorium-wien.ac.at
für den Inhalt verantwortlich: Ranko Marković
Druck: digiDruck, 1100 Wien
Grafik: Esther Kremslehner
Lektorat: Gabriele Waleta
Fotos: privat

RadioKulturhaus
Argentinierstraße 30a
1040 Wien

PROGRAMM

Anton Webern (1883–1945)

Passacaglia für Orchester op. 1 (1908)

Dirigent: Erich Polz

Gustav Mahler (1860–1911)

Lieder eines fahrenden Gesellen für Stimme und Orchester (1884)

Manuela Leonhartsberger, Mezzosopran

Dirigent: Giuseppe Montesano

Alberto Ginastera (1916–1983)

Estancia op. 8 – *Dances from Estancia* op. 8a für Orchester (1941)

Dirigent: Josep Miguel Mindan Seuba

Pause

Johannes Brahms (1833–1897)

Sinfonie Nr. 1 für Orchester c-moll op. 68 (1855–1876)

1. Satz: Un poco sostenuto – Allegro

Dirigent: Giuseppe Montesano

2. Satz: Andante sostenuto

3. Satz: Un poco allegretto e grazioso

Dirigent: Josep Miguel Mindan Seuba

4. Satz: Adagio – Più andante – Allegro non troppo ma con brio – Più allegro

Dirigent: Erich Polz

Bratislava Symphoniker

Manuela Leonhartsberger, Mezzosopran



Die Linzer Mezzosopranistin studierte in Wien zunächst Anglistik/Amerikanistik sowie Musikpädagogik (Hauptfach Klavier). 2007–2009 Bachelorstudium Sologesang bei Julia Conwell an der Konservatorium Wien Privatuniversität. Seit 2009 studiert sie dort Master Oper sowie Lied und Oratorium.

Manuela Leonhartsberger erhielt Stipendien beim polnischen Musikfestival in Krakau, den Herbstlichen Musiktagen Bad Urach und im Rahmen der Internationalen Sommerakademie Mozarteum Salzburg.

Die Mezzosopranistin war Preisträgerin oder Finalistin mehrerer Wettbewerbe: Internationaler Gesangswettbewerb der Kammeroper Schloss Rheinsberg (Berlin 2010), Internationaler Johannes Brahms Wettbewerb (Pörschach 2009), Paula Salomon-Lindberg Liedduowettbewerb (Berlin 2009). 2010 wurde sie ins Britten-Pears Young Artist Programme (Aldeburgh Festival) aufgenommen und erhielt ein Stipendium für die Teilnahme am Lied- und Opernprogramm.

Erste Bühnenerfahrungen sammelte die junge Künstlerin als Dritter Knabe (*Die Zauberflöte*) am Stadttheater St. Pölten. Weitere Rollen, die sie seither auf der Bühne verkörpert hat, sind u.a.: Orlofsky (*Die Fledermaus*), Marcellina und Cherubino (*Le nozze di Figaro*), Zweite/Dritte Dame (*Die Zauberflöte*), Mutter (*Amahl und die nächtlichen Besucher*), Ciesca (*Gianni Schicchi*) sowie Cidippe (*Il Narciso*) und Sorceress (*Dido und Aeneas*).

Im März 2010 gab sie mit Gustav Mahlers *Lieder eines fahrenden Gesellen* ihr Debüt im Wiener Musikverein.

Im November 2010 war sie als Noomi in der Uraufführung der Oper *Ruut* des jungen österreichischen Komponisten Florian Maierl zu erleben. Im April 2011 sang sie im Rahmen von Osterklang Wien in Bernsteins *Mass (Hurry)*. An der Neuen Oper Wien wurde sie daraufhin 2011 außerdem für die Produktionen *Baal* (F. Cerha) und *Gramma* (Sanchez-Verdu) engagiert. Im Dezember 2011 sang sie erstmals Altsolo in Bachs Weihnachtsoratorium mit dem Wiener Kammerchor und der Sinfonietta Baden.

An der Volksoper Wien gibt Manuela Leonhartsberger in der Spielzeit 2011/12 ihr Hausdebüt mit der Rolle der Mercedes in *Carmen*. Weiters ist sie als Kate Pinkerton in der Wiederaufnahme von *Madama Butterfly* zu sehen.

