



SERGEI RACHMANINOFF,  
ANFANG DER 1900er JAHRE  
AT THE BEGINNING OF THE 1900s

# SERGEI RACHMANINOFF (1873-1943)

## KLAVIERKONZERT NR. 3 D-MOLL OP. 30

- [01] 1. Allegro ma non tanto ..... 16:31  
[02] 2. Intermezzo (Adagio) ..... 10:36  
[03] 3. Finale (Alla breve) ..... 12:49

MICHAEL KORSTICK, KLAVIER  
JANÁČEK PHILHARMONIE OSTRAVA  
DMITRY LISS, DIRIGENT

- [04] VARIATIONEN ÜBER EIN THEMA VON  
CORELLI op. 42 ..... 17:00

## KLAVIERSONATE NR. 2 B-MOLL OP. 36

- [05] I. Allegro agitato ..... 08:37  
[06] II. Non allegro ..... 05:49  
[07] III. Allegro molto ..... 05:14

MICHAEL KORSTICK, KLAVIER

**TOTAL 76:50**

# RACHMANINOFFS KLAVIERWERKE: VORLAGEN FÜR SCHÖPFERISCHE INTERPRETEN

In der Epoche der Klassik waren Umarbeitungen und Kürzungen bestehender Kompositionen ganz einfach kein Thema. Es ist schlichtweg unvorstellbar, dass Mozart oder Beethoven nach Fertigstellung und Veröffentlichung eines Instrumentalstücks die Notwendigkeit von Neufassungen auch nur in Erwägung gezogen hätten. Bei Mozart mag dies darin begründet liegen, dass er neben seinem einzigartigen Sinn für formale Proportion einen natürlichen Instinkt für die perfekte Umsetzung seiner kompositorischen Intentionen besaß und die Stücke in seinem Kopf bereits fertig waren, bevor er überhaupt an die Notation ging. Bei Beethoven hingegen ist zu beobachten, dass er die Form immer wieder neu erfand und sowohl in den Details als auch in der Anlage seiner Werke in teilweise fast schmerzhaften Prozessen um die exakte Ausformung eines jeden Details rang, bis er die größtmögliche Vollkommenheit erreichte.

In der romantischen Epoche sah das schon erheblich anders aus. Franz Liszt beispielsweise, für den das Niederschreiben von Musik so notwendig wie das Atmen war, bearbeitete seine oft

spontan inspirierten Stücke immer wieder neu; einige von ihnen liegen in einem halben Dutzend Fassungen vor. Auch bei dem völlig anders gearteten Anton Bruckner sorgen die ständigen Umarbeitungen seiner Sinfonien für erhebliche Probleme bei Herausgebern und Interpreten.

Sergei Rachmaninoff (1873–1943) knüpft in seiner Arbeitsweise an diese romantischen Vorgänger an. Er schrieb in seinen großformatigen Stücken zunächst ein Maximum an Material nieder, welches er dann durchforstete, zurechtstutzte und organisierte. Bereits sein *1. Klavierkonzert fis-Moll op. 1* von 1891 ist ein Musterbeispiel für diesen Prozess. Rachmaninoff arbeitete es 1917 komplett um und verwandelte das redselige Stück eines begabten Studenten in ein konzises Meisterwerk. Auf den Misserfolg der Uraufführung seiner *1. Sinfonie d-Moll op. 13* reagierte er noch drastischer, indem er in eine tiefe Depression verfiel, das Werk in der Schublade verschwinden ließ und nie wieder einen Blick darauf warf. In seiner *2. Sinfonie e-Moll op. 27* brachte Rachmaninoff nach der Veröffentlichung insgesamt 17 Kürzungen

von je zwei bis sechsundsiebzig Takten an, und dies nicht im Zusammenhang mit Spielzeitnotwendigkeiten der Schellackplatten-Ära. Auch das 4. *Klavierkonzert in g-Moll op. 40* durchlief nach dem Misserfolg der Uraufführung zwei Revisionen mit erheblichen Kürzungen, die dem Werk nachträglich zum Erfolg verhalfen.

Dass Sergei Rachmaninoff in seinem 75. Todesjahr bei erstaunlich zahlreichen Musikfreunden im deutschsprachigen Raum noch immer gegen den Ruf verteidigt werden muss, ein Salonlöwe oder – schlimmer noch – eine Art halbseidener Hollywoodkomponist gewesen zu sein, entbehrt nicht einer gewissen Ironie. Seine Klavierkonzerte können es in den Konzertsälen der Welt an Beliebtheit durchaus mit den Sinfonien Gustav Mahlers aufnehmen, welcher nach Jahrzehnten der Vergessenheit zum meistgespielten Symphoniker im ausgehenden 20. und im 21. Jahrhundert geworden ist, und es gibt in der Tat gewisse Parallelen zwischen den beiden Komponisten, die sich auch auf dem Podium begegnen sind.

