

hänssler
CLASSIC

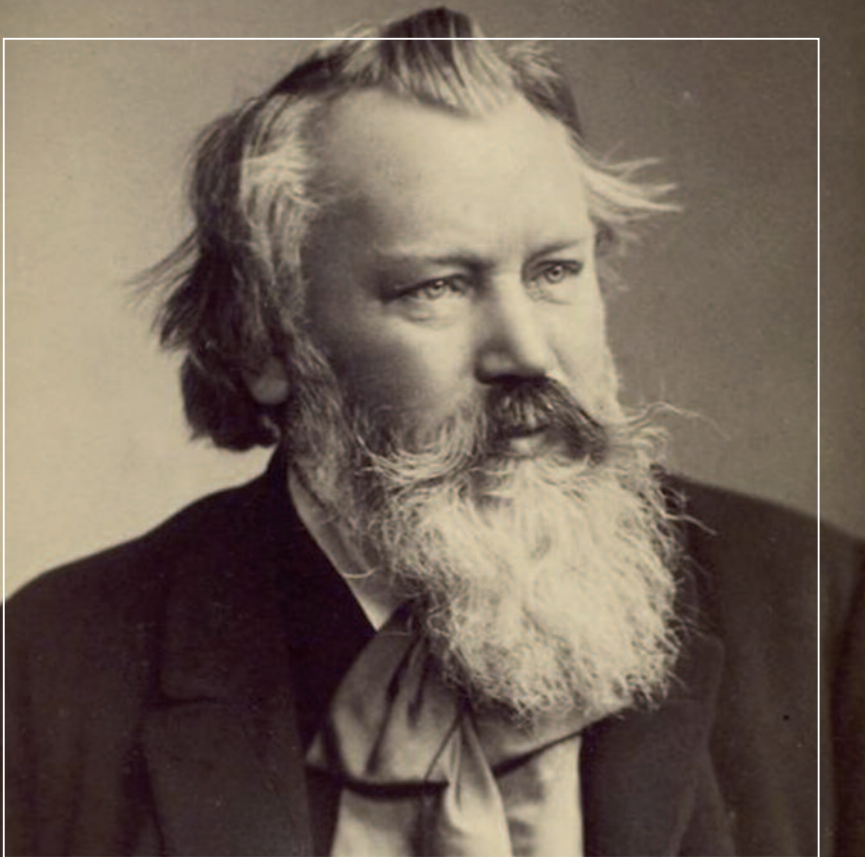
BRAHMS

**THE
PIANO
CONCERTOS**

MICHAEL KORSTICK

CONSTANTIN TRINKS, Conductor

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN



BRAHMS

DIE KLAVIERKONZERTE

MICHAEL KORSTICK

CONSTANTIN TRINKS, Dirigent

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN



Foto: Adeline Li

JOHANNES BRAHMS (1833 – 1897)

CD 1	51:59	1 PIANO CONCERTO NO. 1 in D minor, op. 15 Klavierkonzert Nr. 1 d-moll op. 15	
		[1] I Maestoso	25:02
		[2] II Adagio	13:59
		[3] III Rondo: Allegro non troppo	12:55

CD 2	48:36	2 PIANO CONCERTO NO. 2 in B flat major, op. 83 Klavierkonzert Nr. 2 B-Dur op. 83	
		[1] I Allegro non troppo	17:53
		[2] II Allegro appassionato	9:01
		[3] III Andante	12:12
		[4] IV Allegro grazioso	9:26

BRAHMS: DIE KLAVIERKONZERTE

Die beiden Konzerte für Klavier und Orchester von Johannes Brahms zählen heute unangefochten zu den absoluten Gipfelwerken dieses Genres. Ebenso nehmen sie aber auch in der Entwicklung des Solokonzerts im 19. Jahrhundert – insbesondere durch ihre wechselvolle Rezeptionsgeschichte – eine Sonderstellung ein.



Ein Komponist auf der Suche nach seinem Weg

Als der junge Brahms Anfang der 1850er Jahre mit seinen ersten größeren Kompositionen das Rampenlicht suchte, tobte in der musikalischen Welt ein Glaubenskrieg um Fragen der Form, der Harmonik sowie der Bedeutung der Programm Musik. In dieser Dekade kristallisierten sich allmählich zwei unversöhnliche Parteien heraus, zum einen die „Konservativen“ aus dem Dunstkreis des von Felix Mendelssohn-Bartholdy gegründeten Leipziger Konservatoriums mit den Protagonisten Clara Schumann und Joseph Joachim, zum anderen die Gruppe der „Zukunftsmusiker“ um Franz Liszt und Richard Wagner, die sich ab 1859 den von Franz Brendel geprägten Begriff der „Neudeutschen Schule“ auf die Fahnen schreiben sollten. Der noch nicht 20-jährige Brahms, ein aufstrebender Pianist aus kleinen Verhältnissen in Hamburg stammend, hatte naturgemäß mit diesen ästhetischen Auseinandersetzungen noch herzlich wenig zu schaffen. Seine eigenen vollgültigen Erstlingswerke, die Klaviersonaten Opus 1 und 2 sowie das Scherzo in es-moll Opus 4, sind bei aller Individualität stilistisch und formal durchaus noch an Beethoven angelehnt und fest in der klassischen Harmonik verwurzelt, lediglich im auffallend kompakten Klaviersatz finden sich charakteristische Neuerungen. Der junge Komponist folgte also zunächst ganz einfach seiner inneren Stimme, unabhängig von irgendwelchen Strömungen.

Zwei folgenschwere Besuche

So ist es durchaus folgerichtig, dass Brahms im Sommer 1853 – noch vor seinem 20. Geburtstag – begeistert die Gelegenheit wahrnahm, auf Vermittlung der befreundeten Geiger Eduard Reményi und Joseph Joachim (welcher trotz seiner jungen Jahre bereits hochberühmt war), nach Weimar zu reisen, um dort die Bekanntschaft des von ihm als Klaviervirtuosen hochverehrten Franz Liszt zu machen, nicht zuletzt in der Hoffnung, mit Liszts Unterstützung einen Verleger für seine Werke zu finden. Dieser Besuch stand allerdings unter keinem guten Stern, da Brahms angeblich in übermüdetem Zustand, jedenfalls äußerst nervös und angespannt in Weimar ankam. So geschah es, dass er auf Liszts freundliche Aufforderung, etwas vorzuspielen, sich dazu außer Stande erklärte. Liszt nahm daraufhin mit den Worten *„Nun, dann werde ich wohl selbst spielen müssen“* die Manuskripte seines Besuchers zur Hand und spielte das es-moll-Scherzo und Teile der C-Dur-Sonate vom Blatt, machte ein paar lobende und kritische Bemerkungen, unternahm aber letztlich nichts, um Brahms bei der Suche nach einem Verleger zu unterstützen. Sicher überliefert ist übrigens, dass Liszt bei dieser Gelegenheit dann seine neue Sonate in h-moll vorgespielt hat. Dass Brahms hierbei eingeschlafen sein soll und es darüber zum Bruch zwischen den beiden gekommen

sei, dürfte allerdings ins Reich der Legende zu verweisen sein, blieb Brahms doch weitere zwölf Tage in Weimar und erhielt von Liszt zu einem Abschied in allen Ehren ein silbernes Zigarettenetui mit gravierter Widmung (die seinen Namen irrtümlich „Brams“ buchstabierte ...). Brahms hegte zwar nach wie vor größte Bewunderung für den Pianisten Liszt (*„Wer Liszt nicht gehört hat, kann eigentlich gar nicht mitreden. Er kommt zuerst, und dann nach ihm eine gute Weile gar niemand. Sein Klavierspiel war etwas Einziges, Unvergleichliches und Unnachahmliches.“*), konnte jedoch mit Liszts Musik wenig anfangen und kam für sich zu dem Schluss, dass er in diesen Kreis ganz einfach nicht hineinpasste und auch nicht hineinpassen wollte. Aber wenige Monate später sollte es dann auf Joachims Drängen zu dem schicksalhaften Besuch bei Robert und Clara Schumann in Düsseldorf kommen, von dem sich Brahms nach der Erfahrung in Weimar zwar kaum etwas erwartet hatte, der aber dann sein Musikerleben in neue Bahnen lenken sollte. So bleibt es ein faszinierendes Gedankenspiel zu spekulieren, welche Gestalt die zukünftigen Klavierkonzerte von Brahms angenommen hätten, wäre seine Begegnung mit Franz Liszt anders ausgegangen!