Erich Polz



Nach Abschluss seiner Schulzeit in Graz, in der er schon eine intensive Chorausbildung mit vereinzelt Dirigaten genossen hatte, kam Erich Polz 2004 zunächst für ein Weinbau- und Wirtschaftsstudium nach Wien. Daneben begann er in den renommierten Chören Wiens zu singen. Das führte ihn unter anderem zu einer intensiven Proben- und Konzerttätigkeit mit dem Wiener Singverein, dem Wiener Kammerchor und zu Projekten im Arnold Schönberg Chor.

Das Musizieren gewann in kurzer Zeit emotionalen und zeitlichen Überhang gegenüber seinen anderen Studien und durch den künstlerischen Leiter des Wiener Singvereins, Johannes Prinz, animiert, atmete er bei Chorleiterkursen in Graz unter anderem in Meisterklassen von Johannes Hiemetsberger,

Johannes Prinz und Robert Sund erstmals Dirigierluft.

Die Leidenschaft für Musik wuchs unaufhaltsam und während eines Weinbaupraktikums im Herbst 2007 im Burgund/Frankreich fiel der Entschluss, die Zulassungsprüfung für Dirigieren zu bestreiten.

So begann Erich Polz im September 2008 sein Dirigierstudium in der Klasse von Georg Mark an der Konservatorium Wien Privatuniversität, welches auch eine fundierte Ausbildung in Operndirigieren bei David Aronson, Chorleitung bei Guido Mancusi, Korrepetition bei Huw Rhyes James und Klavier bei Sophia Rachlin beinhaltete. Den Kern seiner Studienzeit bildete jedoch die intensive dirigentische Ausbildung im zentralen künstlerischen Fach und die damit eng verbundene, regelmäßige Zusammenarbeit mit dem kons.wien.sinfonieorchester. Während der Saison 2010/11 übernahm Erich Polz auch die Leitung des am Konservatorium beheimateten Bläserensembles KONSonanz.wien.

2011 wurde er ausgewählt das Gustav Mahler Jugendorchester bei dessen Sommertournee als Dirigierstipendiat zu begleiten, was ihm Begegnungen mit Dirigenten wie Sir Colin Davis und David Afkham ermöglichte. Mit letzterem trat Erich Polz auch im Zuge der Ostertournee 2012 des Orchesters in ein Assistenzverhältnis, welches ihm erstmalig die Möglichkeit eröffnete, unmittelbar mit einem renommierten Dirigenten zusammen zu arbeiten.

Weiters ist der junge Dirigent Assistent beim Akademischen Orchesterverein Wien und wird im Juni 2012 am Pult der Wiener Konzertvereinigung im Wiener Konzerthaus debütieren.

WERKBESCHREIBUNGEN

Anton Webern: Passacaglia op. 1 (1908)

Die Passacaglia ist in mehrerer Hinsicht ein Werk von großer Bedeutung im Schaffen Anton Weberns. Es ist sein längstes Werk und markiert in seinem künstlerischen Entwicklungsprozess einen interessanten Punkt. Als letztes Werk unter der Aufsicht seines Lehrers Arnold Schönberg, stellt es einerseits den Abschluss seiner Gesellenzeit beim Meister dar und ist andererseits eindrucksvolles Zeugnis des eigenständigen Ausdruckwesens und der künstlerischen Reife des damals ungefähr 25-jährigen Webern.

In einer Zeit, in der Richard Strauss und die Faun'sche Flöte eines Claude Debussy den Ton im aktuellen Musikleben angeben, ist es von einiger Aussagekraft, dass er für sein op. 1 die historische Form der Passacaglia wählt. Damit setzte Webern satztechnische Disziplin und Dichte der musikalischen Substanz in den Vordergrund, ohne dabei in Tonsatzroutine zu verfallen. Im Gegenteil: Ihm ist es gelungen, auch in der strengen Einhaltung der Form ein Werk von gewaltiger Emotionalität und Sendungskraft hervorzubringen.