Rachmaninoff schrieb sein 3. *Klavierkonzert in d-Moll op. 30* als Paradestück für seine USA-Tournee im Jahre 1909, den taufischen Solopart studierte er auf der Überfahrt über

den Atlantik auf einer stummen Klaviatur ein. Die Uraufführung fand mit den New Yorker Philharmonikern unter Walter Damrosch statt, erzielte jedoch bestenfalls einen Achtungserfolg. Wenig später konnte Rachmaninoff sein neues Werk erneut in New York zu Gehör bringen, diesmal unter der Leitung von Gustav Mahler. Rachmaninoff zeigte sich ungemein beeindruckt von dessen unbedingter musikalischer Hingabe und einer außergewöhnlich akribischen Probenarbeit, zu jener Zeit keinesfalls eine Selbstverständlichkeit. Aber auch diese Aufführung brachte dem Werk nicht den erhofften Durchbruch, es schaffte letztendlich nicht den Sprung ins Repertoire der Pianisten. Selbst der Widmungsträger Josef Hofmann nahm es nicht in sein Repertoire auf, wobei aber möglicherweise auch eine Rolle spielte, dass Hofmann außergewöhnlich kleine Hände hatte und die pianistische Faktur, die ganz auf die Riesenhände des Komponisten zugeschnitten war (dieser konnte von C bis A greifen), für Hofmann ganz einfach unpassend war.

Rachmaninoff reagierte auf die relative Erfolglosigkeit des Stücks in gewohnter Manier, indem er den Vorwurf der „unnötigen Länge“ für verschiedene, teils drastische Kürzungen

zum Anlass nahm. Aber auch das verhalf dem Werk nicht zum Durchbruch. Erst nachdem der Pianist Vladimir Horowitz mit seinem vulkanischen Temperament und einer bis dahin so noch nicht gehörten Virtuosität sich des Werks annahm und damit für eine Sensation nach der anderen sorgte, begannen sich ab den 1930er Jahren andere Pianisten (darunter so unterschiedliche Persönlichkeiten wie Benno Moiseiwitsch und Walter Gieseking) für das Stück zu interessieren. Aber letztendlich war Horowitz allein dafür verantwortlich, dass das 3. *Konzert* schließlich zum Renner der Konzertsäle wurde und heute das zahlenmäßig in Konzerten und Wettbewerben meistgespielte Klavierkonzert des Repertoires geworden ist – eine interessante Parallele ist hier die Tatsache, dass auch die große Mahler-Renaissance einem einzigen Interpreten zu verdanken ist, nämlich Leonard Bernstein.

Rachmaninoff billigte auch dankbar die zahlreichen Änderungen, die Horowitz im Klavierpart vornahm, ein Indikator dafür, dass Rachmaninoff seine Partituren nicht als endgültig ansah, sondern als Vorlagen für schöpferische Interpreten. Als der Komponist sein 3. *Konzert* dreißig Jahre nach dessen Komposition mit Eugene Ormandy und dem Philadelphia Or-

chestra für die Schallplatte einspielte, fragte er Ormandy wiederholt während der Aufnahmen: „Wie spielt Horowitz das?“ Und als Horowitz dem Komponisten einmal sagte, dass er dessen *Zweites Konzert* nicht spielen wolle, weil ihm nicht gefiel, wie der Höhepunkt des Finales komponiert war, antwortete Rachmaninoff: „Nu, Horowitz, dann machen Sie's doch einfach, wie Sie möchten.“

Rachmaninoffs Kompositionsweise lässt sich in seinen großformatigen Werken mit einem Baukastensystem vergleichen. Die einzelnen Formteile sind immer genau abgegrenzt und oft durch Übergangspassagen verbunden. In seinem erfolgreichsten Stück, dem 2. *Klavierkonzert c-Moll op. 18*, gelingt das vollkommen; die einzelnen Teile gehen extrem organisch in einander über, kein Takt ist überflüssig, und die Dramaturgie ist perfekt. Es verwundert daher auch nicht, dass dies das einzige Konzert Rachmaninoffs ist, welches von Kürzungen oder Revisionen verschont blieb.

Im 3. *Konzert*, welches ein Musterbeispiel an thematischer und motivischer Verarbeitung ist (eine genauere Analyse fördert regelrechte Wunder und eine ungeheure Meisterschaft zutage!), ist die Dramaturgie nicht ganz so stringent,

was Rachmaninoff auch zu seinen Kürzungen veranlasste, die allerdings teilweise über das Ziel hinausschossen und das Stück beschädigten. Diese Kürzungen, die auch in Rachmaninoffs eigene Schallplattenaufnahme des Werks mit dem Philadelphia Orchestra unter Eugene Ormandy Eingang fanden, sind, im Gegensatz zu einer oft vertretenen Meinung, nicht ausschließlich den Zeitbeschränkungen der Schellackplatte geschuldet; es waren die gleichen Kürzungen, die Rachmaninoff in seinen Konzertauftritten machte. Ein exemplarisches Beispiel sind zwei herausgekürzte Takte in der Kadenz, die zwar nur wenige Sekunden ausmachen, den Ablauf jedoch deutlich verbessern, weil ein zunächst beabsichtigtes, sich dann in der Praxis aber als überflüssig erweisendes rhetorisches Element den stringenten Ablauf stört. In der vorliegenden Aufnahme folgt Michael Korstick hier dem Komponisten und dessen bevorzugtem Interpreten Vladimir Horowitz. Eine weitere Frage wirft die Kadenz des Kopfsatzes auf, da Rachmaninoff hier zwei Alternativen komponiert hat, eine schnelle und leichtfüßige Version (welche in den Aufnahmen des Komponisten und von Horowitz zu hören ist) sowie eine ausgedehntere Fassung mit riesigen Akkordgebirgen. Der

letzteren gibt Michael Korstick den Vorzug, zum einen, weil der erste Teil dieser Kadenzversion später in der Stretta des Finales erneut erscheint und die Sätze miteinander verklammert, zum anderen, weil in dieser Fassung ein formaler Kunstgriff Rachmaninoffs viel deutlicher ins Auge fällt, nämlich dass die Reprise des ersten Satzes in der Mitte der Kadenz beginnt.