KLAVIERKONZERT NR. 1 D-MOLL OP. 15

Große Pläne, große Probleme

Durch die Schumanns nun endgültig in seinem Streben bestätigt machte sich Brahms bereits 1854 an die Komposition eines neuen großdimensionierten Stücks, einer Sonate für zwei Klaviere in d-moll. Die Arbeit daran uferete jedoch immer weiter aus, was zu dem verwegenen Plan führte, das Material in eine Sinfonie zu verwandeln, ein Plan der allerdings ganz schnell an der Realität (und an mangelnder Kenntnis des Orchesterapparats) scheiterte. Am 8. Februar 1855 schrieb Brahms dann an Clara Schumann: *„Denken Sie, was ich die Nacht träumte. Ich hätte meine verunglückte Symphonie zu einem Klavierkonzert benutzt und spielte dieses. Vom ersten Satz und Scherzo und einem Finale furchtbar schwer und groß. Ich war ganz begeistert.“*

Aber der Weg dahin sollte sich als überaus kompliziert erweisen, denn von der ersten Idee bis zum Abschluss der Partitur vergingen noch Jahre, die von nagenden Zweifeln und ständigen Umarbeitungen geprägt waren. Ende 1857 schrieb er an Clara Schumann: *„Ich dachte dieser Tage über meinen 1. Konzertsatz nach. Du glaubst nicht, was mir der für Kummer macht. Es ist eben durch und durch verpfuscht, das ist der Stempel des*

Dilettantismus (...) Ich reiße ihn jetzt ordentlich herum und was nicht will, das lasse ich, aber es soll nun endlich zu Ende sein.“

Im März 1858 gab Joseph Joachim seinem Freund Brahms die Gelegenheit, das vorläufig abgeschlossene Stück in einer nichtöffentlichen Probe mit der Hofkapelle in Hannover zu spielen, die offensichtlich ermutigend verlief. So kam es dann am 22. Januar 1859, ebenfalls in Hannover, zur ersten öffentlichen Aufführung des Konzerts durch Brahms und Joachim, die immerhin als Achtungserfolg durchgehen konnte. Fünf Tage später fand dann im Leipziger Gewandhaus, wieder mit dem Komponisten am Flügel, die „große“ Premiere statt, diese allerdings endete mit einem gewaltigen Fiasko. An Clara Schumann berichtete Brahms darüber: *„Mein Konzert ging sehr gut, ich hatte zwei Proben. Du*



weiß wohl schon, dass es vollständig durchgefallen ist. In den Proben durch tiefstes Schweigen, in der Aufführung (wo sich nicht drei Leute zum Klatschen bemühten) durch ordentliches Zischen.“ Kämpferisch fügte er noch hinzu: *„Trotz alledem wird das Konzert noch einmal gefallen, wenn ich seinen Körperbau gebessert habe, und ein zweites soll schon anders lauten.“*

Nicht nur tauchten die Leipziger Kritiker ihre Federn in Gift (*„eine Oede und Dürre, die wahrhaft trostlos ist ... Und dieses Würgen und Wühlen, dieses Zerren und Ziehen, dieses Zusammenflicken und wieder Auseinanderreißen von Phrasen und Floskeln muß man über eine Dreiviertelstunde ertragen! ... und muß dabei noch ein Dessert von den schreiendsten Dissonanzen und mißlautendsten Klängen überhaupt verschlucken!“*), sie machten nicht einmal davor Halt, auch noch die pianistischen Qualitäten des glücklosen Komponisten zu verunglimpfen: *„Zu bemerken ist noch, daß als technischer Clavierspieler Herr Brahms nicht auf der Höhe derjenigen Anforderungen steht, die man heutzutage an einen Concertspieler zu machen berechtigt ist.“* Dass derartige Verbalinjurien im 19. Jahrhundert gängige Praxis waren, kann für Brahms in diesem Moment nur ein schwacher Trost gewesen sein, auch wenn es ihn vielleicht in späteren Jahren mit einer gewissen Genugtuung erfüllt haben dürfte, wenn sein Parteigänger Eduard

Hanslick die Konkurrenz ähnlich unsanft aufs Korn nahm. Anton Bruckner etwa musste sich von diesem Gehässigkeiten wie *„traumverwirrter Katzenjammerstil“* gefallen lassen, und Tschairowsky durfte über sein Violinkonzert lesen, esgehöre zu der Sorte von *„Musikstücken ... die man stinken hört.“* Und anlässlich der Wiener Erstaufführung von Gustav Mahlers 1. Sinfonie giftete Hanslick: *„Einer von uns Beiden muss verrückt sein – ich bin es nicht!“* Soviel zur Musikkritik im 19. Jahrhundert ...

Zunächst also deutete nichts darauf hin, dass das Konzert eines Tages einen Siegeszug durch die Konzertsäle der Welt antreten sollte. Noch zehn Jahre nach der Uraufführung waren Brahms und Clara Schumann die einzigen Pianisten, die das Werk überhaupt spielten, und bis 1875 fand sich kein Verlag, der die Partitur herausbringen wollte.

Aus heutiger Sicht mag es völlig unverständlich erscheinen, dass ein solches Meisterwerk auf derart massive Ablehnung bei Publikum und Kritik stoßen konnte, aber die Zeit war für ein so tiefgreifend neuartiges Konzept des Instrumentalkonzerts einfach noch nicht reif. Das Publikum erwartete von einem Klavierkonzert keinesfalls sinfonische Gipfelmomente, sondern in erster Linie eine unterhaltsame Mischung aus Gefälligkeit der musikalischen Substanz und zur Schau gestellter Brillanz und Virtuosität des Solisten.

