

A black and white close-up portrait of violinist Gidon Kremer, looking slightly to the right with a subtle smile. The background is dark, and the lighting highlights his facial features.

audite

Deutschlandradio Kultur

ASHKENAZY
ZUKERMAN

live in Berlin 1996/98

MOZART Violin Concerto K 219
STRAUSS Symphonia Domestica

recording date: September 19, 1998 (Violin Concerto K 219) - live recording
October 20, 1996 (Symphonia Domestica) - live recording
recording location: Berlin, Philharmonie, Großer Saal
recording producer: Bernd Runge (Violin Concerto K 219)
Klaus Bischke (Symphonia Domestica)
recording engineer: Geert Puhmann (Violin Concerto K 219)
Martin (Symphonia Domestica)

Deutschlandradio Kultur

recording: © 1996/1998 Deutschlandradio
remastering: © Ludger Böckenhoff, 2008
photos: page 1: Neumeister Photographie, München
page 20: Paul Labelle
art direction and design: »audite« Musikproduktion

audite

e-mail: info@audite.de • <http://www.audite.de>

© 2008 Ludger Böckenhoff



① *Applaus* 0:28

Wolfgang Amadeus Mozart
Violinkonzert A-dur, KV 219 32:05

② I. Allegro aperto 9:44

③ II. Adagio 10:42

④ III. Rondeau. Tempo di Menuetto – Allegro 8:53

⑤ *Applaus* 2:53

Richard Strauss
Symphonia Domestica op. 53 45:47

⑥ 5:17

Index 1-3 I. Thema – Bewegt

II. Thema – Sehr lebhaft

III. Thema – Ruhig

⑦ Scherzo. Munter 12:53

Wiegenlied. Mäßig langsam

Mäßig langsam und sehr ruhig 12:36

⑧ Adagio. Langsam 13:10

⑨ Finale. Sehr lebhaft

⑩ *Applaus* 1:51

Gesamtspielzeit: 78:31

PINCHAS ZUKERMAN, Violine
VLADIMIR ASHKENAZY, Dirigent
DSO Berlin

Vladimir Ashkenazy Geheimfavoriten

Zehn Jahre war Vladimir Ashkenazy Chefdirigent des Deutschen Symphonie-Orchesters Berlin, 1989 bis 1999, in turbulenter Zeit. Die Bühnenpräsenz im Augenblick des Konzerts war seine Stärke. Er war kein »Coach«, kein »Cheftrainer« wie mancher gelernte Kapellmeister, sondern verließ sich auf die Musikalität des Orchesters und auf das kooperative Miteinander. Mit einem unbestechlichen Gehör begabt, verfolgte er seine Klangvorstellungen mit freundlicher Beharrlichkeit. Künstlerische Spontaneität war bei ihm abgesichert durch vielseitig geformte Bildung, durch ein phänomenales Gedächtnis und durch gründliches Studium der Werke. Fragt man nach dem, was dem Publikum aus seiner Ära nachdrücklich in Erinnerung blieb, dann verweisen die einen auf seine Schostakowitsch-Interpretationen, die durch unmittelbare Kenntnis des Komponisten, seiner Situation und seiner musiksprachlichen Besonderheiten getragen waren, andere auf sein Engagement für Jean Sibelius, den in Deutschland noch immer

verkannten Finnen, wieder andere schätzen seine Vielseitigkeit. Wer Ashkenazy etwas genauer kannte, kommt auf seine tiefe Zuneigung zu Mozart und Richard Strauss zu sprechen. Sie waren seine Geheimfavoriten.

Strauss (»Ein Heldenleben«) dirigierte er, als er 1987 zum ersten Mal vor dem Orchester stand¹, das damals noch Radio-Symphonie-Orchester Berlin hieß². Strauss (»Also sprach Zarathustra«) setzte er auf sein erstes Programm als Chefdirigent³. Mit Strauss (»Eine Alpensymphonie«) beschloss er seine Ära der künstlerischen Verantwortung für das DSO Berlin⁴. Mozart wandte er sich von der konzertanten Seite zu. Die Klavierkonzerte, die er vom Soloinstrument aus leitete, zählten zu seinen Lieblingsunternehmungen. Er gönnte sie sich und seinem Orchester – wie man es mit

¹ am 10. April 1987. Außerdem im Programm: Ludwig van Beethoven, Konzert für Klavier und Orchester Nr. 3 c-moll op. 37; Solist und Dirigent: Vladimir Ashkenazy

² Den heutigen Namen trägt das Orchester seit September 1993. Von 1946 bis 1956 hieß es RIAS-Symphonieorchester Berlin.