Die ersten Takte stellen uns das in der historischen Passacaglia dem Bass zugehörige Thema vor, das mehr oder minder verändert das Fundament der gesamten Komposition darstellt. Schon in der ersten Variation spaltet sich die Flöte mit einem Gegenthema ab, das sich dem Zuhörer zuerst ruhig, aber bereits ausdrucksvoll und sehnsüchtig präsentiert. In der weiteren Entwicklung steigert sich diese Melodie in seinen Variationen und mit seinen Gegenstimmen zu einem mächtigen Ausbruch, der nach seinem ruhigen Verklingen, in die erhoffte aber nicht dauerhafte Erlösung eines lichtdurchfluteten Dur-Teils mündet.

Ein großer Mittelteil hebt an, der bereits von Beginn an durch schwere Klänge bestimmt wird, aus denen sich das nächste Aufbäumen umso schwieriger und quälender gestaltet. Die Schlussstrecke scheint uns dann das Flöthema quasi in völliger Schwerelosigkeit vorzustellen und bringt uns auch warme Erinnerungen aus dem Dur-Teil zurück. Doch auch dieses Glück ist nicht von langer Dauer und nach einem letzten Aufschrei verebbt das verwandelte Thema in ständiger, fast zwanghafter Wiederholung, bis das Werk in einen dunklen, leblosen Posaunenakkord mündet.

Webern versuchte in seinem gesamten Schaffensprozess sein kompositorisches System weiterzuentwickeln, um zu einem immer höheren Grad an Komprimierung des Ausdrucks zu gelangen. Der Ausgangspunkt dafür, nämlich die tiefe Empfindung, tritt aber bereits in diesem späten Frühwerk unverkennbar und eindrucksvoll an den Tag.

Erich Polz

Gustav Mahler: *Lieder eines fahrenden Gesellen*

Das Lied in seiner orchestralen Form ist die Klammer um das Lebenswerk Mahlers. In fast allen seinen Werken finden sich, mehr oder weniger verfremdet, liedhafte Elemente. Die Orchesterlieder stellen bei Mahler eine neue Art der Einheit von Instrumentalmusik und Wort her. Anders als beim romantischen Klavierlied hat die instrumentale „Begleitung“ bei ihm nicht die Funktion, das Wort zu illustrieren oder lautmalerisch zu verstärken. Mahler wird hierzu mit der Bemerkung zitiert: „Ach was, Tonmalen kann jeder! Aber ich verlange von einem Lied nicht, dass es klingelt, wenn ein Vogel kommt, und im Bass herum brummt, wenn der Wind geht – ich verlange Thema, Durchführung des Themas, thematische Arbeit, Gesang, nicht De-klama-tion“. Dem entsprechend ist die Steigerung des Ausdrucks und die Verdeutlichung der Aussage durch starke Kontraste in seiner Orchestrierung hinzugefügt. Er stellt gänzlich unterschiedliche Ausdrucksgehalte mit oder ohne Übergang nebeneinander, sieht für Singstimme und Orchester unterschiedliche Tempi vor und wählt unkonventionelle Instrumentierungen. Auf diese Weise entsteht eine neue Art von Polyphonie. Diese Verfahrensweise, diese Art der Kontrastbildung als eindrucksvolles Mittel, die mittlerweile weitgehend akzeptiert ist, wurde lange missverstanden und mit dem Vorwurf „mit skrupellosem Eklektizismus Elemente heterogenster Art zusammenzutragen“ abgestempelt. Mahlers Methode ist zum Muster für viele moderne Komponisten geworden. Seine Nachfolger haben sie allerdings wesentlich radikaler eingesetzt, was wohl einer der Gründe dafür ist, dass auch sie Probleme bei der Rezeption hatten.

Die *Lieder eines fahrenden Gesellen* entstanden in den Jahren 1883–85 vor dem Hintergrund der unerwiderten Liebe zu einer Kollegin Mahlers am Kasseler Theater, die Sängerin Johanna Richter. Sie sind Mahlers erstes Werk der Gattung Orchesterlied. Nach seiner eigenen Darstellung sind die vier Lieder „so zusammengedacht, als ob ein fahrender Gesell, der ein Schicksal gehabt hat, nun in die Welt hinauszieht, und so vor sich hinwandert.“ Dementsprechend sind die von Mahler verfassten Texte in volksliedhaftem Stil gehalten. Er versucht dabei den Ton der Gedichte aus der (Volks)Liedsammlung *Des Knaben Wunderhorn* von Achim von Arnim und Clemens von Brentano zu treffen. Mit der scheinbaren, letztlich aber künstlichen Naivität der Gedichte kontrastiert auf das Lebhafteste der komplexe und dichte Orchestersatz, der durchkomponiert, also ohne strophenhafte Wiederholungen, und sehr differenziert instrumentiert ist. Hier wird auf die schwankenden, widersprüchlichen Stimmungen des unglücklich verliebten Gesellen auf die unterschiedlichste Art angespielt.