Gewichtiger ist natürlich die Frage, warum in der vorliegenden Einspielung des Finales die heutzutage nicht mehr allgemein übliche Kürzung eines Variationsabschnitts zu hören ist. Dieser Satz, dessen Analyse, so lohnend sie ist, den Rahmen eines CD-Textes sprengen würde, weist ein einziges dramaturgisches Problem auf, nämlich im Mittelteil, der aus einer Reihe von Variationen in Es-Dur über das hier zunächst als Scherzando erscheinende Seitenthema des ersten Satzes besteht. Michael Korstick entscheidet sich hier, wie auch in allen seinen Konzertaufführungen des Stücks, die auf den Komponisten zurückgehende und bei fast allen Interpreten bis in die 1970er Jahre hinein traditionelle Streichung der langsamen dritten Variation beizubehalten, welche nach seinem Empfinden die Dramaturgie des Satzes beeinträchtigt und für sich genommen auch keinen besonderen mu-

sikalischen Wert besitzt, allerdings mit einem gravierenden Unterschied. Da vor dieser langsamen Variation eine brillante Übergangspassage komponiert ist, die in einem Ritardando endet, wirkt der traditionelle Sprung in den folgenden Formteil (eine Wiedererscheinung der Überleitung zum zweiten Thema des ersten Satzes) wenig organisch und fast abrupt. Bereits als Student hatte sich Korstick entschieden, im Interesse eines bruchlosen Fortschreitens auf diese Übergangspassage zu verzichten, und er erzählt heute von der Genugtuung, die er empfand, als er viel später eine Aufnahme des von ihm über alle Maßen bewunderten William Kapell (1922–1953) hörte, der exakt die gleiche Lösung gewählt hatte, welche auf der vorliegenden Aufnahme zu hören ist. In puncto Spielzeit fällt dieser Schnitt nicht ins Gewicht, er macht nur 80 Sekunden aus.

Auch die *Variationen über ein Thema von Corelli op. 42* haben eine wechselvolle Geschichte. Das beginnt beim Titel, denn das Thema stammt gar nicht von Corelli, vielmehr handelt es sich um eine bekannte portugiesische Melodie aus der Renaissancezeit, genannt *La Folia*. Arcangelo Corelli hatte Variationen darüber geschrieben, und wahrscheinlich war es Rachma-

ninoffs Kammermusikpartner Fritz Kreisler, der den Komponisten auf dieses Thema aufmerksam gemacht hat. Allerdings hatte sich schon Franz Liszt in seiner *Rhapsodie espagnole* des Themas bedient, und da Rachmaninoff dieses Werk als Konzertpianist in seinem Repertoire hatte, wird sich die Frage nach der Inspiration für diesen Variationszyklus nicht endgültig klären lassen. Denkbar ist auch, dass Rachmaninoff quasi als Testlauf für seine geplante *Rhapsodie über ein Thema von Paganini op. 43* für Klavier und Orchester einen Variationszyklus für Klavier solo probieren wollte. Zahlreiche Parallelen würden durchaus für eine solche Annahme sprechen. Jedenfalls ist das Ergebnis ein von Rachmaninoff persönlich eingefärbtes Thema mit zwanzig Variationen und einer nostalgischen Coda. Die Geschichte der ersten Aufführungen erwies sich allerdings als deutlich weniger glatt als der kreative Prozess. In einem Brief an seinen Komponistenfreund Nikolai Medtner schreibt Rachmaninoff: „Ich habe [die Variationen] ungefähr fünfzehn Mal gespielt, aber von diesen fünfzehn Aufführungen war nur eine gut. Die anderen waren schlampig. Ich kann meine eigenen Kompositionen nicht spielen! Und das ist so ärgerlich! Kein einziges Mal habe ich sie alle

nacheinander gespielt. Ich habe mich nach dem Husten im Publikum gerichtet. Wenn mehr gehustet wurde, habe ich die nächste Variation übersprungen. Wenn nicht gehustet wurde, spielte ich sie in der korrekten Reihenfolge. In einem Konzert, ich kann mich nicht mehr erinnern wo – irgendeine kleine Stadt – wurde so aggressiv gehustet, dass ich nur zehn Variationen spielte. Meinen Rekord stellte ich in New York auf. Dort spielte ich 18 Variationen.“

Mag dies auch zum Teil Selbstironie sein (der chronisch depressive Rachmaninoff bemerkte einmal, er habe weder als Komponist noch als Pianist oder Dirigent jemals irgendetwas erreicht), so bedeutet das doch, dass die Abfolge der Variationen nicht in Stein gemeißelt war. Noch in der Druckausgabe des Stücks setzte Rachmaninoff Fußnoten unter die Variationen 11, 12 und 19, dass diese ausgelassen werden können. In der vorliegenden Aufnahme entscheidet sich Michael Korstick, nur die Variation 13 auszulassen, da sie nach seiner Analyse einerseits die Dramaturgie im Übergang von der 12. Variation in das „Intermezzo“ behindert, andererseits in ihrer einseitigen Fixierung auf Rhythmus auf Kosten von Stimmführung und

Harmonik den einzigen verzichtbaren Schwachpunkt der Komposition darstellt.