Kostbarkeiten tut – nicht allzu oft. Solches Musizieren setzte für ihn kammermusikalisches Vertrauen und Einverständnis voraus. Er, sonst durchaus ein Freund des großen Klangs, wählte dafür auch relativ kleine Besetzungen.

Ashkenazy näherte sich Mozart nicht aus der Perspektive der historischen Aufführungspraxis. Instrumente aus der Entstehungszeit der Werke, etwa Hammerklaviere, hätte er nie verlangt und nie gespielt. Er legte jedoch großen Wert auf transparentes Musizieren, bei dem jedes Ereignis deutliche Kontur erhält, auf klare Phrasierung und Artikulation. Für die schnellen Sätze wählte er frische Tempi, die langsamen gestaltete er so, dass eine fließende Kantabilität entstand. Sentimentalisierung blieb ihm fremd.

³ Konzert am 9. und 10. September 1989. Außerdem im Programm: am 9. September Dmitri Schostakowitsch, Suite nach Gedichten von Michelangelo op. 145 a (Orchesterfassung) mit Dietrich Fischer-Dieskau als Solisten; am 10. September Wolfgang Amadeus Mozart, Konzert für Klavier und Orchester G-Dur KV 453, Solist und Dirigent: Vladimir Ashkenazy

⁴ Konzerte am 2. und 3. März 1999. Außerdem im Programm: Johannes Brahms, Symphonie Nr. 4 e-Moll op. 98

Wolfgang Amadeus Mozart, Violinkonzert A-Dur

Diese Auffassung bestimmte auch die Interpretation des Violinkonzerts A-Dur⁵, das Mozart 1775 als Neunzehnjähriger noch in seiner Salzburger Zeit komponierte. Es war der letzte Beitrag des Komponisten (und exzellenten Geigers) zu dieser konzertanten Gattung. Solist und Dirigent musizieren bei dieser Aufnahme auf der Grundlage einer gemeinsamen Auffassung des Werkes, die musikbetrieblich üblichen »Reibungen« fehlen völlig. Zukerman und Ashkenazy kannten sich gut, sie spielten in den Neunzigerjahren häufig Kammermusik, meist im Trio mit dem Cellisten Lynn Harrell. Mozarts A-Dur-Konzert stellt die musikalische Auffassung der Verantwortlichen mehrfach auf die Probe, etwa beim langsamen Einschub im ersten Satz, mit dem der Solopart – für die damalige Zeit unerwartet – beginnt.

⁵ Die vorliegende Aufnahme wurde am 19. September 1998 in der Berliner Philharmonie mitgeschnitten. Ashkenazy dirigierte in diesem Konzert, mit dem er seine letzte Saison als Chefdirigent einleitete, erstmals Werke von Anton Bruckner (Symphonie f-Moll, »Te Deum«)

Mit drei gedehnten Tönen, einer Zeitlupe des Anfangsthemas, hebt der Solist an, das Orchester setzt in diese ariose Ruhe Zweiunddreißigstelfiguren, die wie ein weit gespanntes, bewegtes Klangband wirken müssen. Solist und Dirigent müssen das gemeinsame Tempo »haben«, sonst lässt es sich nicht finden.

In einzelnen Passagen wie dem Seitenthema des ersten Satzes nimmt sich Zukerman kleine Freiheiten in der Artikulation, im Grundsatz hält er sich aber an die Spielanweisungen in Mozarts Notentext. Von der Möglichkeit, das ritornellartig wiederkehrende Hauptthema des letzten Satzes durch Verzierungen zu variieren, macht er äußerst sparsamen Gebrauch. Das Adagio nehmen Zukerman und Ashkenazy ruhig, als innig intensive Arie ohne Worte, die ihren Brennpunkt am Ort höchster Gefährdung erreicht: dort, wo die Musik für einen Moment zu zerfallen droht.

