

GUSTAV PIEKUT

23. oktober 2024
kl. 19.30

Konservatoriets Koncertsal
Julius Thomsens Gade 1

DEBUTKONCERT

Foto: Agnete Schlichtkrull



DET KONGELIGE DANSKE
MUSIKKONSERVATORIUM

Gratis adgang

dkdm.dk

KLAVER

GUSTAV PIEKUT

Den unge danske pianist Gustav Piekut “rammer plet mellem teknisk præcision og henkastet brillans” (BBC Music Magazine) og beskrives som “en sand musikalsk poet, en ægte lydkunstner” (Pizzicato Magazine). Han har indspillet internationalt anerkendte album på bl.a. Naxos Records, herunder Towards the Flame, der blev nomineret til International Classical Music Awards 2022.

Blandt højdepunkterne i sæsonen 2023-24 kan nævnes solistoptrædener med Århus Symfoniorkester, Magdeburgische Philharmonie, State Slovak Orchestra Kosice og Sønderjyllands Symfoniorkester i klaverkoncerter af Beethoven, Prokofiev, Chopin og Gershwin. Piekut optræder desuden på adskillige vigtige musikfestivaler, heriblandt Mecklenburg-Vorpommern Festspiele i Tyskland, Hindsgavl Festival i Danmark, En Blanc et Noir i Frankrig og Pianister på Trollhaugen i Norge.

Gustav Piekut har vundet priser ved adskillige internationale konkurrencer, heriblandt KlavierOlymp Bad Kissingen, Dublin International Piano Competition og Aarhus International Piano Competition. I Danmark har han bl.a. modtaget Musik anmelderprisen Kunstnerpris, DR P2's Talentpris, Wilhelm Hansen Fondens Hæderslegat, Carl Nielsen og Anne Marie Carl-Nielsens Talentpris, Léonie Sonnings Talentpris og Gladsaxe Musikpris. Desuden er han alumnus af Studienstiftung des Deutschen Volkes. Piekuts fortolkning af Rachmaninovs krævende 3. Klaverkoncert med Copenhagen Phil i Tivolis Koncertsal frembragte “de vildeste, ukontrollerede følelser i et utal af skift” og “affødte et publikumsbrøl sjældent hørt” (Politiken).

Piekut blev født i Aalborg i 1995 og voksede op i en akademikerfamilie, opdagede klaveret som seksårig og blev straks forelsket i klassisk musik. Efter sine første klaver-timer med Peter Hagn-Meincke studerede han hos Martin Lysholm Jepsen på Klaverskolen Gradus. Nogle år efter blev han optaget på Berlins Universität der Künste hos professor Klaus Hellwig. Han studerede derefter hos professor Jens Elvekjær i solistklassen på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, hvorfra han nu debuterer. Piekut modtager generøs støtte af Augustinus Fonden med et karrierestipendium samt lån af et Steinway & Sons-flygel til sit daglige musikalske arbejde.

KÆRE PUBLIKUM

Velkommen til min debutkoncert fra Det Kongelige Danske Musikkonservatorium, der afslutter mere end ti års studier i København og Berlin.

En særlig tak skal lyde til min hovedfagslærer, Jens Elvekjær, og ikke mindst til min familie, kæreste og venner for deres ufravigelige støtte og inspiration. Desuden tak til jer, kære publikum, for at være her i dag.

Gustav Piekut

PROGRAMNOTER

Claude Debussy:

Fra **Images, bog II. Et la lune descend sur le temple qui fut** /
Og månen sænker sig over templet, som var (1907)

Fra **Préludes, bog II. Nr. 7 (...La terrasse des audiences du clair de lune)** /
(...Måneskinsbetragternes terrasse) (1912)

Fra **Préludes, bog II. Nr. 12 (...Feux d'artifice)** / (...Fyrværkeri) (1911-12)

Disse tre stykker er på hver deres måde inspireret af natten. Det første, fra klaversuiten *Images*, bærer titlen *Et la lune descend sur le temple qui fut*, som er en fritsvævende bisætning og til dels også en beskrivelse af noget ikke længere eksisterende. Hermed hensættes lytteren allerede før begyndelsen til den sene Debussys tågede og uigen-nemsigtige klangverden. Fragmenterede melodistumper og spændingsløse harmonier maler, som med akvarel, et uskarpt omrids af en ruin, der oplyses blidt af månen. Styk-kets semitonale teksturer er enkle, men ofte uden et iboende klanghierarki, så fraserne væver sig ind og ud af hinanden uden definerede start-, slut-, højde- og tyngdepunkter.