Noch wechselhafter ist die Entstehungsgeschichte der *Klaviersonate Nr. 2 b-Moll op. 36*. Rachmaninoff veröffentlichte dieses Werk 1913 in einer pianistisch opulenten Version, welche allerdings an vielen Stellen unter langwierigen Passagen ziellos mäandernden Charakters litt und Stringenz vermissen ließ. Es waren vielleicht genau diese pseudopolyphonen, auf der Stelle tretenden Passagen mit exzessiver Chromatik, welche Richard Strauss zu seiner unfreundlichen Äußerung verleiteten, es handle sich bei Rachmaninoffs Kompositionen um „gefühlvolle Jauche“. Das Werk fiel nach der Uraufführung in völlige Vergessenheit, bis der Komponist – bereits im amerikanischen Exil – im Jahre 1931 eine völlige Umarbeitung vornahm. Dazu schrieb er: „Wenn ich meine früheren Kompositionen betrachte, sehe ich, wie viel überflüssiges Material sie enthalten. Gerade diese Sonate hat zu viele unnötige Passagen, und sie ist zu lang. Chopins Sonate [gemeint ist die *Sonate Nr. 2 Op. 35* in derselben Tonart] dauert 19 Minuten und drückt alles aus.“

Wie im Fall der Kürzungen im 3. *Klavierkonzert* scheint Rachmaninoff aber in seiner

Umarbeitung weit über das Ziel hinausgeschossen zu sein. Der neuen Version fielen nicht nur Übergangspassagen zum Opfer, auch strukturell notwendige Teile wurden gleichsam mit der Schere herausgeschnitten; zudem wirkt die pianistische Vereinfachung der stehengebliebenen Teile durchaus unbefriedigend. 1940 schlug Vladimir Horowitz dem Komponisten eine eigene Mischfassung beider Ausgaben vor, die vom Komponisten sanktioniert wurde und dem Werk (insbesondere durch den berühmten Konzertmitschnitt von 1968) zum endgültigen Durchbruch verhalf. Möglicherweise war Michael Korstick der erste deutsche Pianist, der das Werk in einer eigenen Mischfassung, aufbauend auf der Horowitz-Version, in sein Repertoire aufnahm. Diese spielte er erstmals 1979 in Köln, und er erzählt noch heute gern von den verblüfften Reaktionen des Publikums und der Kollegen („Rachmaninoff hat eine Sonate komponiert?“).

Michael Korstick betont, dass er seine Eingriffe in diese Partituren keinesfalls als Willkür und noch viel weniger als Kritik am Komponisten verstanden wissen will, bezeichnet er doch Rachmaninoff als einen seiner absoluten Lieblingskomponisten. In allen anderen Werken Rachmaninoffs, sowohl in den Klavierkonzerten

als auch in den Solowerken, hält er derartige Modifikationen für nicht angezeigt und folgt dort auch ausnahmslos den gedruckten Versionen. So nimmt diese CD als sehr persönliches Bekenntnis in mancher Hinsicht eine Sonderstellung in der umfangreichen Diskografie Michael Korsticks ein, der nach Meinung der Fachkritik insbesondere als Interpret von Beethovens Musik – und nicht nur dort – neue Standards in puncto Werktreue gesetzt hat.

*Sascha Selke*

# RACHMANINOFF'S PIANO WORKS: WORKING MATERIAL FOR CREATIVE PIANISTS

During the Classical era, revisions and cuts in published compositions were a non-issue. It is downright unimaginable that composers such as Mozart or Beethoven would even have considered the necessity for revisions of their instrumental works after their completion and publication. In the case of Mozart, the reason for this might have been his unique sense of proportion coupled with his natural instinct for the perfect realization of his musical ideas. In fact, most of his pieces were ready in his head before he began writing them down. With Beethoven, we observe that he kept reinventing musical form to suit his needs for expression and that he often painfully struggled to shape every last detail until he reached the highest possible degree of perfection before declaring his work complete. In the Romantic era, however, things were quite different. Franz Liszt, for example, for whom writing music was a physical necessity like eating or breathing, kept rewriting his often spontaneously inspired pieces – resulting, in some cases, in as much as half a dozen versions of the same music. Even Anton Bruckner,

a completely different type of musician, caused a fair amount of trouble for editors and performers with his constant revisions of his symphonies.

Sergei Rachmaninoff (1873–1943) is a spiritual heir of his Romantic predecessors and their creative processes. Whenever he composed his large-scale works, he began by writing a maximum of material and then proceeded to organize and prune it. His *Piano Concerto No. 1 in F-sharp minor, Op. 1*, written in 1883, is a good example of this. Rachmaninoff undertook a complete revision in 1917, and thereby succeeded in transforming the long-winded effort of a talented student into a concise masterpiece. Even more drastic was his reaction to the failure of the premiere of his *Symphony No. 1 in D minor, Op. 13*; he withdrew the work completely, fell into a deep depression, and never gave it another glance. After the publication of his *Symphony No. 2 in E minor, Op. 27*, Rachmaninoff made a total of 17 cuts ranging from 2 to 76 bars in length, none of them owing to the time limitations associated with shellac-era recording.