Das Finale des Konzerts lebt vom imaginären Zusammenprall dreier Tanz- und Musizierformen, des höfischen, galanten Menuetts (Hauptthema), des ungarischen

Tanzes und der »türkischen Musik«, wie sie damals in Österreich als Mode weit verbreitet war. Über die Wirkung entscheidet, wie man den Ton der konträren Musikarten trifft. Bei der »türkischen Musik« fällt das nicht schwer, denn sie ist durch Tonart, Tempo, Taktart und Klangeffekte (Trommeleffekt durch Spielen der Celli und Bässe mit dem Bogenholz) deutlich von ihrer Umgebung abgesetzt. Mit den ungarischen Anklängen nach dem zweiten Auftreten des Hauptthemas tun sich viele Interpreten schwerer. Zukerman erfasst die Kontraste, ohne sie übermäßig zu pointieren.

In Zukerman-Ashkenazys Interpretation dauert das Violinkonzert A-Dur fast eine halbe Stunde. Dies liegt vor allem an den relativ langen Kadenzen und freien Überleitungen, zu denen sich Zukerman entschloss.

Richard Strauss, »Symphonia Domestica«

An Richard Strauss interessierten Ashkenazy neben der brillanten Orchesterkunst, dem sprühenden Farb- und Formreichtum vor allem Polaritäten, die man mit sprachlichen Begriffspaaren eher andeuten als benennen kann: Einfachheit, die auch Banales nicht scheut, und hohe Komplexität, Leutseligkeit und Verwegenheit, Volkston und avantgardistische, anarchische Klangfantasie, Naivität und höchstes Raffinement, schließlich der Gegensatz zwischen Programm-Musik, die man ihrer Vorlage entlang lesen kann, und autonomer, aus sich selbst verständlicher Kunst. Ashkenazy hatte vor, beginnend mit der Saison 1996/97, in der das Orchester sein fünfzigjähriges Bestehen feierte, einen relativ lose gestreuten Strauss-Zyklus zum Fokus seiner Arbeit zu machen. Aus verschiedenen Gründen verfolgte er diese Idee nicht mit der ursprünglich geplanten Konsequenz weiter.

Die »Domestica« ist ein herausforderndes Stück. Dreiviertel Stunden lang, komponiert in einer Form, die zu einem

Pioniermodell auf dem Weg zur Moderne werden sollte. Das ganze Werk ist wie ein riesiger Symphoniesatz angelegt, in dem Themen vorgestellt, verarbeitet und durchgeführt, schließlich zu einer resümierenden Wiederkehr versammelt werden. Andererseits enthält es alle vier überlieferten Satztypen der Symphonie, einen Kopfsatz, der dem Ganzen Maß und Perspektive gibt, ein Scherzo als stilisierte Fusion aus Tanz und Charakterstück, einen gewichtigen langsamen Satz und ein groß ausgebautes Finale. Beide Formen sind ineinander geblendet, gleichsam verkeilt. Entsprechende Strukturhybriden schuf, kaum zeitversetzt, Arnold Schönberg mit seiner Symphonischen Dichtung »Pelleas und Melisande« op. 5, seinem Ersten Streichquartett op. 7 und seiner Ersten Kammer-symphonie op. 9, Gedankenlaboratorien auf der Suche nach einer neuen Musiksprache. Zusätzlich kompliziert Strauss die Verhältnisse in der »Domestica« dadurch, dass er die Themen selbst einerseits vielgliedrig aus konträren Elementen montiert, andererseits aber

durch dezente Substanzgemeinschaft aufeinander bezieht. Er schafft eine vielwertige Ausgangssituation, sie erlaubt ihm eine Fülle an musikalischen Entwicklungen und Ausdeutungen. Diese reichen bis in gegensätzliche Stilgebiete, volkstümlich-gemütlich hier, komplex bis zur Collage und rücksichtslos im Klangbild dort. Und dann das Programm! Ein Tag (samt Nacht und Liebe) im Leben der Familie Straus auf symphonisches Breitwandformat gebracht; Höchstaufwand für eine Privatangelegenheit, für Alltäglichkeit. Sind da die Maßstäbe nicht leicht verschoben, verrückt durch die ego-manische Hybris eines Künstlers?