Debussy besøgte Verdensudstillingen i Paris i 1889 og hørte da et javanesisk gamelan-ensemble. Oplevelsen prægede i høj grad hans musik, og hans fortolkning af denne klangverden gennemsyrrer også *Et la lune descend...* og afspejles i klaverteknikken: Strenginstrumentlignende brudte basakkorder under fuld pedal og pointillistiske klokkeklang peger uvægerligt mod asien, men i modsætning til den romantiserede og imperialistiske orientalisme fra det 19. århundrede var Debussys tilgang nyskabende, subtil og mere fokuseret på autenticitet.

De følgende to stykker, fra Debussys sene *Préludes*, har strengt taget ikke titler, da han i noderne først tilkendegiver sin inspiration nederst på hvert stykkes sidste side, tilmed i parentes og med foranstående tøveprikker. Selvom præludiet, der betyder et forspil til noget, som form allerede i løbet af romantikken fik lov til at stå alene, antyder Debussy her måske alligevel en slags omvendt kausalitet, hvor selve musikken inspirerer det billedlige - ikke omvendt. På denne måde overlades lytteren til sin egen fantasi, og musikken er et uafgrænset plan, hvor inspirationskilden måske er central, men ikke altafgørende.

Ikke desto mindre kan man trække snorlige tråde mellem musik og billede i mange af Debussys *Préludes*. Debussy læste under kompositionen af præludierne en reportage om kroningen af Kejser Georg d. 5. i Indien, hvori formuleringen "det måneskinsbelyste publikums terrasse" forekommer. I *La terrasse des audiences du clair de lune* beskrives månelystet således mere ophøjet og mindre naturalistisk og goldt end i *Et la lune descend sur le temple qui fut*. Det roligt ceremonielle og nattens pragt reflekteres i lange fraser og meget spredte akkorder i klaverets yderste bas- og diskantregistre.

Feux d'artifice, passende det sidste af de i alt 24 præludier, er inspireret af et festfyrværkeri på bastilledagen og forbinder lyd og billede til noget nærmest synæstetisk. Stykket starter med en stillestående og fjern figur, som en brændende lunte og små gnister. Snart efter eksploderer et kalejdoskopisk fyrværkeri af skarpt dissonerende arabesker, glissandi, spring og akkorder. Figureernes strukturer tager direkte afsæt i en rakets opstigning, eksplosion og henfaldende buket. Til sidst er dog kun gløderne tilbage, og fjernt høres en melodistump fra Marseillaisen.

Léoš Janáček: Fra Po zarostlém chodničku / På en tilgroet sti, bog 1 (1900-1911)

1. Naše večery / Vores aftener
2. Lístek odvanutý / Et blad i vinden
5. Štebetaly jak laštovičky / De kvadrede som svaler
6. Nelze domluvit! / Uudsigeligt!
7. Dobrou noc! / Godnat!
10. Sýček neodletěl! / Uglen er ikke fløjet bort!

Den tjekkiske komponist Léoš Janáček er bedst kendt for sine operaer og orkestrale værker (specielt den berømte *Sinfonietta*), men ved klaveret fandt han et højst individualistisk og følelsesladet sprog, stærkt inspireret af hans studier af samtidens slaviske folkemusik. Hans klaversuite *På en tilgroet sti*, der opstod i en periode på over ti år, er et paradeeksempel på dette. De små stykker dirrer af en blanding af nostalgi og smerteligt afsavn, ikke mindst affødt af Janáčeks tragiske tab af begge sine børn, sønnen som toårig og datteren, Olga, som 20-årig i 1903.

Hvor Debussy maler med akvarelfarver, tegner Janáček med kul, og den tilgroede sti er ikke så meget et naturbillede, som den er en sti ned i underbevidsthedens dybder. Selve samlingen har da også en overordnet dramaturgi, hvor de første numres til-

bageskuende og lyriske nostalgi må vige for de sidstes ildevarslede og dystre ubønhørlighed. Vuggevisen bliver således til en sidste udånding og uglens kukkuk hænger i luften som et uforløst memento mori.