Similarly, his *Piano Concerto No. 4 in G minor, Op. 40* underwent major surgery after its disastrous premiere, but the two ensuing revisions, with major cuts, ultimately assured the piece a secure place in the repertoire.

The fact that Sergei Rachmaninoff still needs to be defended in German-speaking countries from accusations of having been a salon composer (or, worse yet, a shallow Hollywood hack) 75 years after his death is not without a certain irony. His piano concerti nowadays give Gustav Mahler's symphonies – the world's most frequently performed body of orchestral works, after decades of complete oblivion – a run for their money in terms of popularity and sheer number of performances. In fact, there are parallels between these two composers, whose paths crossed also on the podium.

To wit: Rachmaninoff wrote his *Piano Concerto No. 3 in D minor, Op. 30* in 1909 as a calling card for his United States tour in the same year, learning the solo part on a silent keyboard while crossing the Atlantic. The world premiere took place with the New York Philharmonic under Walter Damrosch, but the reception was lukewarm at best. Shortly afterwards, Rachmaninoff had the opportunity to present

his concerto again in New York, this time with Gustav Mahler as conductor. Rachmaninoff was extremely impressed with Mahler's dedication to the score and his painstaking work in rehearsal, which was not the norm in those days. Nevertheless, this second performance unfortunately did not result in the hoped-for breakthrough either, and the concerto did not gain a foothold in the repertoire. Even its dedicatee, Josef Hofmann, never performed it, perhaps because Hofmann's hands were extremely small while the pianistics of the concerto were tailored to the huge hands of the composer (the latter reportedly had a reach of a thirteenth, from C to A).

Rachmaninoff reacted to the initial failure of his concerto in his usual fashion, addressing the accusations of "unnecessary length" with several extensive, even drastic, cuts. But even these cuts did not help the concerto achieve success. Only with the arrival of Vladimir Horowitz, a pianist of volcanic temper and hitherto unheard-of virtuosity, who championed the concerto and created a string of spectacular triumphs with it, did other pianists become interested – among them such contrasting personalities as Benno Moiseiwitsch and Walter Gieseking. In the end, though, it was Vladimir

Horowitz alone who secured the *Concerto No. 3* a permanent place in the repertoire and made it today's most-performed piano concerto, in both concert and competition, worldwide. An interesting parallel here is the fact that it was also a single performer who put Gustav Mahler's symphonies on the map: Leonard Bernstein.

Rachmaninoff gratefully endorsed Horowitz' numerous alterations to the solo part – another indication that the composer saw his scores less as finished products than as “working material” for creative performers. When Rachmaninoff recorded his *3rd Concerto* with Eugene Ormandy and the Philadelphia Orchestra 30 years after its composition, he repeatedly asked Ormandy, in several places, “how does Horowitz play this?” And when Horowitz mentioned that he was not keen on performing the *2nd Concerto* because he did not like the climax of the finale and felt it should have been written differently, Rachmaninoff purportedly responded “*nu*, Horowitz, then do what you like!”

In his large works, Rachmaninoff's compositional style can be compared to a modular system. The individual sections are clearly defined and are often linked together with transitional passages. This works best in the *2nd Piano Con-*

*certo*, where the individual sections are perfectly connected and there is not a single superfluous bar. It is therefore not surprising that this is Rachmaninoff's only concerto which was spared any revisions or cuts. While the *3rd Concerto* is a textbook example of motivic and thematic development (closer analysis reveals downright miraculous and overwhelming craftsmanship!), its dramaturgy is somewhat less than stringent – possibly the reason for the cuts Rachmaninoff made. However, they went beyond the necessary and did not help the piece overall. These cuts, heard in Rachmaninoff's own recording with the Philadelphia Orchestra under Eugene Ormandy, were not – contrary to public opinion – due to shellac-era time limits, since he incorporated most, if not all, of them in his public performances as well. For example, a tiny cut of two bars in the 1st movement cadenza, making a difference of only a few seconds, vastly improves the intended momentum because a rhetorical element, looking logical in the score, had been repeated too often. Michael Korstick decided to follow the composer and Vladimir Horowitz in this detail. Another question concerns which of the two versions of the cadenza should be given preference. Rachmaninoff wrote a light, quick-

silver cadenza (heard on his and Horowitz' recordings) as well as an extended version based on huge chordal progressions. Michael Korstick chooses the latter cadenza, not only because its first part makes a reappearance in the stretta of the finale, thus linking the two movements together, but also because this version makes it much more obvious that the recapitulation starts at the center of this cadenza – a real stroke of genius.

The cut in the middle of the finale in this present recording is a more important issue. This 3rd movement deserves an independent and detailed analysis but – while it would be extremely rewarding – the limitations of a CD booklet intervene. The finale's dramaturgical problem occurs in its central section, a set of variations on the first movement's second theme which first appears in the guise of a *scherzando*. Michael Korstick has decided here, as he has done in all his concert performances of this concerto, to observe the traditional cut of the slow third variation, first done by the composer himself and thereafter the standard for nearly every performance well into the 1970s. Korstick feels that this section interrupts the organic flow of this movement and doesn't contain sufficient

intrinsic musical value. But there is one further alteration to the traditional solution here: before this slow variation there is a short and brilliant transitional passage ending with a large *ritardando*, which causes the traditional jump into the following section (again a quotation from the first movement) to sound abrupt and unnatural. Korstick had already decided, when he first learned the concerto as a student, to cut this short transition in order to achieve a more seamless continuity. He mentions his feeling of satisfaction and surprise when, years later, he listened to a recording of William Kapell, a pianist for whom he feels boundless admiration, and realized that Kapell, too, had come to exactly the same solution!