Ein Klavierkonzert gegen den Strom

In seinem 1. Klavierkonzert verletzte Brahms praktisch alle Regeln, denen sich seine Vorgänger in der Zeit nach Beethoven mehr oder weniger ausnahmslos unterworfen hatten, wie etwa Moscheles, Mendelssohn, Schumann, Henselt, Chopin oder Anton Rubinstein in ihren Klavierkonzerten. Die monumentale Dimension dieses d-moll-Konzerts sprengt allein vom Umfang her bereits alle Grenzen, dazu ist der Orchesterpart in jeder Hinsicht sinfonisch angelegt, und die Rolle des Solisten ist bestenfalls die eines *primus inter pares* in einem Klavierpart, der jederzeit vollkommen in das orchestrale Geschehen integriert ist. Statt brillanter Passagen oder technischer Kunststücke liegt der Schwerpunkt auf rigoroser motivisch-thematischer Arbeit, und Vergleiche mit Beethovens 9. Sinfonie liegen hier durchaus auf der Hand. So musste das Publikum bereits den Beginn des 1. Satzes als Provokation empfinden, der mit einem donnernden Orgelpunkt der Bässe und Pauken einsetzt und dann überraschend ein gezacktes Hauptthema in B-Dur bringt. Erst nach 25 Takten wird die Tonika d-moll überhaupt erreicht, und im weiteren Verlauf der langen Orchesterexposition wird das Warten des an klassischen Vorbildern geschulten Hörers auf ein eindeutig zu identifizierendes melodisches Seitenthema auf eine harte Probe gestellt. Auch der erste Einsatz des Klaviers

wirkt fast beiläufig, denn nach einer letzten gewaltigen Steigerung des Orchesters und der nachfolgenden Beruhigung tritt der Solist nach dem von Mozart und dem frühen Beethoven etablierten Muster mit einem völlig unspektakulären neuen Motiv auf den Plan, welches weit entfernt ist von den üblichen auftrumpfenden Gesten eines romantischen Virtuosenkonzerts. Es entsteht vielmehr der Eindruck, dass sich der Solist fast unauffällig ins Geschehen einschleicht, bevor die erste große Steigerung einsetzt, welche dann zu den berühmten und von allen Pianisten gefürchteten Oktavtrillern führt, einer Spezialität von Brahms, die im weiteren Verlauf des Satzes immer wieder eindrucksvoll zur Wirkung gebracht wird. Aber spätestens hier dürfte das Premierenpublikum jeglichen – wenn überhaupt vorhandenen – guten Willen verloren haben, und auch die beiden folgenden Sätze waren nicht dazu geeignet, die Stimmung noch herumzureißen. Kurz und gut, Brahms war als „Neutöner“ abgestempelt, und erst nachdem er sich später eindeutig und ausdrücklich von der Neudeutschen Schule, also Liszt und Wagner, distanziert hatte, drehte sich in der öffentlichen Rezeption der Wind.

Doch ein Meisterwerk

All das spielt natürlich für den modernen, insbesondere für den mit Bruckner und Mahler vertrauten Hörer überhaupt keine Rolle mehr, und das Werk erfreut sich spätestens seit Beginn des 20. Jahrhunderts größter Beliebtheit bei Pianisten, Dirigenten und Publikum, nachdem es ab 1875 von Stars wie Hans von Bülow und Eugen d'Albert endgültig durchgesetzt worden war. Eine interessante Fußnote der Geschichte ist, dass der angebliche Gegner Anton Bruckner das Konzert sehr schätzte und zu eigenen satztechnischen Studien benutzte und glaubte, im Hauptthema des Kopfsatzes das Thema für eine Sinfonie zu erkennen.



Jeder einzelne der drei Sätze ist sowohl in der Form als auch in der Intensität der motivischen Arbeit ein Meisterwerk. Die überbordende Länge der ersten beiden Sätze wird durch die musikalische Logik der Formgebung vollauf gerechtfertigt, jede Phrase ist in den Gesamtzusammenhang eingebettet und kein einziger Takt wäre verzichtbar. Auch der Finalsatz ist in seiner Anlage überaus originell, da er Sonaten- und Rondoform kombiniert und dazu noch Elemente der Variation ins Spiel bringt. Dass in der Satzmitte eine orchestrale Fuge erscheint, ist ein offensichtlicher Bezug auf das Finale aus Beethovens *Drittem Klavierkonzert*, ein Stück, das Brahms als Pianist in seinem Repertoire führte, zu dem ebenso das *Vierte Konzert* und – sicher für viele überraschend – das e-moll-Konzert von Chopin zählten.

Michael Korstick



KLAVIERKONZERT NR. 2 B-DUR OP. 83

Reife Meisterschaft

Gut 20 Jahre sollten ins Land gehen, bis Brahms 1880 die Arbeit an seinem 2. Klavierkonzert begann, welches tatsächlich „*anders lauten*“ sollte. Zu diesem Zeitpunkt befand sich der Komponist auf der Höhe seines Ruhms, galt mittlerweile als der größte Komponist in der Beethoven-Nachfolge, hatte überwältigende Erfolge mit seinen beiden ersten Sinfonien gefeiert und niemandem mehr etwas zu beweisen. So strahlt das Werk schon durch seine handwerkliche Meisterschaft eine große Abgeklärtheit und Überlegenheit aus, und die Uraufführung in Budapest 1881 durch den Komponisten am Klavier war ein durchschlagender Erfolg, dem Dutzende von Einladungen folgten, sein neues Konzert in allen bedeutenden Musikzentren Europas zu spielen. Mehrfach erklangen sogar beide Klavierkonzerte an einem Abend, wobei Hans von Bülow zunächst das d-moll-Konzert spielte und vom Klavier aus dirigierte und anschließend für das B-Dur-Konzert dem Komponisten den Platz am Flügel überließ. Bülow schrieb dazu:

„Sein neues Klavierkonzert ist aller aller ersten Ranges, klingt wundervoll – notabene, er spielt's unnachahmlich schön – mit einer Klarheit, Präzision und Fülle, die ihm bekanntlich die 'Kritik' nicht zuerkennen will.“



Brahms selbst war ganz offensichtlich diesmal sehr zufrieden mit seiner Arbeit und schrieb gleich nach der Fertigstellung in bester Laune an seine Freundin Elisabeth von Herzogenberg: *„Erzählen will ich, daß ich ein ganz ein kleines Klavierkonzert geschrieben habe mit einem ganz einem kleinen zarten Scherzo.“* An den Dirigenten Franz Wüllner schrieb er mit demselben feinen ironischen Unterton über sein neues Stück: *„Es kann sich wirklich mit jedem messen! Ich glaube, es ist das längste – !“*

Virtuosität und Ausdruckstiefe

Obwohl bereits das Erste Klavierkonzert sinfonisch konzipiert war, hatte sich Brahms dort auf die klassische Dreisätzigkeit beschränkt, nun aber erweitert er die Form zur Viersätzigkeit, allerdings nicht als gewollten

Effekt, sondern weil er die Notwendigkeit eines dramatischen Kontrastes zwischen dem noblen Kopfsatz und dem lyrischen langsamen Satz sah. Dies stellt übrigens nicht, wie oft behauptet wird, eine Neuerung dar, hatte doch bereits Henry Litolf zwischen 1842 und 1875 fünf recht populäre viersätzig Klavierkonzerte unter dem Titel „Concerto Symphonique“ vorgelegt.

War der Solopart des monumentalen Ersten Konzerts rein technisch betrachtet nicht übermäßig schwierig angelegt, so zieht Brahms in seinem reifen Werk buchstäblich alle Register. Er nutzt hier sämtliche pianistischen Errungenschaften seiner hochvirtuosen Variationen über Themen von Händel (Op. 24) und Paganini (Op. 35) für einen Klavierpart von geradezu furchterregender Schwierigkeit, die aber nirgendwo zum Selbstzweck wird oder gar zirkensisch auftrumpft, sondern immer im Dienste des musikalischen Ausdrucks steht. Eine Rolle hierbei spielt auch, dass das Klavier hier nicht mehr als Bestandteil und Ergänzung des Orchesterparts eingesetzt wird, sondern eher im kammermusikalischen Dialog mit den anderen Instrumenten steht und dazu in allen Sätzen größere und konzertant geprägte Soloepisoden zugewiesen bekommt.