Giuseppe Montesano

Giuseppe Montesano



Der aus Turin stammende Musiker hat am Konservatorium seiner Heimatstadt Komposition studiert und gleichzeitig seine literarischen und philosophischen Interessen an der Universität Turin vertieft.

Als Mitglied vieler semiprofessioneller und professioneller Chöre (u. a. Torino Vokalensemble und Kölner Kammerchor) hat er seine Laufbahn zum Chordirigenten als Assistent namhafter Dirigenten aufgebaut (u. a. Peter Neumann, Carlo Pavese, Dario Tabbia). In Wien hat er das Ensemble Vokal C(h)ords, den Chor des Instituts für Musikwissenschaft und den Vet.Med.Chor geleitet. Derzeit ist er musikalischer Leiter des Amerlingchores. Die Ausbildung zum Orchesterdirigenten begann er in Wien in der Klasse von Georg Mark an der

Konservatorium Wien Privatuniversität. Er hat am Wiener Meisterkurs mit Salvador Mas Conde und an mehreren Meisterkursen mit Julius Kalmar teilgenommen. Als Dirigent hat er bereits Konzerte, Operetten und Opern in Deutschland, Italien, Österreich und den USA geleitet. Er war bereits Musikalischer Leiter des Metropolitan Kammerorchesters Wien und des Orchesters der Musikfreunde Baden und ist als Gastdirigent im In- und Ausland tätig: Orchestra da Camera Fiorentina (Florenz), Orpheus Sinfonia (London) und Akademischer Orchesterverein in Wien. Seit Juni 2008 ist Giuseppe Montesano Stipendiat des Vereins Associazione per la Musica De Sono. Im September 2011 hat er am 5. Internationalen Dirigierwettbewerb in Graz teilgenommen, wo ihm der Erste, der Jury- und der Orchesterpreis verliehen wurde.

BIOGRAPHIEN

Josep Miquel Mindán Seuba



Josep Miquel Mindán wurde 1983 in der Stadt Igualada in Spanien geboren. Schon im fünften Lebensjahr begann seine musikalische Ausbildung in der Musikschule Escola Municipal de Música d'Igualada, wo er Gitarren- und Schlagwerkunterricht bekam und auch eine umfassende Ausbildung in Musiktheorie erhielt.

2004 schloss er an der Universität Autònoma de Barcelona sein Studium in Musikpädagogik ab. Anschließend besuchte er die Escola Superior de Música de Catalunya (ESMUC), wo er 2008 sein Diplom in Chorleitung erwarb. In dieser Zeit arbeitete er mit Mireia Barrera, Josep Vila und Johan Duijck zusammen. Parallel zu seiner Ausbildung leitete er verschiedene Chöre in

Katalonien: Coral infantil Els Verdums, Cor de noies EXAUDIO, Coral D'Aulí, Coral juvenil Xalest, Cor de cambra Anton Bruckner de Barcelona. Weiters hat er als Gastdirigent auch mit dem Jove Orquestra sinfònica de l'Anoia gearbeitet.

Seit 2008 studiert er Dirigieren an der Konservatorium Wien Privatuniversität bei Georg Mark. Sein Studium verbindet er mit der musikalischen Leitung des Choram Publico und seiner Tätigkeit als Sänger im Wiener Kammerchor. Gleichzeitig leitet er in Spanien verschiedene Produktionen, wie zum Beispiel die Opern *La Serva Padrona* von Pergolesi mit dem Orquestra Terres de Marca.

Alberto Ginastera: *Danzas de Estancia* op. 8a

Heutzutage gilt die aus vier Sätzen zusammengestellte Suite aus dem Ballett *Estancia* 1941, als Ginasteras größte Visitenkarte für die Konzertsäle der Welt. Das Werk wurde vom bäuerlichem Leben Argentiniens inspiriert, und stammt aus der Anfangszeit Ginasteras folkloristischen Phase. Entsprechend verwendet Ginastera als musikalisches Material Volkslieder und traditionell-argentinische Rhythmen. Den Auftrag zum Werk erhielt Ginastera von der New Yorker Ballet Caravan Gesellschaft, die jedoch wegen Bankrotts die Aufführung des Werkes nie verwirklichen konnte. Aus diesem Grund schuf Ginastera die Suite, was zum Glück im Unglück den Erfolg der Musik bis zum heutigen Tag sicherte.