The *Variations on a Theme of Corelli, Op. 42* also have an uneven history, beginning with the fact that the theme is not by Corelli at all. Rather, it is a well-known tune from the Renaissance era called *La Folia*, reportedly originating in Portugal, which Arcangelo Corelli used for a famous set of variations for violin. Perhaps it was Rachmaninoff's chamber music partner, Fritz Kreisler, who brought this piece to the composer's attention. But since Franz Liszt had used this theme in his *Spanish Rhapsody* – which was in

Rachmaninoff's recital repertoire – we may well remain in the dark as to the original source of his inspiration. There was, in any case, a simple and practical reason for this work: Rachmaninoff wanted to give the variation form a test run before embarking on his next large-scale project, the *Rhapsody on a Theme of Paganini*, *Op. 43* for piano and orchestra. There are many parallels between these two works supporting this assumption. The *Corelli Variations* consist of the *La Folia* theme, adorned with some typically Rachmaninoffian touches, followed by twenty variations and a nostalgic coda. The first performances turned out to be a lot less smooth than the creative process. Rachmaninoff wrote to his composer-pianist friend Nikolai Medtner: “I played [the Variations] about fifteen times, but of these fifteen performances, only one was good. The others were sloppy. I cannot play my own compositions! This is so annoying! Not a single time did I play them all in a row. I went by the coughing of the audience. When there was a lot of coughing I would skip the next variation. When there was no coughing I played them in their correct order. In one concert, I don't remember where – some small town – the coughing was so aggressive that I played only ten

variations. I set my record in New York. There I played 18 variations.”

While this may be discounted as self-deprecation (the chronically depressive Rachmaninoff once remarked that he had succeeded neither as a pianist, nor as a composer or conductor) it may serve as a cue that the order of variations not be cast in stone. Even in the first printed edition, Rachmaninoff added footnotes to variations 11, 12 and 19 to the effect that they could be omitted. In this recording, Michael Korstick decides to omit only variation 13 because he finds it spoils the lovely effect of a direct transition from variation 12 to the “Intermezzo”; moreover, he considers the one-sided emphasis on rhythm in this variation, at the expense of harmony and voice leading, to be the only weak moment in this work.

The story of the *Piano Sonata No. 2 in B-flat minor*, *Op. 36* is even more complicated. Rachmaninoff published this work in 1913 in a pianistically opulent version which, unfortunately, suffered from excess in the form of numerous aimlessly meandering passages which only impeded the flow. Perhaps it was this type of overly chromatic and ill-judged passage-work, attempting to incorporate elements of

polyphony, which prompted Richard Strauss' unfriendly remark that Rachmaninoff's music was "sentimental swill". After its first performances, the sonata fell into complete oblivion until the composer undertook a complete revision in 1931, when he was already living in exile in the United States. He wrote: "When I look at my earlier compositions, I realize how much superfluous material they contain. This Sonata, especially, has too many unnecessary passages, and it is too long. Chopin's Sonata (he is referring to the *2nd Sonata*, Op. 35, in the same key as Rachmaninoff's) lasts 19 minutes and says everything."

However, as in his cuts to the *3rd Concerto*, Rachmaninoff seems to have overshot the target. He not only eliminated those long-winded transitional passages, but also removed several structurally important sections and simplified the pianistics of the remaining material in a decidedly unsatisfactory way. When Vladimir Horowitz approached the composer in 1940 with the idea of presenting his own version combining the two published editions, he received Rachmaninoff's blessings and, as a result, succeeded in firmly establishing the sonata in the standard repertoire, especially through his

famous live recording in 1968. It is entirely possible that Michael Korstick was the first German pianist to perform this work in public in his own version based on that of Horowitz. He played it for the first time in Cologne in 1979 and still gleefully remembers the astonished reaction of his audience and colleagues ("Rachmaninoff wrote a sonata?").

Michael Korstick stresses that his modifications of these scores must not be misconstrued as arbitrary or, in any way, as criticism of the composer, whom he regards as one of his absolute favorites. In fact, in all other works of Rachmaninoff's, whether concerti or solo pieces, he considers such modifications unnecessary, and follows the printed score meticulously. In this respect, this very personal tribute to Sergei Rachmaninoff occupies a special place in the voluminous discography of Michael Korstick, who is recognized to have set new standards – not only in his previously issued Beethoven recordings – in terms of fidelity to the score.