Bereits die Vorstellung der Themen des ersten Satzes zeigt die überlegene Gelassenheit, die der Sinfoniker Brahms mittlerweile erworben

hatte; er lässt hier die düster-ungestüme Dramatik des Ersten Konzerts weit hinter sich zugunsten einer Kombination von Helligkeit und Ausdruckstiefe. Auch die Form ist höchst originell, dies bleibt jedoch dem Hörer verborgen, weil sich der musikalische Fluss ganz organisch und quasi von selbst ergibt. Der Kopfsatz lebt von einem charakteristischen Wechselspiel zwischen Solo- und Orchesterpassagen, welches dem Satz über weite Strecken einen fast kammermusikalischen Charakter verleiht. Das schließt natürlich nicht aus, dass es in den entscheidenden Momenten zu dramatischen und nachgerade explosiven Steigerungen kommt.

Der zweite Satz, *Allegro appassionato*, schafft einen Kontrast nicht nur im Charakter, sondern, fast noch wichtiger, durch seine Tonart d-moll, hatte Brahms doch für den langsamen dritten Satz ganz unkonventionell die Haupttonart B-Dur vorgesehen. Im ersten Teil dieses Scherzos werden zwei kontrastierende Themen vorgestellt, die anschließend durchführungsartig verarbeitet werden, bevor ein Trio in D-Dur erscheint. Das Klavier greift das neue Motiv dann in einer Moll-Variation auf, zunächst in Doppeloktaven, anschließend vierstimmig in simultanen Doppelgriffen beider Hände – eine der technisch berüchtigtsten und gefürchtetsten Passagen der gesamten Klavierliteratur! In der folgenden Reprise tauschen für das erste Thema Klavier und Orchester die Rollen

und eine dramatische Coda, die erstes und zweites Thema kombiniert, bereitet wirkungsvoll den Boden für den folgenden, überirdisch verklärten langsamen Satz.

Dieser Satz basiert auf einem einzigen Thema, welches in bester romantischer Tradition vom Solocello vorgetragen wird. Das anschließende Klaviersolo nimmt das Thema in einer Variation auf, die stark auf die Ausdruckswelt der späten Intermezzi vorausweist. Daran schließt sich eine durchführungsartige Variante des Themas an, die für einen dramatischen Kontrast sorgt. Der folgende verträumte Mittelteil in Fis-Dur ist das lyrische Herzstück des Satzes und gehört zweifellos zu den schönsten Momenten im Schaffen des Komponisten.

Das Finale verzichtet auf Pauken und Trompeten und setzt auf Leichtigkeit, Eleganz und Transparenz. Ein interessanter Aspekt ist, dass kein einziges der in diesem Satz vorgestellten Themen in der Haupttonart steht. So steht das erste Thema in Es-Dur, das danach erscheinende ungarisch angehauchte Streicherthema erklingt in a-moll, das sich anschließende tänzerische Klavierthema ist um F-Dur zentriert. Erst in der Reprise beginnt sich die eigentliche Tonika zu emanzipieren, obwohl die Tonart d-moll noch über weite Strecken vorherrscht. Die brillante Coda beginnt mit einer beschleunigten Variation

des Hauptthemas, wieder in Es-Dur, bevor nach rasch wechselnden Modulationen sich die Haupttonart B-Dur fast unmerklich durchsetzt und zum Abschluss führt.

So ist auch das 2. Klavierkonzert von Brahms durch seine sinfonische Anlage und mit seinem monumentalen Klavierpart ein für die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts völlig untypisches Instrumentalkonzert, darin nicht unähnlich dem kurz zuvor entstandenen Violinkonzert D-Dur Op. 77, dem zunächst ja der Ruf anhaftete, „gegen die Violine“ geschrieben zu sein und welches sich erst nach langen Jahren im Repertoire der Geiger durchsetzen konnte. Es sollte tatsächlich noch bis ins frühe 20. Jahrhundert dauern, bis die Instrumentalkonzerte von Brahms beim Publikum den Kultstatus erreichten, den diese Werke heute für sich beanspruchen dürfen.

Michael Korstick





Foto: Eric Engel/Philharmonie Luxembourg

MICHAEL KORSTICK

Michael Korstick, 1955 in Köln geboren, lebt in Österreich, im Waldviertel nahe Linz, wo er an der Anton Bruckner Privatuniversität von 2014 bis 2022 Professor war. Er studierte in Hannover und Moskau und dann sieben Jahre in New York an der Juilliard School. Seine Kommilitonen dort nannten ihn „Dr. Beethoven“; schon als Jugendlicher hatte er sich intensiv mit Beethoven befasst, den er seinen Fixstern nennt. So hatte er mit 17 Jahren seinen Klavierlehrer mit der Hammerklavier-Sonate überrascht, die er heimlich einstudiert hatte und die wahrlich ein Hammer ist. Er ist einer der wenigen Pianisten in der Geschichte, der den ersten Satz mit Beethovens Tempovorschrift 138 pro Halbe sauber zu spielen vermag.

Auf Korstick bin ich aufmerksam geworden durch eine Bemerkung von Joachim Kaiser, der im Jahr 2000 in einer seiner gut besuchten Abendvorlesungen im Münchner Gasteig sagte, da gäbe es einen neuen bemerkenswerten Pianisten, eben Michael Korstick. So kam ich zu dessen ersten beiden CDs mit den späten Beethoven-Sonaten. Er hat mit Anfang 40 relativ spät begonnen, Aufnahmen einzuspielen, dann aber umso intensiver. Vor allem zu nennen sind die 32 Klaviersona-

ten von Ludwig van Beethoven, die viel Anerkennung gefunden haben. Korstick's Diskographie umfasst jedoch viel mehr, gut 60 CDs von Scarlatti über Schubert, Debussy und Rachmaninoff bis Charles Koechlin. Als Liszt-Apologet spielt er die *Années de Pèlerinage* von Franz Liszt in einem Konzert von drei mal 50 Minuten aus dem Kopf und schreibt auf seiner Website: „Liszt war ein Extremist in seiner ganzen Ausdruckshaltung, wohingegen Chopin viel ausgeglichener war. Für mich ist es gar keine Frage, dass ich mich viel mehr mit Liszt verbunden fühle als mit Chopin, obwohl ich den auch sehr liebe.“

Korstick's Vielfalt zeigt sich auch in seinem Orchester-Repertoire: Es umfasst 140 Klavierkonzerte von Johann Sebastian Bach über Tschaikowsky und Rachmaninoff bis Alberto Ginastera. Vor kurzem hat er alle acht (!) Beethoven-Klavierkonzerte eingespielt mit dem ORF Radio-Symphonieorchester Wien unter Leitung von Constantin Trinks. Und hier liegen nun die Klavierkonzerte von Johannes Brahms vor.

Siehe auch Korstick's Website:
<https://www.michael-korstick.com/>

Ernst Denert

CONSTANTIN TRINKS

Constantin Trinks, geboren 1975 in Karlsruhe, wohnt in Berlin und lebt in der Welt der Oper: München und Hamburg, Wien und Zürich, Rom und Neapel, London und Paris, Oslo und Stockholm, Tokyo und Prag, Köln und Dresden. Und er steht am Pult bedeutender Klangkörper: Symphonieorchester des Bayerischen Rundfunks, Münchner Philharmoniker, Wiener Symphoniker, Dresdner Philharmonie, Mozarteumorchester Salzburg, Orchestre Philharmonique de Radio France, Barcelona Symphony Orchestra, Tokyo Philharmonic Orchestra, Vancouver Symphony Orchestra.