Man kann die Sache auch anders sehen. Der Romantiker Jean Paul nannte den Humor in seiner »Vorschule der Ästhetik« *»die Umkehrung des Erhabenen«*. Der Humor *»erniedrige das Große, um ihm das Kleine, und erhöhe das Kleine, um ihm das Große an die Seite zu setzen und so beide zu vernichten... Wenn der Mensch, wie die alte Theologie tat, aus der überirdischen Welt auf die irdische hinunterschaute: so zieht diese klein und eitel dahin. Wenn er mit der kleinen, wie*

der Humor tut, die unendliche ausmisst und verknüpft: so entsteht jenes Lachen, worin noch ein Schmerz und eine Größe ist (...) darum waren nicht nur große Humoristen sehr ernst, sondern gerade einem melancholischen Volke haben wir die besten Humoristen zu verdanken.« Die Durchkreuzung des Erhabenen und Trivialen, des feinsinnig Kennerischen mit dem banal Alltäglichen praktiziert Strauss, wenn er etwa für das »Thema des Kindes« die Oboe d'amore einsetzt, die seit Johann Sebastian Bachs Zeit kaum mehr im Orchester verlangt wurde, oder wenn er im wundervollen Adagio der Nacht die Menschenliebe physisch erlebbar zum Tönen bringt. Er führt den Humor bis an den Rand der Moderne, fast zur Selbstsprengung des Stils, die nur durch seine schöpferische Potenz verhindert wird. Strauss durchstreift geistige und musikalische Grenzregionen. Das macht seine Faszination unter anderem auf Vladimir Ashkenazy aus. Er erschloss sich Strauss' Werk als Musik, die Programme interessierten ihn eher als Hintergrund, der die Persönlichkeit des Komponisten ein wenig

erhellte. Dass Musik auch in ihren abstraktesten Konfigurationen etwas bedeute, war ihm durch seine Herkunft aus Russland von Kind auf selbstverständlich. Deshalb fiel ihm der Zugang zu Strauss auch leichter als manchem, der die Schule der westeuropäischen Moderne durchlief.

Die Aufnahme vom 19. Oktober 1996⁶ dokumentiert eine Arbeitsphase, in der Chefdirigent und Orchester durch einen energischen Zukunftswillen eng miteinander verbunden waren. Man ging gemeinsam in eine Jubiläumssaison. Das Orchester hatte in seiner Geschichte manche Turbulenzen erlebt und bestanden. Neue standen bevor, denn der Intendantenwechsel zog einschneidende Veränderungen in der administrativen Leitung des Orchesters nach sich. Außerdem hatten Ashkenazy und das DSO kurz zuvor ein durchaus kontrovers diskutiertes Großprojekt erfolgreich bewältigt: Alexander Nemtins Komposition nach den Skizzen, die Alexander Skrjabin von seinem visionären »Mysteriums«-Projekt hinterlassen hatte, mit dem er sieben Tage lang Welt und Himmel zum Klingen brin-

gen wollte⁷. Demgegenüber wirkt Strauss »Domestica« tatsächlich wie eine »häusliche Affäre« – und wie eine Antwort auf die noch hybrideren Fantasien mancher Zeitgenossen, vor allem aber wie ein kontrastvolles, brillantes Vergnügen. So wurde sie auch musiziert.

Habakuk Traber

⁶ Das Konzert in der Berliner Philharmonie, das am darauffolgenden Abend wiederholt wurde, enthielt im ersten Teil Zoltán Kodály's »Tänze aus Galánta« und Tschairowskys Violinkonzert D-Dur op. 35, Solist: Itzhak Perlman.

⁷ Das Konzert fand am 21. September 1996 in der Berliner Philharmonie statt.

Vladimir Ashkenazy's private passions

Vladimir Ashkenazy was chief conductor of the Deutsches Symphonie-Orchester (DSO) Berlin for the ten years from 1989 to 1999, during turbulent times. His particular strength was his personality on the rostrum. Unlike many a scholarly conductor he did not seek to coach or train his orchestra but relied on the musicality of its members and their readiness to work closely together. Gifted with an exceptionally acute ear, he persisted with kindly determination until he had achieved the sounds he wanted. His artistic spontaneity was assured by a wide-ranging education, a phenomenal memory and by thorough study of each musical work in turn. When audiences are asked what they specially remember from his period with the orchestra, some cite his Shostakovich interpretations, which were carried by personal acquaintance with the composer, his particular circumstances and the unique characteristics of his musical language; others remember how he championed the Finnish composer Sibelius,

then still underestimated in Germany, while others again praise his versatility. Those who knew him more intimately speak of his deep affection for Mozart and Richard Strauss – his private passions.