*Sascha Selke*

*The author wishes to thank American pianist  
Marioara Trifan for her contribution to the  
English version of this text.*

# MICHAEL KORSTICK

Michael Korstick, 1955 in Köln geboren, studierte u.a. bei Hans Leygraf in Hannover und Tatiana Nikolaieva in Moskau, bevor er seine Ausbildung mit einem siebenjährigen Studienaufenthalt an der New Yorker Juilliard School bei Sascha Gorodnitzki abschloss. Er ist Preisträger bedeutender internationaler Klavierwettbewerbe und konzertiert weltweit mit einem Repertoire von 130 Klavierkonzerten und Solowerken aus allen Epochen. Darüber hinaus hat er sich mit zahlreichen, inzwischen mehr als 50, preisgekrönten CD-Einspielungen einen Namen als einer der führenden deutschen Pianisten erworben. Neben seinen zyklischen Aufführungen sämtlicher Klavierkonzerte von Beethoven, Liszt, Brahms, Rachmaninoff, Bartók und Prokofieff hat Korstick sich bis heute immer wieder auch für selten gespielte Werke eingesetzt. Einen besonderen Schwerpunkt seines Repertoires bildet die Auseinandersetzung mit dem Zyklus der 32 Klaviersonaten von Ludwig van Beethoven, den Korstick mehrfach öffentlich gespielt und auch auf CD aufgenommen hat (OC 532). Die Kritik bescheinigt ihm, mit seinen Einspielungen „neue interpretato-

rische Maßstäbe“ (Stereoplay) zu setzen, und nennt ihn einen „der bedeutendsten Beethoven-Interpreten unserer Zeit“ (Fono Forum). Unter seinen weiteren CD-Veröffentlichungen, ausgezeichnet mit dem Echo Klassik, dem Cannes Classical Award und mehrfach dem „Preis der deutschen Schallplattenkritik“ befinden sich Gesamtaufnahmen des Klavierwerks von Claude Debussy und Alberto Ginastera, sämtliche Werke für Klavier und Orchester von Dmitri Kabalevsky und Darius Milhaud sowie u.a. ein repräsentativer Querschnitt der Klaviermusik von Franz Liszt, Felix Mendelssohn Bartholdy, Charles Koechlin und Dmitri Kabalevsky. Seit Oktober 2014 lebt und arbeitet Michael Korstick in Linz, Österreich, wo er eine Professur an der Anton-Bruckner-Privatuniversität innehat.

# MICHAEL KORSTICK

Michael Korstick was born in Cologne, Germany, in 1955. He studied with Hans Leygraf (Hannover) and Tatiana Nikolayeva (Moscow) and completed his professional training at The Juilliard School in New York where he was a scholarship student of Sascha Gorodnitzki for seven years. A prizewinner in many prestigious international competitions, Korstick is concertizing in major venues around the globe with a repertoire including 130 works for piano and orchestra. More than 50 award-winning CDs have earned him a reputation as one of Germany's leading pianists. Korstick has given cyclic performances of the complete concerti of Beethoven, Liszt, Brahms, Rachmaninoff, Bartók, and Prokofiev while also championing lesser-known works. One of the central points of his repertoire are Beethoven's 32 piano sonatas which Korstick has performed publicly on several occasions and recorded for OehmsClassics (OC 532). Critics praise his recordings to 'have set a new interpretive standard' (Stereoplay) and call him 'one of the most important Beethoven performers of our time' (Fono Forum). Among his recordings are the complete piano music

of Claude Debussy and Alberto Ginastera, the complete works for piano and orchestra by Dmitri Kabalevsky and Darius Milhaud, and – among others – solo works by Franz Liszt, Felix Mendelssohn Bartholdy, Charles Koechlin, and Dmitri Kabalevsky. These discs have won several 'German Record Critics' Awards', the Echo Klassik prize, and the Cannes Classical Award. Michael Korstick lives and works in Linz (Austria) where he is a full professor at Anton Bruckner Privatuniversität.



# JANÁČEK PHILHARMONIE OSTRAVA

Die Janáček-Philharmonie ist ein Sinfonieorchester von Weltklasse, das in Ostrava in der Tschechischen Republik beheimatet ist. Es setzt sich aus ungefähr hundert erstklassigen Musikerinnen und Musikern zusammen und ist durch den einzigartigen, geschmeidigen Klang seiner Streicher und sein hervorragendes Bläserensemble weltbekannt. Die Position als Generalmusikdirektor hat seit 2014 Heiko Mathias Förster inne.

Das große Sinfonieorchester in seiner heutigen Form ist 1954 (100 Jahre nach der Geburt von Janáček) aus einem Rundfunkorchester entstanden, das in der Zeit zwischen den beiden Weltkriegen gegründet wurde, als sich Paul Hindemith, Leoš Janáček, Sergei Prokofiev und Igor Stravinsky häufig zu Besuch in Ostrava aufhielten. Dank der anspruchsvollen künstlerischen Leitung konnte es sich schnell zu einem der führenden tschechischen Orchester entwickeln, und bereits zwei Jahre später (1956) begann eine Tournee im Ausland. Viele weltberühmte Dirigenten und Solisten haben seitdem durch ihre künstlerische Beteiligung zum Erfolg des Orchesters beigetragen.

In den Zeiten der „Samtenen Revolution“ und in den zwei nachfolgenden Jahrzehnten (1990er und 2000er) war das Orchester häufig auf Tourneen in den westlichen Ländern unterwegs, einschließlich bei Auftritten mit Opernstars wie Plácido Domingo, José Carreras, Diana Ross oder Joseph Calleja – in der gleichen Zeit, als Christian Arming der jüngste Chefdirigent in der Geschichte des Orchesters wurde.