In seinem umfangreichen Repertoire finden sich sowohl die zentralen Werke von Mozart, Wagner, Richard Strauss, Beethoven, Schumann, Bruckner und Mahler. Seine Diskographie zeugt aber auch von seinem Einsatz für weniger bekannte Werke, darunter Symphonien von Hans Rott (1880) und Wilhelm Petersen (1934), Aufnahmen, die beide mit dem ECHO Klassik (2017) bzw. OPUS Klassik (2023) ausgezeichnet wurden.

Korstick und Trinks kennen sich schon lange und verstehen sich gut. Eine bemerkenswerte Übereinstimmung in ihren musikalischen Vorstellungen zeigte sich schon bei ihrer ersten Zusammenarbeit 2007 mit einem Bartók-Klavierkonzert in Saarbrücken, wo Constantin Trinks als einer der jüngsten GMDs in Deutschland wirkte. Ihr Konsens hat sich besonders bewährt bei der Aufnahme aller Beethoven-Klavierkonzerte mit dem RSO Wien und nun auch bei Brahms.

Beeindruckend war bei den Aufnahmen, dass Trinks als erfahrener Konzertdirigent sofort einen Draht zum Orchester fand, als wäre er schon lange mit den Musikern vertraut; so wurde von Beginn an ohne viele Worte konzentriert und mit Begeisterung geprobt und gespielt.

Siehe auch Trinks Website:
<https://www.constantintrinks.com/>

Ernst Denert



Foto: Kiran West

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

Das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin (DSO) wurde von der Süddeutschen Zeitung als „orchestraler Think Tank“ unter den hauptstädtischen Klangkörpern hervorgehoben. Es zeichnet sich durch die beziehungsreiche Dramaturgie seiner Konzertprogramme, den Einsatz für Musik der Gegenwart und regelmäßige Repertoireentdeckungen ebenso aus wie durch den Mut zu ungewöhnlichen Musikvermittlungsformaten. Innovative Impulse setzte das DSO mit internationalen Remix-Wettbewerben, Elektro-Projekten sowie durch die Zusammenarbeit mit Ensembles der freien Szene. Seit 15 Jahren holt es mit seinen moderierten Casual Concerts samt Lounge und Live Act die Kunst näher an den Puls des modernen Lebens, seit 2014 bringt es Laien- mit Profimusikern zu Berlins größtem Spontanorchester, dem „Symphonic Mob“, zusammen. Und in den Pandemie-jahren 2020 und 2021 machte es mit außergewöhnlichen Musikfilmen auf sich aufmerksam, u.a. Strauss' „Eine Alpensinfonie“ mit Reinhold Messner.

Gegründet wurde das DSO 1946 als RIAS-Symphonie-Orchester und 1956 in Radio-Symphonie-Orchester Berlin umbenannt. Seinen heutigen Namen trägt es seit 1993. Ferenc Fricsay, Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Vladimir Ashkenazy, Kent Nagano, Ingo Metzmacher und Tugan Sokhiev waren die Chefdirigenten der ersten sieben Dekaden. Seit 2017 führt der Brite Robin Ticciati das DSO als Künstlerischer Leiter in die Zukunft. Durch zahlreiche Gastspiele ist das Orchester als Kulturbotschafter Berlins und Deutschlands national wie international gefragt und auch mit vielfach ausgezeichneten CD-Einspielungen weltweit präsent.

Das Deutsche Symphonie-Orchester Berlin ist ein Ensemble der Rundfunk Orchester und Chöre gGmbH (ROC), die von Deutschlandradio, der Bundesrepublik Deutschland, dem Land Berlin und dem Rundfunk Berlin-Brandenburg getragen wird.

EINE STUDIOAUFNAHME

Diese CD kommt nicht aus dem Konzertsaal – Sie hören ein besonderes Kunstwerk. Heutzutage sind die meisten Orchesteraufnahmen Live-Mitschnitte, in denen Hornkieker und Huster nicht korrigiert werden können; es sei denn das Konzert gab es an zwei, drei Abenden nacheinander, so dass die gelungensten Abschnitte kombiniert werden können. Die Brahms-Konzerte dagegen wurden an vier Tagen im September 2023 im Teldex-Studio aufgenommen, in acht zweistündigen Sitzungen, davon etwa zwei Drittel Spielzeit, gut 600 Minuten. Die beiden Konzerte zusammen dauern 100 Minuten. Somit gab es eine große Auswahl an „Takes“, von wenigen Takten bis zu ganzen Sätzen, aus denen die besten gewählt wurden.

Das nennt man Schneiden – ein Begriff aus vordigitaler Zeit, als Musik noch auf Tonbänder gebannt wurde und Filme auf Zelluloid und die endgültige Version durch Zusammenkleben der besten Ausschnitte entstand. Das heutige Verfahren kennt man vom Computer als copy & paste: Der Toningenieur kopiert einen Take und fügt ihn an der zu verbesserten Stelle ein, auf die Millisekunde genau.

Der Tonmeister achtet ständig auf die Qualität, von Anfang an. Er liest in der Partitur mit, Takt für Takt, Note für Note, und markiert gute Stellen ebenso wie weniger gelungene. Er korrigiert schon während der Aufnahme, etwa indem er unterbricht und dem Pianisten sagt „Linke Hand zu laut, man hört das Hornsolo nicht gut“, also neuer Take. Oder: „Bratsche und Horn waren nicht zusammen“. Manchmal kommen auch Orchester-musiker zum Tonmeister in die Regie und bitten um eine Korrektur in einem Takt, etwa als die Flöte nicht sauber gespielt war.

Korstick und Trinks haben die aufgenommenen Varianten sorgfältig abgehört und jene Takes ausgewählt, die ihnen am besten gelungen erschienen. Sie wollten ja das bestmögliche Ergebnis ihrer Anstrengung bekommen.

Schließlich geht es um guten Klang: Die Aufzeichnungen dutzender Mikrofone werden gemischt und in ihrer Lautstärke abgestimmt. Und die Klangfarbe wird dem gewünschten Raumklang und dem Charakter der Stücke angepasst; der Computer macht's möglich.

Das Teldex-Studio in Berlin gehört zu den gesuchtesten Aufnahmeorten Europas, vergleichbar allenfalls mit den legendären Abbey Road Studios in London. In einem Ballsaal aus dem 19. Jahrhundert bietet es einem hundertköpfigen Orchester Platz. Die hochmoderne Technik wird ergänzt durch Neumann-Mikrofone aus der Mitte des 20. Jahrhunderts, deren Klangcharakteristik unübertroffen ist; sie kamen auch bei dieser Aufnahme zum Einsatz. Rennomierte Künstler und Orchester nutzen das Studio seit Jahrzehnten, und seit vielen Jahren nimmt das Teldex-Team das Wiener Neujahrskonzert auf, eine besondere Anerkennung.

Ernst Denert





Photo: Alexandra Lubchansky

BRAHMS

THE PIANO CONCERTOS

MICHAEL KORSTICK
CONSTANTIN TRINKS, Conductor
DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

BRAHMS: THE PIANO CONCERTOS

The two piano concertos by Johannes Brahms occupy an uncontested place in the pantheon of the greatest works of this genre. At the same time they play a unique role in the development of the concerto form in the 19th Century, particularly in view of their uneven history of reception.