Los Trabajadores agricolas (Die Landarbeiter) ist ein dunkler, treibender Tanz mit dem Malambo Grundrhythmus, ein ländlicher Tanz, der in voller Kraft im Finale erscheint. Das Blech trägt den imposanten, vorwärtstreibenden ersten Teil des Stückes, die Holzbläser übernehmen die Hauptrolle im rhythmisch heiklen und mit schwindelerregenden Melodien bespickten Mittelteil.

Im *Danza del trigo (Weizentanz)* stehen Melodie und Lyrik zum ersten Mal im Vordergrund, wobei Andeutungen eines Criollos – ein Argentinischer Volkstanz, nicht mit dem gleichnamigen Nord-Amerikanisch-kreolischen Tanz zu verwechseln – hörbar werden. Das Stück beginnt mit einer Flötenmelodie, die von Streicherpizzicati begleitet wird, welche rhythmisch-ambivalent zwischen Zwei- und Dreierteilung wechseln. Es folgt ein zentraler Abschnitt, wobei die Streicher eine breite, schwebende Melodie spielen, welche auf intime Weise Assoziationen der Weite der Weizenfelder herbeirufen. In der Reprise übernimmt die Solo-Violine die Rolle der Flöte des Anfangs.

Los Peones de Hacienda (Das Bauerngut) erfüllt die Funktion eines Scherzos: treibende asymmetrische Rhythmen und vom Blech dominierte Proklamationen werden nur von kurzen Paukensoli unterbrochen.

Danza final (Finaltanz) ist ein vollwertiger Malambo, der einen machistischen Tanzwettbewerb mit in die Erde gerammten Messern zwischen Gauchos darstellt. Ostinato-Rhythmen erhalten die Dynamik und Spannung in der Bewegung in den beiden Hauptteilen. Der erste Abschnitt besteht aus einem nervösen Ostinato, das als Einleitung zum Hauptmotiv des Malambos dient. Danach folgt eine treibende, vom dominanten Schlagwerk verdrehte Toccata, die Teils schrill, aber immer wieder mitreißend aufgrund ihrer vorwärtstreibenden, immer wiederholenden Bewegung wirkt.

Josep Miquel Mindán Seuba

Johannes Brahms: Symphonie Nr. 1 c-moll op. 68

Johannes Brahms Weg zur Symphonie war geprägt von schwierigen Umständen. In den Jahren vor seiner ersten Symphonie hatte er hauptsächlich Kammermusik und Klavierwerke geschrieben und dann angefangen, sich Stück für Stück an symphonische Musik heranzutasten, so schrieb er in den späten 1850er Jahren zwei Serenaden für Orchester, wagte es jedoch erst sehr spät und unter großem Druck der musikalischen Welt und seiner Bekannten, die Arbeit an seiner ersten Symphonie zu beginnen. Ein Hauptfaktor dieses Drucks war Ludwig van Beethoven. Beethoven hatte nach seinem Tod 1827 der musikalischen Nachwelt ein schwerwiegendes Erbe hinterlassen: Neun Symphonien, von denen die letzte einen „Höhepunkt spiritueller und technischer Qualität“, wie es ein zeitgenössischer Kritiker ausdrückte, erreicht hatte. Die Tradition der großen Symphonie wurde von vielen als unfortsetzbar dargestellt und die Zahl der neu komponierten Symphonien sank in den Jahrzehnten nach Beethovens Tod extrem stark.

Dieses geistige Problem hatte zur Folge, dass Brahms 14 Jahre Arbeit für seine erste Sinfonie in Anspruch nahm. Lassen sich diese historischen Fakten in der Musik dieser ersten Sinfonie wiederfinden? Nun, im ersten Satz, von Beginn an, laufen die Bewegungen in unregelmäßigen Abständen, oftmals in chromatischer Form: es ist anstrengend für den Hörer, dem musikalischen Verlauf zu folgen.