When, in 1987, he first took the rostrum¹ with the orchestra, which was then called the Radio-Symphonie-Orchester Berlin², he conducted Strauss's *Ein Heldenleben*, and included *Also sprach Zarathustra* in his first programme as its chief conductor³. And it was with Strauss's *Alpine Symphony* that he brought his artistic custodianship of the DSO Berlin to a close⁴. Mozart he approached from his perspective as a concert pianist: he liked nothing better than to conduct Mozart's piano concertos from the keyboard – a treat which he only rarely allowed himself or his orchestra (as is usually the case with treats). Such music-making

¹ This was on 10 April 1987. Also in the programme was Beethoven's Piano Concerto No. 3 in C minor Op. 37, with Ashkenazy himself as soloist.

² The orchestra's present name dates from September 1993. From 1946 to 1956 it was called the RIAS Symphony Orchestra Berlin.

presupposed close trust and understanding between the players, as for chamber music. Although a lover of a big, full sound, he chose relatively small forces for these occasions.

Ashkenazy did not approach Mozart from an historical perspective. He never demanded or played authentic period instruments such as the fortepiano. However, he did lay great stress on a transparent texture with well-defined contours at all times and the clearest phrasing and articulation. He chose lively tempi for the fast movements and crafted the slow ones so as to achieve a flowing cantabile. Sentimentality was foreign to him.

³ This concert was given on 9 and 10 September 1989. Also on the programme on 9 September was Shostakovich's Suite on poems by Michelangelo Op. 145a (in the version for orchestra) with Dietrich Fischer-Dieskau as soloist. The programme on 10 September included Mozart's Piano Concerto in G major K 453, with Ashkenazy himself as soloist.

⁴ These concerts took place on 2 and 3 March 1989; the programme also included Brahms's Fourth Symphony.

Wolfgang Amadeus Mozart, Violin Concerto in A major

It was this approach that informed his interpretation of the A major violin concerto⁵ which Mozart composed in 1775 at the age of 19 while still in Salzburg. It was Mozart's last concerto for an instrument of which he was also an outstanding exponent. In this recording, soloist and conductor perform on the basis of a shared concept of the work, with a total absence of the mutual irritations often present in professional musical circles. Zukerman and Ashkenazy knew each other well, frequently playing chamber music together during the 1990s, usually with the cellist Lynn Harrell. This concerto often poses a challenge to the players' musical vision, for instance in the long episode in the first movement with which – unconventionally for its period – the solo part begins. The soloist starts with three long

⁵ The present live recording was made on 19 September 1998 in the Berlin Philharmonic Hall. In this concert, inaugurating his final season as chief conductor, he included works by Bruckner for the first time: the F minor symphony and the Te Deum.

notes, a slow-motion replay of the opening theme, while the orchestra accompanies the serene arioso that follows with semiquaver figurations which have to make an effect like a long, sustained ribbon of sound. The soloist and conductor have to “feel” the same tempo if it is not to elude them both. In individual passages such as the secondary theme of the first movement Zukerman takes little liberties with articulation, but in the main he adheres to the directions given in Mozart’s text. In the last movement he makes very little use of the chance to vary the ritornello-like repetitions of the main theme. Ashkenazy and Zukerman take the slow movement unhurriedly as an intensely inward *Aria* without words which reaches its climax at the point of greatest danger, where the music momentarily seems not to know where it is going.

The concerto’s finale gains its vitality from the collision of three contrasting dance elements: the courtly, *galant* minuet (main theme), a Hungarian dance, and a theme with a “Turkish” flavour, a feature very much in vogue in Austria at the time.

The players’ ability to catch the mood of these contrasting types of music is crucial for the effectiveness of the piece. This is not difficult in the “Turkish” sections, because they are clearly demarcated from their surroundings by key, tempo, rhythm and tonal effects (with a drumming effect on the cellos and basses playing “col legno”). However, many performers have difficulty with the Hungarian allusions after the later appearance of the main theme. Zukerman captures these contrasts without exaggerating them.

In the Zukerman-Ashkenazy performance the Violin Concerto in A lasts nearly half an hour. Its length is due chiefly to the relatively long cadenzas and the Zukerman’s *ad lib* transitional passages.

Richard Strauss Symphonia Domestica

In Richard Strauss’s work Ashkenazy was particularly attracted by the brilliant orchestration, the sparkling richness of colouring and form but above all by the polarities which are more easily adumbrated than defined: simplicity to the point of occasional banality versus great complexity, affable geniality versus brashness, folksiness versus anarchic avant-garde sound effects, naïvety versus utmost sophistication, and, last but not least, the contrast between programme music where the programme can be followed step by step and abstract music complete in itself. Starting with the 1996/97 season, in which the orchestra was celebrating its golden jubilee, Ashkenazy had intended to focus his work on a relatively loose Strauss cycle, but for various reasons he did not pursue this idea as closely as he had planned.