A Composer in Search of His Path

When the young Brahms started out searching the limelight in the early 1850s with his first major compositions he was facing a musical world torn apart by ideological wars about questions of form, harmony, and the role of program music. In this decade, two irreconcilable parties emerged, on one side the so-called “conservatives” whose center was the Leipzig Conservatory (founded by Felix Mendelssohn-Bartholdy), with figureheads like Clara Schumann and Joseph Joachim, on the other side the group of self-proclaimed “heralds of the future” led by Franz Liszt and Richard Wagner who would become known as the “Neudeutsche Schule” in 1859, a term coined by Franz Brendel.

Brahms, not even twenty years old, was an ambitious pianist coming from a humble background in Hamburg, and these aesthetic quarrels didn't concern him at all. His official first works, the Piano Sonatas Opus 1 and 2 and the Scherzo Op. 4, are with all their individuality somewhat indebted to Beethoven and firmly rooted in classical harmony while only their remarkably compact piano writing offers novel characteristics. To put it simply, the young composer was following his inner voice independently of any currents.

Two Consequential Visits

It was no question, therefore, that Brahms, a few months short of his 20th birthday, should welcome the opportunity to travel to Weimar in the summer of 1853 to meet Franz Liszt whom he idolized as a piano virtuoso. This meeting was arranged by the violinists Joseph Joachim (who was already a celebrity at that time in spite of his young years) and Eduard Reményi, and perhaps Brahms hoped to enlist Liszt's support in finding a publisher for his works. This visit, however, turned out to be rather ill-fated. Supposedly, Brahms arrived in Weimar in a state of exhaustion. In any case, he was extremely nervous and tense, and upon Liszt's friendly request to play something Brahms declared himself unable to comply. Liszt responded *“well, it looks like I'll have to play myself then”*, took his visitor's manuscripts and proceeded to sight-read the E flat minor Scherzo and parts of the C major Sonata while making encouraging as well as critical remarks. But in the end he didn't make any effort to support Brahms in his search for a publisher. An interesting fact is that Liszt played his new Sonata in B minor on this occasion. Legend has it that Brahms fell asleep during the performance with the result of a permanent rift in the relation of the two

composers, but this is belied by the fact that Brahms stayed in Weimar for another twelve days and received an engraved silver cigarette case (spelling his name „Brams” by mistake ...) upon his departure! Brahms continued to hold Liszt in highest esteem as a pianist (*“He who has not heard Liszt cannot even know what he is talking about. He comes first, and after that nobody for a good while. His playing was something unique, incomparable, and inimitable.”*), but he couldn't come to terms with Liszt's music and arrived at the conclusion that he couldn't – and wouldn't even want to – fit into this circle. A few months later, again at the insistence of Joachim, he made his fateful visit to Robert and Clara Schumann in Duesseldorf. While Brahms was utterly discouraged by his Weimar experience and had very low expectations, this visit would give his musical life a new perspective. Thus it remains a fascinating thought to speculate what Brahms' piano concertos would have sounded like had his meeting with Liszt turned out differently!

PIANO CONCERTO NO. 1 IN D MINOR, OP. 15

Great Plans, Great Problems

After receiving the ultimate encouragement from the Schumanns, Brahms immediately embarked on a new large-scale work in 1854, a sonata for two pianos. The creative process soon got out of hand, leading to the foolhardy plan of turning the material into a symphony, a plan which was doomed to failure, not least for a complete lack of knowledge of orchestral writing. On 8 February 1855 Brahms wrote to Clara Schumann: *"Imagine what I dreamt last night. That I had turned my failed symphony into a piano concerto and played it. About a first movement, a scherzo and a finale, terribly difficult and grand. I was totally exalted."*

But the path towards accomplishing this goal proved to be a thorny one, because years of nagging doubts and constant reworkings would go by from the original idea to the finished score. At the end of 1857 he wrote to Clara Schumann: *"These days I was thinking about my first concerto movement. You have no idea how much trouble this is giving me. It is a complete mess from beginning to end, the hallmark of dilettantism. (...) I will rework it completely now, and what I can't fix I'll leave alone, but it has to come to an end now."*

In March of 1858 Joseph Joachim gave his friend the opportunity to try the temporarily finished piece in a private rehearsal with the Hanover court orchestra, and the outcome seemed encouraging. It resulted in a first public performance in Hanover on 22 January 1859 by Brahms and Joachim which could be qualified as a *succès d'estime*. Five days later the "real" premiere took place in Leipzig's Gewandhaus, again with Brahms at the piano. This, however, resulted in a huge disaster. Brahms reports to Clara Schumann: *"My concerto went very well, I had two rehearsals. You probably know already that it was a complete failure. In the rehearsals with deadly silence, at the concert (where not even three people made the effort to applaud) with violent hissing."* In good fighting spirit he added: *"In spite of all this, the concerto will please one day after I have rectified its physique, and a second one should sound quite different."*

Not only had the Leipzig critics dipped their pens in poison (*"a bleakness and dryness which is truly desolate ... and this retching and rummaging, this twitching and pulling, this patching together and ripping apart of empty shells and clichés one has to bear for*

more than three quarters of an hour! ... and one has to swallow a dessert of screaming dissonances and the most outrageous sounds!"), they didn't even refrain from ridiculing the pianistic qualities of the unfortunate composer: *"Furthermore, it needs to be remarked that as a pianist in terms of technique Mr. Brahms is not at the level of those demands which one is entitled to make from a concert performer today."*

It probably wasn't much of a consolation to Brahms that this type of personal insult was common practice in 19th Century music criticism, even though it might give him a certain satisfaction in later years when his partisan supporter Eduard Hanslick skewered his competitors with comparable zeal. Anton Bruckner, for example, had to put up with venom like *"in the style of a nightmarish hangover"* while Tchaikovsky had the privilege to read about his Violin Concerto that it belonged to the category of pieces *"which you can hear stinking"*. And on the occasion of the first Viennese performance of Gustav Mahler's First Symphony Hanslick wrote: *"One of the two of us must be insane – and it's certainly not me!"* So much for music criticism in the 19th Century ...

But at the time there was no indication that this concerto would one day victoriously conquer the concert halls of the world. Ten years after the first performance Brahms and Clara Schumann were the only pianists who would perform this piece, and until 1875 no publisher would be willing to print a score.

It seems totally incomprehensible from today's perspective that such a masterwork could meet with such massive resistance from audiences and critics, but the times were simply not ready for such an overwhelmingly novel conception of the concerto form. The public certainly did not expect symphonic feats from a piano concerto, they demanded an entertaining mixture of musical pleasures combined with a display of brilliance and virtuosity on the part of the soloist.

A Concerto Against the Mainstream

In his First *Piano Concerto* Brahms violated practically all the rules to which his predecessors had more or less succumbed, such as Moscheles, Mendelssohn, Schumann, Henselt, Chopin, or Anton Rubinstein in their concertos. The monumental dimension of this D minor Concerto exceeds all limits, and not only in terms of duration, the orchestra part is conceived in symphonic terms while the soloist is relegated, at best, to the role of a *primus inter pares* in a piano part which is at all times integrated into the orchestral proceedings. Instead of brilliant passagework the focus is on rigorous thematic-motivic development, and a comparison with Beethoven's Ninth Symphony is not far-fetched. The Leipzig audience must have felt provoked already by the opening of the first movement which starts on a thundering organ point by basses and timpani and presents an angular main theme in B-flat major. The tonic of D minor isn't even reached until bar 25, and the listeners' patience in waiting for an identifiable and melodic second subject is put to a hard test. The entrance of the piano must have come as yet another disappointment, because after a final climax of the orchestra and a calming passage the soloist comes in with a new subject (following the established pattern of Mozart and the early

Beethoven) which is totally unspectacular and far removed from the customary gestures of a Romantic virtuoso concerto. It appears that the soloist is inconspicuously sneaking in before a major buildup leads to the famous octave trills (feared by all pianists), a specialty of Brahms which is used to great effect in the later course of this movement. But at this moment the audience of the premiere must have already lost whatever goodwill – if any – they may have had, and the following movements were certainly not fit to change the mood. To make a long story short, Brahms was pigeonholed as a “modernist”, and only after he had distanced himself unequivocally from the “Neudeutsche Schule”, i.e. Liszt and Wagner, the tides of public reception turned.