Janáček skriver forbløffende smukke melodier, der er fast baseret i tonaliteten, men han afbryder dem bevidst med irregulære fraselængder, skarpe rytmer, ekstreme dynamikker og dissonanser. Han skriver i det hele taget meget atypisk og nogle gange næsten kluntet for klaveret. Her er altså intet pianistisk fyrværkeri, men en unik og intim stemme, der besidder en stor vilje til udtryk. I et brev til sin forlægger beskriver Janáček suiten således: "Alt i alt er der her mere smerte, end ord kan beskrive."

Frédéric Chopin: Fantaisie i f-mol, op. 49 (1841)

Frédéric Chopin blev født og voksede op i Polen, mens størstedelen af landet var under russisk belejring og havde meget lidt selvstændighed. Efter at den fejlslagne Novemberrevolution mod styret blev knust af russiske tropper i 1830-31, flyttede den nedslåede Chopin til Paris og kom aldrig tilbage. Meget af hans musik, såsom mazurkaerne og polonaiserne, har et tydeligt nationalt islæt, og dette gælder også hans *Fantaisie* op. 49, der er et af hans længste og mest dramatiske enkeltstående værker. Den mørke march, der virker som en introduktion til resten af stykket, antyder elementer fra den dengang populære polske revolutionssang *Litwinka*. Hvorvidt dette er sket bevidst, vides ikke, men musikken, der følger, har et gennemgående element af poetisk modstandskraft og trodsighed.

Formen *Fantaisie* kan betyde næsten hvad som helst, og Chopins stykke følger da heller ikke noget regulært formskema. Men så improvisatorisk som store dele af musikken lyder, lige så nøje planlagt er formen alligevel; den trodser blot datidens forventninger til struktur til fordel for sine egne naturlove. For eksempel, efter den indledende march, kommer der ud af det blå en magisk og improvisatorisk klingende overgang med brudte akkorder, der tilsyneladende modulerer frit gennem diverse tonearter. Disse modulationer er imidlertid de samme, som stykket kommer til at gennemgå over de næste knap *hundrede* takter og udgør dermed et slags fraktal eller en 'form i formen'. Herefter stormer musikken igennem usædvanligt mange forskellige temaer, der følger hinanden uden umiddelbar sammenhæng eller relation. Først gennem repetitionen af disse lange passager falder formen på plads, og en konstant fornemmelse af en stræben fremad, en kamp imod magten, gennemsyrrer musikken. I midten af det hele afbrydes alt af en fjern og håbefuld koral i H-dur — en toneart, der er komplet fremmed og så langt væk fra stykkets grundtoneart f-mol, som man kan komme. Så genoptages de dramatiske temaer en sidste gang, nu endnu mere kraftfuldt end før, og musikken kommer til et knusende klimaks på en dissonerende formindsket akkord. Efter en tåget reminiscens af koralen slutter Chopins *Fantaisie* med en samtidig triumferende og lakonisk uforløst coda i paralleltonarten, As-dur.

Denne dobbelttydige slutning virker måske mere som stræbende efter en revolution end direkte optimistisk, eller som Theodor Adorno beskriver værket: "Lytteren skal stoppe ørerne til for ikke at høre Chopins Fantasi i f-mol som en tragisk og dekorativ

triumfsang, der fortæller os, at Polen ikke var tabt for altid, men at det en skønne dag vil opstå igen.” Endnu mere kortfattet og poetisk skriver Robert Schumann, at “Chopins musik er kanoner gemt blandt roser.”

Franz Schubert: Klaversonate nr. 21 i B-dur, D. 960 (1828)

Molto moderato

Andante sostenuto

Scherzo: Allegro vivace con delicatezza

Rondo: Allegro, ma non troppo — Presto

Østrigeren Franz Schubert var en af de ganske få klassiske komponister, hvis geni tåler sammenligning med Shakespeare: Det eneste, der afholdt ham fra at komponere flere værker, var hastigheden, han kunne skrive ned med. Derfor omfatter hans korte liv en enorm produktion af så høj kvalitet, at de fleste komponister, der blev over dobbelt så gamle, end ikke kommer tæt på at have et lignende katalog. Denne uophørlige inspirationsstrøm syntes kun at tiltage i Schuberts sidste år, hvor hans trods sin svækkelse skrev sine måske allermest kraftfulde og originale værker.