Es bedarf einer Betonung, dass es sich wahrhaft um eine Hommage handelt. Brahms verwendet nicht einfach Beethovens Ideen, er führt sie weiter und präsentiert in expressiver Form das Ziel eines langen Weges. Angefangen mit der Verzweigung über die Liebe, die Erwartungen, angefangen mit Leid, zeigt dieses Werk den Weg aus diesen Empfindungen heraus über die Erkenntnis hin zum Bewusstsein der Umstände und dem daraus resultierenden Glück.

Die erste Sinfonie beginnt mit verworrenen und unklaren Bewegungen, die dem Hörer nur schwer Zugang zur Struktur vermitteln. Man kann keine melodische, harmonische oder rhythmische Stabilität empfinden. Brahms erreicht dies durch die Verwendung von bis ins Extreme gesteigerten chromatischen Bewegungen in der Melodie. Dennoch vermitteln diese Eigenschaften keineswegs eine Form von Ziellosigkeit, vielmehr zeigt sich, statt einem Spannungsaufbau durch eine Folge von Anspannung und Entspannung, ein andauernder, kraftvoller Zug nach vorn.

Diese dramatische Konzeption, die Auswahl der Tonart (c-moll) und des drei-Ton-Motives, der prominente Auftritt der Bratsche, weisen den ersten Berührungspunkt zu Beethoven und dessen fünfter Sinfonie auf. Die Beethovensche Idee der Überwindung eines Konflikts und Auflösung in eine hell erleuchtete, hymnisch-triumphale Musik zum Schluss des Werkes ist auch bei Brahms der zu Grunde liegende Bauplan.

Der zweite Satz verzeichnet keine spezielle Affinität an den musikalischen Kern der Symphonie. Die musikalischen Motive erscheinen nach einander in einem Echo, als Erinnerung des ersten Satzes. Der Satz lässt sich als Ruhemoment empfinden, der nach dem so imposanten ersten Satz die Emotionen etwas ruhen lässt. Die genormte Form tritt hier, wie beim ersten Satz, auch nicht auf, alles scheint leicht verschleiert, aber wie auch beim vorherigen nicht ziellos.

Die Lebendigkeit des dritten Satzes steht im Kontrast zum bisher dagewesenen, erstmals tritt eine klarere rhythmische Struktur mit einem hoffnungsvollen melodischen Profil auf. Der Satz blickt zurück auf die Strukturen und Klänge der vorherigen zwei Sätze, ist aber trotzdem frisch und weiterführend, abstrakt ausgedrückt „ein Rückblick mit Blick nach vorn“, noch ein letzter kurzzeitiger Blick zurück auf das Anfangsdrama des Werkes, bevor das Finale beginnt.

Beethovens Neunte Symphonie, von der musikalischen Welt der Romantik als Höhepunkt symphonischer Musik gesehen, besticht vor allem durch ihr grandioses Finale, dem großen Völker-vereinigenden Chorpart. Vermutlich war die größte Herausforderung für Johannes Brahms der letzte Satz, denn wie sollte eine Symphonie Anerkennung finden, deren Finale im Vergleich zu Beethovens Werk steht? Der Komponist lässt den letzten Satz langsam beginnen und wendet sich damit wieder Beethovens Arbeit zu. Nach einigen offeneren Räumen und einem Energie sammelndem Aufbau erscheint auf einmal, ganz klar, wie schon immer dagewesen, die Clara Schumann gewidmete Althorn-Melodie als zentraler Angelpunkt des ganzen Werkes. Endlich lösen sich die so lang aufgebauten Spannungen und die vielen gestellten Fragen bekommen ihre Antwort. Für den Hörer ist es wie ein Atemzug nach dem langen Warten auf den frischen Wind. Der Hörer wird zum ersten Mal empfangen und muss sich nicht mehr den Weg in die Musik erkämpfen.

Das erfrischende Althorn-Thema und der folgende zeitlose Choral leiten die Sinfonie in eine neue schwingende Ruhe, aus welcher sich der Triumph des Finales, die Hommage an Beethoven und an seine *Freude, schöner Götter funken* Melodie entfaltet. Die Anlehnung geht hier so weit, dass ganze Takte der Melodie (wenn auch in anderer Tonart) übereinstimmend sind.

Giuseppe Montesano