A Masterwork, After All

None of this is of any significance for the modern-day listener whose ears are trained on Bruckner and Mahler. The concerto began to grow in popularity after stars like Hans von Bülow and Eugen d'Albert started performing it from 1875 on, and it subsequently became a staple of the repertoire. It is an interesting historical footnote that Anton Bruckner held this piece in high esteem and used it for his own contrapuntal studies, calling the main subject of the first movement “fit for a symphony”.

Every single movement is a masterwork in terms of form and quality of thematic development. The exceptional length of the first two movements is fully justified by the musical logic of the structure; every phrase has its perfect place in the large-scale architecture, and not a single bar could be excised. The form of the final movement is highly original as it cleverly combines sonata and rondo form, adding elements of variation technique. The appearance of an orchestral fugue in the middle is a tribute to the finale of Beethoven's *Third Piano Concerto*, a piece which Brahms had in his repertoire as a concert performer, along with the *Fourth Concerto* and – this might come as a surprise for many – Chopin's *Concerto in E minor*.



PIANO CONCERTO NO. 2 IN B FLAT MAJOR, OP. 83

Maturity and Mastery

Twenty years passed before Brahms started working on his Second Piano Concerto, and it would be "*sound different*" indeed. At this time Brahms had reached the peak of his fame, he was considered the leading composer in the succession of Beethoven, he had written two enormously successful symphonies, and he didn't have to prove anything to anyone. The superior craftsmanship bears witness of the serenity and confidence of a true master, and the first performance in Budapest with the composer at the piano was a resounding success which was followed by dozens of invitations to play his new concerto in every important musical venue in Europe. On many occasions both concertos were performed in a single concert where Hans von Bülow played and conducted the *First Concerto*, followed by the *Second* with the composer playing the solo part himself. Bülow wrote: "*His new Piano Concerto is a work of the very very first rank and sounds wonderful – mind you, he plays it in a uniquely beautiful manner – there is a clarity, precision, and richness, which the 'critics' are not willing to recognize, as we all know.*"

Obviously, this time Brahms was quite satisfied with his work, and right after completing the score he wrote to his friend Elisabeth von Herzogenberg with subtle irony: "*I want to tell you that I have written a cute little piano concerto with a cute little and tender Scherzo.*" And using the same humorous undertone, he wrote to the conductor Franz Wüllner about his new piece: "*It can literally measure up to anything! I believe it is the longest – !*"

Virtuosity and Depth

In spite of the fact that the *First Concerto* was conceived as a symphonic work, Brahms had limited himself to the traditional three movements there, but now he uses a four-movement structure. This is not done for sheer effect, though, because Brahms saw the necessity for a dramatic contrast between the noble first movement and the lyrical slow movement. Contrary to popular belief, a concerto in four movements was not a novelty at the time, because Henry Litolff had already written five relatively popular concertos in four movements under the title "*Concerto Symphonique*".

While the solo part of the First Concerto was not meant to be overly difficult in technical terms, Brahms is now literally pulling out all the stops for his mature concerto. He is using all the pianistic devices which he developed for his supervirtuoso Variations on themes of Handel (Op. 24) and Paganini (Op. 35) for a solo part of almost frightening difficulty, but this never appears as an end in itself or aims for cheap display, the difficulties are always at the service of musical expression. The piano is no longer used as an extension of the orchestral forces, its role is that of a chamber music partner in a constant dialogue with the other instruments while every movement contains larger solo episodes, too.

The way the thematic material of the first movement is presented shows the superior mastery of an experienced symphonist. Here Brahms transcends the gloomy and impetuous drama of the First Concerto in favor of a combination of brightness and depth of expression. The movement's form is highly original, but the listener never becomes aware of this as the musical flow appears so organic that the music seems to have written itself. The first movement focuses on a constant interchange between solo and tutti passages which makes parts of this movement sound like larger-than-life chamber music. This, of course, does not exclude moments of dramatic and explosive character when necessary.

The second movement, *Allegro appassionato*, creates a contrast not only in character but – more importantly – by its key of D minor as Brahms had, quite unconventionally, planned to use the main key of B flat major for the slow third movement. The first part of this Scherzo presents two contrasting themes which then undergo a short development before a Trio section in D major appears. The new motif is then taken up by the piano in a variation in the minor key, first in double octaves, then in four-part writing with simultaneous double notes in both hands, one of the most-feared passages of the entire piano literature! In the following recapitulation piano and orchestra are changing roles for a while, and a dramatic coda which combines first and second subject brings the movement to a brilliant end, preparing for the following slow movement of almost unearthly beauty.

This movement is based on a single theme which is presented by a solo cello in the best of Romantic traditions. The following piano passage is an extended variation whose character foreshadows the expressive world of Brahms' late Intermezzi. This leads into a more dramatic episode which functions as a development. The following central section in F sharp major is the lyrical heart of the movement and is one of the most beautiful moments in Brahms' oeuvre.

The Finale dispenses with trumpets and timpani and focuses on lightness, elegance, and transparency. It is an interesting aspect of this movement that none of the themes are in the main key of B flat major. The first subject is in E flat major, the following Hungarian-flavored theme is in A minor, and the dance-like third subject is centered around F major. The tonic of B flat major begins to emancipate itself only in the recapitulation, even though the key of D minor is still playing a major role. The brilliant coda begins with an accelerated variation of the main theme, again in E flat major, before quicksilver modulations gradually lead into the main key of B flat major and to the conclusion of the concerto.

It can be said Brahms' Second Concerto, too, is completely atypical for a solo concerto of the second half of the 19th Century, given its symphonic layout and monumental solo part, not unlike the composer's *Violin Concerto in D major, Op. 77* written shortly before – a piece which was labeled "Concerto against the violin" and which took decades to establish itself in the repertoire of the great violinists. So it was not until the early 20th Century that Brahms' instrumental concertos reached the cult status with audiences and performers which they can rightfully claim for themselves in our days.

Michael Korstick



MICHAEL KORSTICK

Michael Korstick was born in Cologne, Germany, in 1955 and lives in Austria, near Linz, where he was professor of piano at Anton Bruckner University from 2014 to 2022. He received his professional training in Hanover, in Moscow, and for seven years at The Juilliard School in New York. His fellow students there called him "Doctor Beethoven", as this composer was what he called his "fixed star" from his early days on. When he was seventeen years old he surprised his teacher with the "Hammerklavier" Sonata which he had learned secretly, an enormous feat. He is one of the few pianists in history who is able to play the first movement cleanly at Beethoven's tempo marking of 138 per minim.