De tre sidste klaversonater står som kronen på hans klaverstykker, og af disse er den allersidste i B-dur nok den mest berømte. Der gik imidlertid lang tid efter Schuberts død, før sonaterne overhovedet blev spillet, og de blev længe betragtet som mindre betydningsfulde end Beethovens lignende svanesangstrilogi. I virkeligheden blev de slet ikke forstået af samtiden, men i dag ses både Beethovens og Schuberts sidste sonater som fuldt ud ligevægtige.

Schuberts sene værker er svære at beskrive rammende og rummer en stor dybde, der virker til at eksistere i en sfære uden for det verbale og konkrete, hvorom man ikke kan tale. Robert Schumann, stadig poetisk kortfattet, beskriver “himmelske længder” i musikken. Førstesatsen i B-dur-sonaten strækker sig således over tyve minutter og præges af hypnotiske og liedagtige lange melodilinjer, overraskende modulationer og åndeløse øjeblikke af total stilhed, der næsten virker kraftigere end tonerne selv. I andensatsen, der står i cis-mol, omsluttet en fatalistisk melodi af en opadstræbende og rytmisk skarp, men alligevel blidt funkklende akkompagnementsfigur, som gentages ethundrede gange i løbet af satsen. Scherzoen er ikke blot et humoristisk og wienerisch indslag, men en opblomstring af viljen til liv. Rondofinalens tema citerer harmonierne fra Beethovens allersidste komposition, finalen fra strygekvartetten op. 130, og satsen veksler hele tiden mellem mol og dur og formidler en blanding af afklaret livstræthed og (anakronistisk men alligevel passende fra Dylan Thomas’ berømte digt) et “raseri mod det døende lys.”

Denne poetiske dybde rummes af Schubert i et strengt formskema, der på den ene side ikke adskiller sig væsentligt fra tidlig Beethoven eller endda Mozart, men samtidig er strukket ud i en sådan grad, at det bliver fremmedgjort. På den måde fortaber man sig i et udstrakt øjeblik, og Schubert skaber en illusion om tidens totale opløsning i det hinsides.

DEAR AUDIENCE

Welcome to my debut recital at The Royal Danish Academy of Music, which concludes more than ten years of studies in Copenhagen and Berlin.

Special thanks to my teacher, Jens Elvekjær, and to my family, partner, and friends for their enduring support and constant inspiration. And thank you, dear audience, for being here today.

Gustav Piekut

PROGRAMME NOTES

Claude Debussy:

From **Images, book II: Et la lune descend sur le temple qui fut** /
And the moon sets over the temple that was (1907)

From **Préludes, book II: No. 7 (...La terrasse des audiences du clair de lune)** /
(...The terrace of moonlit audiences) (1912)

From **Préludes, book II: No. 12 (...Feux d'artifice)** / (...Fireworks) (1911-12)

These three pieces all take their inspiration from the night. The title of the first piece, *Et la lune descend sur la temple qui fut*, is the second clause of an incomplete sentence as well as a description of something no longer existing. Thus, the listener is confronted with the late Debussy's opaque and misty world before the music has even begun. Small melodic fragments and inert harmonies paint in watercolour the blurred contours of a temple ruin, dimly illuminated by the moon. The harmonically ambiguous but simple textures lack an inherent sonic hierarchy, and the phrases interweave without defined beginnings or ends.

Debussy visited the 1889 Paris Exposition, and here he listened to a performance by a javanese gamelan ensemble. This would affect his compositions profoundly, and his interpretation of the gamelan soundscape pervades the piano techniques utilised in *Et la lune descend...* Low, broken bass chords akin to those of fretted instruments and pointillistic tintinnabulations point towards Southeast Asian music. Yet, unlike the romanticised and imperialistic orientalism of the 19th century, Debussy's approach is vastly more perceptive, subtle and authentic.

The following two pieces, taken from the second book of the *Préludes*, do not strictly have titles. Instead, in the score, Debussy provides us with his inspiration only at the very end of each piece, at the bottom of the page, in parenthesis and preceded by an ellipsis. Although a prelude could already stand on its own during the romantic period, perhaps Debussy's posterior positioning of the "titles" represent a reversal of causality, with the music itself conjuring its artistic source. Consequently, the listener is left free to interpret their impressions, and the music serves as an open framework for the imagination.