# JANÁČEK PHILHARMONIC OSTRAVA

Janáček Philharmonic is a world-class symphony orchestra based in Ostrava, Czech Republic. Comprising around a hundred first-rate musicians it is known for the unique softness of its strings and tight brass ensemble. Heiko Mathias Förster has held the position of Artistic Director since 2014.

Rising from a Radio Orchestra founded in the mid-wars period when Paul Hindemith, Leoš Janáček, Sergei Prokofiev and Igor Stravinsky frequently visited Ostrava, a big symphony orchestra was launched in 1954. Thanks to demanding artistic direction it soon became one of the leading Czech orchestras and started to tour abroad only two years later (1956). Many world-known conductors and soloists made

their artistic attribution to the orchestra since then.

The Velvet Revolution and the two upcoming decades (90s and 00s) sees the orchestra touring a lot to the West, including tours with opera stars such as Plácido Domingo, José Carreras, Diana Ross or Joseph Calleja; at the same time Christian Arming becomes the youngest Artistic director in the orchestra's history.



# DMITRY LISS, DIRIGENT

Interpretatorische Tiefe, kluge Dramaturgie und ein untrügllicher Gestaltungswille zeichnen Dmitry Liss als Dirigenten aus. Er wurde in Balashov geboren und studierte zunächst Violine, Klarinette und Musikwissenschaften, bevor er am Tschaikowsky-Konservatorium Moskau Dirigierschüler von Dmitri Kitajenko und schließlich dessen Assistent wurde. Im Alter von 31 Jahren übernahm er die Position des Chefdirigenten des Kuzbass Symphony Orchestra sowie von 1999 bis 2003 die des Associate Conductor beim Russian National Orchestra. Zum Beginn der Saison 2016/17 wurde Dmitry Liss zum ersten Chefdirigenten der Philharmonie Zuidnederland berufen. Seit 1995 hat Dmitry Liss das Ural Philharmonic Orchestra (UPO, gegründet 1936) als Chefdirigent und künstlerischer Leiter zu einem exzellenten und vielseitigen Klangkörper geformt.

Dmitry Liss' Diskografie enthält mit Aufnahmen der Sinfonien von Galina Ustvolskaya und Nikolai Miaskovsky auch weniger bekanntes russisches Repertoire, für das er sich ebenso in seinen Konzertprogrammen einsetzt. Dmitry Liss wurde mit zahlreichen russischen und inter-

nationalen Preisen geehrt, zuletzt 2011 mit dem Ehrentitel Volkskünstler Russlands, der höchsten nationalen Auszeichnung für künstlerische Verdienste.



# DMITRY LISS, CONDUCTOR

Interpretational depth, clever dramaturgy and an infallible creative drive are what characterise Dmitry Liss as a conductor. Born in Balashov, he studied violin, clarinet and musicology before beginning his conducting studies at the Moscow Tchaikovsky Conservatory under Dmitri Kitajenko, whose assistant he later became. At the age of 31, he took over as Chief Conductor of the Kuzbass Symphony Orchestra, and was Associate Conductor of the Russian National Orchestra from 1999 to 2003. Dmitry Liss was appointed as the South Netherlands Philharmonic's first chief conductor from the 2016/17 season onwards.

Dmitry Liss has been Artistic Director and Chief Conductor of the Ural Philharmonic Orchestra (UPO) since 1995. He has made the UPO, founded in 1936, into a leading and creative symphony orchestra. Dmitry Liss' extensive discography comprises, with recordings of Galina Ustvolskaya and Nikolai Miaskovsky's symphonies, also lesser-known Russian repertoire, which he also includes in his concert programs. Dmitry Liss has been honored with many Russian and international awards, most notably

with the honorary title of People's Artist of Russia (2011), the country's most prestigious award for achievements in the arts.

## IMPRESSUM

© 2018 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

Track [04]: © 2018 Deutschlandradio / OehmsClassics Musikproduktion GmbH

© 2018 OehmsClassics Musikproduktion GmbH

Executive Producer: Dieter Oehms

Recording Dates

Piano Concerto: November 8–9, 2017, House of Culture, Ostrava • Steinway D (piano technician: Gerd Finkenstein)

Recording Producer: Bernhard Hanke

Corelli Variations: February 14, 2018, Deutschlandfunk Kammermusiksaal • Steinway D

Producer Deutschlandfunk: Frank Kämpfer

(piano technician: Christian Schoke)

Recording Engineer: Bernhard Hanke; Sound Engineer: Michael Morawietz

Piano Sonata: August 28, 2005, Congress Centrum Pforzheim, Großer Saal • Steinway D (piano technician: Robert Ritscher)

Recording Producer: Bernhard Hanke

Photographs: Jochen Berger (cover), Atanyaekb, DR (Liss),

[commons.wikimedia.org/wiki/File:Rachmaninoff-Sergey.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rachmaninoff-Sergey.jpg) (Rachmaninoff, booklet page 2)

Publishers: Boosey & Hawkes (piano concerto no. 3 | score property of the orchestra)

Editorial: Martin Stastnik

Graphic Design: Verena Vitzhum

janaček  
philharmonic  
ostrava

[WWW.OEHMSCCLASSICS.DE](http://WWW.OEHMSCCLASSICS.DE)

 Deutschlandfunk

 OEHMS<sup>®</sup>  
CLASSICS

OC 1896