Korstick had come to my attention through Germany's leading critic Joachim Kaiser around the year 2000 when he mentioned during one of his popular evening lectures at Munich's Gasteig that there was a remarkable new pianist by the name of Michael Korstick. This is how I discovered his first CD recordings including Beethoven's late sonatas. He had started making recordings relatively late, in his early forties, but then with growing intensity. Above all, I need to mention

his recordings of Beethoven's 32 piano sonatas which achieved great recognition. Korstick's discography is wide-ranging, comprising more than 60 CDs to date, from Scarlatti to Schubert, from Debussy and Rachmaninov to Charles Koechlin. As an avid Lisztian he performs the complete "Années de Pèlerinage" from memory in a single concert of three times fifty minutes, and he writes on his website "Liszt was an extremist in terms of expressivity, where Chopin was much more even-tempered. For me there is no question that I feel a much stronger connection with Liszt than with Chopin, no matter how much I love the latter."

Korstick's orchestral repertoire reflects his broad horizon: it contains 140 works from J.S. Bach through Tchaikovsky and Rachmaninov to Alberto Ginastera. He has recently recorded all eight (!) Beethoven Concertos with the ORF Vienna Radio Symphony Orchestra under Constantin Trinks. And now we have this new recording of the two Concertos by Johannes Brahms.

See also the Korstick website:
<https://www.michael-korstick.com/>

Ernst Denert

CONSTANTIN TRINKS

Constantin Trinks was born in Karlsruhe/Germany in 1975, lives in Berlin and is at home in the world of the opera: Munich and Hamburg, Vienna and Zurich, Rome and Naples, London and Paris, Oslo and Stockholm, Tokyo and Prague, Cologne and Dresden. And he has been at the helm of prestigious orchestras: Bavarian Radio Symphony, Munich Philharmonic, Vienna Symphony, Mozarteum Orchestra Salzburg, Orchestre Philharmonique de Radio France, Barcelona Symphony, Tokyo Philharmonic, National Symphony Orchestra of Taiwan, Vancouver Symphony.

His large repertoire comprises the major works of Mozart, Wagner, Richard Strauss, Beethoven, Schumann, Bruckner, Mahler. His discography also bears witness of his commitment to lesser-known works, including symphonies by Hans Rott (1880) and Wilhelm Petersen (1934), recordings that were both awarded the ECHO Klassik (2017) and OPUS Klassik (2023) awards respectively.

Korstick and Trinks have known each other for many years and enjoy working together. Their first collaboration in 2007 with a Bartók piano concerto in Saarbrücken, where Constantin Trinks was one of the youngest GMDs in Germany, revealed a remarkable congruence of their musical ideas. This kind of mutual understanding proved particularly successful in the recording of Beethoven's complete Piano Concertos with the Vienna RSO, and now equally in Brahms.

During the recording sessions it was impressive how the experienced concert conductor Trinks immediately established a connection with the orchestra, as if he had been familiar with the musicians for a long time; from the very beginning, they rehearsed and played with concentration and enthusiasm without many words.

See also the Trinks website:
<https://www.constantintrinks.com/>

Ernst Denert

DEUTSCHES SYMPHONIE-ORCHESTER BERLIN

The Deutsches Symphonie-Orchester Berlin (DSO) was highlighted as the “orchestral think tank” among the capital city’s orchestras by the Süddeutsche Zeitung. It is characterized by the rich dramaturgy of its concert programmes, its commitment to contemporary music and regular discoveries of repertoire, as well as the courage to pursue unusual music presentation formats. The DSO has provided innovative impulses with international remix competitions, electro projects and collaboration with ensembles on the independent scene. Its moderated Casual Concerts, including Lounge and Live Act, have been bringing art closer to the pulse of modern life for 15 years; since 2014, it has been bringing amateur musicians together with professionals to form Berlin’s largest spontaneous orchestra, the “Symphonic Mob”. In 2020 and 2021, the years of the pandemic, it attracted attention with extraordinary music films, including Strauss’ “An Alpine Symphony” with Reinhold Messner.

The DSO was founded as the RIAS Symphony Orchestra in 1946, and was renamed the Radio Symphony Orchestra Berlin in 1956; it bears its current name since 1993. Ferenc Fricsay, Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Vladimir Ashkenazy, Kent Nagano, Ingo Metzmacher and Tugan Sokhiev were the Music Directors in its first seven decades. Since 2017, the Briton Robin Ticciati has been leading the DSO into the future. With its many guest performances, the orchestra is in demand as a cultural ambassador of Berlin and Germany both nationally and internationally, and also has a worldwide presence with numerous award-winning CD recordings.

The Deutsches Symphonie-Orchester Berlin is an ensemble of the Rundfunk Orchester und Chöre gGmbH (ROC), which is borne by Deutschlandradio, the Federal Republic of Germany, the State of Berlin and Rundfunk Berlin-Brandenburg.

A STUDIO RECORDING

This CD does not come from the concert hall – you are listening to something special. These days, most orchestral recordings are live recordings where horn squeaks and coughs cannot be corrected, unless the concert was played two or three times consecutively and the best parts can be combined. The Brahms concertos, on the other hand, were recorded over four days in September 2023 in the Teldex studio, in eight two-hour sessions, about two-thirds of them playing time, a good 600 minutes. The two concertos together last 100 minutes. This means there was a large choice of “takes”, from a few bars to entire movements, from which the best were chosen.

In pre-digital times, when music was still recorded on tape and movies on celluloid the final version was created by cutting the material and gluing the desired excerpts together. Today, this process, called editing, is done on the computer by copy & paste: the sound engineer copies a take and inserts it at the point to be improved, accurately to a millisecond.

The recording producer constantly pays attention to quality, right from the start. He follows the score, bar by bar, note by note, and marks good passages as well as less successful ones. He makes corrections during the recording, for example by interrupting and telling the pianist “Left hand too loud, one can’t hear the horn solo well”, a new take. Or: “Viola and horn weren’t together”. Sometimes orchestra musicians also come to the control room and ask for a correction in a bar, e.g. when the flute was not played cleanly.

Korstick and Trinks listened carefully to the different versions recorded and selected those takes that they thought worked best. After all, they wanted to get the best possible result from their efforts.

Then it comes to creating the perfect sound, mixing the recorded signals of dozens of microphones and balancing their loudness. And the timbre is adapted to the desired spatial impression of the sound and the character of the pieces; the computer makes it possible.

The Teldex studio in Berlin is one of the most sought-after recording locations in Europe, comparable only to the legendary Abbey Road Studios in London. In a ballroom from the 19th century, it offers space for an orchestra of a hundred musicians. The state-of-the-art technology is complemented by Neumann microphones from the mid-20th century whose sound characteristics are unsurpassed; they were used for this recording, too. For decades, renowned artists and orchestras have been using the Teldex studio, and the Teldex team has been recording the Vienna New Year's Concert for many years, a special recognition.

Ernst Denert



BRAHMS

THE PIANO CONCERTOS

Recording Producer & Digital Editing	Friedemann Engelbrecht
Recording Engineer	Thomas Bößl
Piano	Steinway D
Piano Technician	Gerd Finkenstein
Publishers	Breitkopf & Härtel
Recording	Teldex-Studio, Berlin, September 13-16, 2023
Executive Producer	Dr. Ernst Denert
Photographs Cover	Reinhard Winkler (Korstick) Nancy Horowitz (Trinks)
Design	Egon Quitta

© & © 2024 by Profil Medien GmbH / hänsler CLASSIC
D-73765 Neuhausen
info@haensslerprofil.de
www.haensslerprofil.de
2 CD HC23082