Still, a clear and concrete connection between the music and its corresponding source is often present in Debussy's *Préludes*. Concurrently with his composing the preludes, Debussy read an article about the coronation of Emperor George V in British India. In this article, "the terrace of the moonlit audience" is described. In *La terrasse des audiences du clair de lune*, the moon is deified, contrasting with the naturalistic depiction in *Et la lune descend sur le temple qui fut*. The calmly ceremonial grandeur of the night is reflected in long phrases and widely spaced chords.

Feux d'artifice, fittingly the final of all the *Préludes*, takes its inspiration from a fireworks show on Bastille Day and achieves an almost synaesthetic fusion of the aural and visual. A distant and stagnant figure begins the piece, just as a burning fuse emitting small sparks. Soon after, the music explodes into a kaleidoscopic barrage of incandescently dissonant arabesques, glissandos, leaps and chords; the shape of each individual figuration sometimes remarkably close to that of the rocket's ascent, burst and stars. By the end, only the embers persist, and a distant quotation from *La Marseillaise* is heard.

Léopold Janáček: From Po zarostlém chodníčku / On an Overgrown Path (1900-1911)

1. Naše večery / Our Evenings
2. Lístek odvanutý / A Blown-Away Leaf
5. Štebetaly jak laštovičky / They Chattered Like Swallows
6. Nelze domluvit! / Words Fail!
7. Dobrou noc! / Good Night!
10. Sýček neodletěl! / The Barn Owl Has Not Flown Away!

The Czech composer Léoš Janáček is primarily known for his operas and orchestral works (especially the famous *Sinfonietta*) but at the piano he discovered a highly idiosyncratic and expressive language, strongly influenced by his studies of contemporaneous Slavic folk music, and his suite *On an Overgrown Path* is a microcosm of this style. Written over a period of approximately ten years, these small pieces are bursting with nostalgia and poignancy, and they carry deeply within them Janáček's tragic loss of both his children; his son at the age of two, and his daughter, Olga, at the age of twenty in 1903.

If Debussy paints with watercolour, then Janáček draws with charcoal, and this overgrown path is not as much a reflection of nature as it is a descent into the depths of the subconscious. Indeed, the suite as a whole possesses a certain through-line in which the first few pieces are wistful and lyrical, but ultimately get eclipsed by the later pieces and their foreboding and bleak inexorability. Thus, the lullaby becomes a dying breath, and the sound of the owl hooting a memento mori dies away, unanswered.

Janáček writes stunningly beautiful melodies, firmly rooted in tonality, but he consciously breaks them up with irregular phrase lengths, sharp rhythmic motifs, extreme dynamics and dissonance. His pianistic writing is original, atypical and at times almost awkward. So, while there are no pianistic fireworks here, we find a unique and intimate voice that possesses an enormous will to express itself. In a letter to his publisher about the suite, Janáček writes: "All in all, there is suffering beyond words here."

Frédéric Chopin: Fantaisie in f minor, Opus 49 (1841)

Frédéric Chopin was born and raised in Poland in a time where the country was largely under Russian rule and had little autonomy. Following the failed November uprising of 1830, the dejected Chopin moved to Paris and never returned. However, much of his music, such as the mazurkas and polonaises, bear a strong national influence, and the great dramatic *Fantaisie in f minor* is one such example. The gloomy march that opens the piece and serves as an introduction, quotes the popular insurrectionary song *Litwinka*. Regardless of whether this quote was a conscious choice by Chopin, the music that follows has a sense of sweeping counterforce and poetic defiance.

As a form, *Fantaisie* can mean nearly anything, and indeed Chopin's piece does not follow any known structural scheme. But even if the music does sound improvised, the form is in fact painstakingly calibrated; it merely subverts the expectations of Chopin's time and exists by its own laws of physics. For example, following the prefatory march, a magical and seemingly extemporaneous transition consisting of broken chords emerges out of nowhere, modulating through several different keys in a short time. These modulations, however, are the exact same that will follow over the next nearly *one hundred* bars, creating a fractal within the piece, this being not just a transition, then, but a 'form within the form'. We are then hurtled through a long dramatic

sequence built on an unusual number of seemingly disconnected themes. Only after repetitions of this long passage, the form feels grounded, and a constant sense of propulsion, a rage against a greater force, pervades the music. A misty and poetic chorale in the very distant key of B major serves not just as a digression but arguably as the heart of the piece. The dramatic sequence then returns for the last time, now even more powerful than before and comes to a crushing climax on a dissonant diminished chord. Following a reminiscence of the choral theme, a final flourish in the parallel key of A-flat major brings the piece to a triumphant, yet terse and unresolved close.