The “Domestic Symphony” is a demanding piece, three-quarters of an hour long, through-composed in a form that was to become a pioneering model on the path

towards modernity. The whole work is laid out like a single, vast symphonic movement in which the themes are stated, developed and elaborated on and at last brought together in a final summing-up. On the other hand it is structured into the traditional four symphonic movements: an opening movement which lends weight and perspective to the whole, a scherzo which is a stylized fusion of dance and character piece, a heavyweight slow movement, and a grandiose finale. The two forms are melded together as if inseparable. Structural hybrids like this were created at much the same time by Arnold Schoenberg in his symphonic poem *Pelléas et Mélisande* Op. 5, his first string quartet Op. 7 and his first chamber symphony Op. 9, all of them intellectual laboratories working towards the invention of a new musical language. Strauss further complicates the relationships in the “Domestic Symphony” by putting together his themes in a fusion of contrasting elements and linking them by means of a fair amount of shared material. He creates a validly multifarious point of departure which

allows him a wealth of musical developments and interpretations. These spill over into contrasting stylistic areas, sometimes in folk-music idiom, sometimes complex as if in a collage and regardless of the sounds produced. And then – what a programme! It depicts a day (including night and love) in the life of the Strauss family, painted on a broad symphonic canvas: maximum display for a private everyday matter. Are the proportions not somewhat distorted here by the hubris of a composer with an exaggerated opinion of himself?

The work can also be seen in a different light. In his *Vorschule der Aesthetik* the German Romantic writer Jean Paul Richter stated that humour is “*the reverse of the sublime*”. Humour, he said, “*brings greatness down to the level of smallness and raises smallness to the level of greatness, thus destroying both.* [...] *If, as in older theology, the human being gazes down from the world above at life on earth below, the latter will fade away in its insignificance and vanity. When the infinite is compared and associated with the trivial, as happens with a humorous approach, laugh-*

ter results – that laughter which still contains some pain and some grandeur [...]. This is not only why the great humorists were very serious but also why we have a melancholy nation to thank for the best humorists.” Strauss was a practitioner of this cross-breeding of the sublime and the trivial, the sensitively cultivated and the banal, as for instance when he gives the “child” theme to the oboe d’amore, an instrument hardly called for in orchestras since the days of JS Bach, or when in the wonderful Adagio of the night section he conjures up a physical depiction of human love-making. He takes humour to the limits of modernity, where an implosion of his own style is only avoided by his sheer creative power. Strauss is here roaming on the very borders of intellectual and musical activity. This was part of the fascination he held for Vladimir Ashkenazy, who explored his music as music *per se*; for him the programme was of secondary importance, merely throwing a little light on the composer’s personality. If music had meaning for him in its abstract configurations, this was obvious to him from very early on because

of his Russian origins. Thus it was easier for him to approach Strauss than for the many who were schooled in west-European modernism.

This recording, made on 19 October 1996,⁶ documents a phase in his work when the chief conductor and the orchestra were closely allied in an energetic effort to secure the future as they entered their jubilee season. The orchestra had gone through much turbulence in its history; more turbulence loomed, because the change of manager brought with it radical changes in its administration. Furthermore, Ashkenazy and the DSO had successfully carried off a highly controversial grand project shortly before: this was a composition by Alexander Nemtin based on sketches left by Skryabin for his visionary “mystery” project in which he dreamed of bringing heaven and earth together to ring out in a seven-day orgy of sound⁷. In contrast to this, Strauss’s “Domestic Symphony” seemed a very domestic affair indeed, and had the effect of a response to the even more hybrid fantasies of many contemporary composers. Above

all, however, it came across as rich in contrasts and exhilaratingly enjoyable. And it was in this spirit that it was performed.

Habakuk Traber

Translated by *Celia Skrine*

⁶ The concert in the Berlin Philharmonic was repeated the following evening. The first part consisted of Kodály’s Dances of Galánta and Tchaikovsky’s Violin Concerto, in which the soloist was Itzhak Perlman.

⁷ This concert took place on 21 September 1996 in the Berlin Philharmonic Hall.

audite
97.535