This ambiguous coda seems more hopeful of a revolution than blatantly optimistic, or, as Theodor Adorno remarks perceptively: “A listener must stop up his ears not to hear Chopin’s Fantasy in f minor as a kind of tragically decorative song of triumph to the effect that Poland was not lost forever, that some day ... she would rise again.” The ever succinct and poetic Robert Schumann writes that “Chopin’s works are cannons buried among roses.”

Franz Schubert: Piano Sonata no. 21 in B-flat major, D. 960 (1828)

Molto moderato

Andante sostenuto

Scherzo: Allegro vivace con delicatezza

Rondo: Allegro, ma non troppo — Presto

The Austrian composer Franz Schubert is one of a few whose prolific genius deserves comparison with that of Shakespeare: The only thing that withheld him from creating more music was the speed with which he could write it down. Thus, he managed during his short life to create a catalogue of works which quality and scope reaches far beyond what most composers twice his age would produce. Writing his perhaps most powerful and original compositions at the end of his life, Schubert’s unstoppable stream of inspiration seemed to only accelerate despite his increasingly poor health and physical weakness.

The last three sonatas stand as the crowning achievement of Schubert’s piano works, and of those three, the very final one in B-flat major is perhaps the most famous. Nonetheless, several years would pass between Schubert’s death and the premieres of the sonatas that were unfairly neglected as inferior to Beethoven’s similar closing triptych. The reality is that the music was simply not understood at the time, but today, both Beethoven’s and Schubert’s final sonatas are seen as equal in importance.

Schubert’s late works are exceptionally difficult to describe concisely and possess a great depth of expression, seemingly existing in a sphere beyond the verbal and concrete, whereof one must be silent. Robert Schumann, once again tersely poetic, speaks of “heavenly lengths” in the music. And indeed the first movement of the B-flat major

sonata stretches more than twenty minutes and is replete with long, hypnotic and singing melodic lines, novel modulations and breathless moments of complete silence that seem louder than the notes themselves. In the second movement, a fatalistic melody is enclosed by a rhythmically severe, yet palely twinkling accompaniment, which is repeated one hundred times throughout. The Scherzo is not just a humorous and wieserisch piece, but a flourishing will to live. The concluding Rondo quotes the harmonies of Beethoven's very last composition, the Finale of the String Quartet op. 130, and is in constant conflict between a sense of fatigued reconciliation with the transience of existence as well as (anachronistically but fittingly quoting Dylan Thomas' famous poem) a state of "rage against the dying of the light."

Schubert manages to contain this poetic depth within a strictly Classical framework, not unlike that utilised by the early Beethoven and even Mozart. However, the form is stretched beyond recognition to the point of uncanniness. Consequently, one feels lost in a frozen moment, and Schubert creates an illusion of the total dissolution of time on the Other Side.

PROGRAM

CLAUDE DEBUSSY (1862-1918)

Fra **Images, bog II: Et la lune descend sur le temple qui fut** (1907)

Fra **Préludes, bog II: Nr. 7 (...La terrasse des audiences du clair de lune)** (1912)

Fra **Préludes, bog II: Nr. 12 (...Feux d'artifice)** (1911-12)

LEOŠ JANÁČEK (1854-1928)

Fra **På en tilgroet sti, bog I** (1900-1911):

I. Vores aftener

II. Et blad i vinden

V. De kvidrede som svaler

VI. Udsigeligt!

VII. Godnat!

X. Uglen er ikke fløjet bort!

FRÉDÉRIC CHOPIN (1810-1849)

Fantaisie i f-mol, op. 49 (1841)

PAUSE (20 MINUTTER)

FRANZ SCHUBERT (1797-1828)

Klaversonate nr. 21 i B-dur, D. 960 (1828)

Molto moderato

Andante sostenuto

Scherzo. Allegro vivace con delicatezza

Rondo. Allegro ma non troppo – Presto
