Michael Korstick
The Beethoven Cycle · Vol. 10

Ludwig van Beethoven (1770–1827)

Sonata No. 29 in B-flat major op. 106
"Große Sonate für das Hammerklavier"

[01] Allegro. 08:59
[02] Scherzo. Assai vivace 02:24
[03] Adagio sostenuto 28:42
[04] Largo – Allegro risoluto 11:09

Six Bagatelles op. 126

[05] 1. Andante con moto in G major. 03:12
[06] 2. Allegro in G minor. 02:37
[07] 3. Andante in E-flat major. 02:21
[08] 4. Presto in B minor. 03:36
[09] 5. Quasi allegretto in G major. 02:33
[10] 6. Presto in E-flat major 04:49

[11] Klavierstück, WoO 60 in B-flat major. Ziemlich lebhaft. 00:57

[12] Klavierstück, WoO 61a in G minor. Allegretto quasi Andante 00:33

[13] Alla Ingharese quasi un capriccio, op. 129. . . . . 05:57
"Rondo a capriccio"

total 78:18

Michael Korstick piano

Im Zusammenhang mit dieser CD-Produktion unterhielt sich Jens Markowsky mit dem Pianisten Michael Korstick.

JM: Mit Beethovens *Großer Sonate für das Hammerklavier* op. 106, die Hans von Bülow als „Beethovens *9. Sinfonie* im Bereich der Klaviersonaten" bezeichnet hat, widmen Sie sich einem der krönenden Werke der gesamten Klavierliteratur. Ich weiß, dass Sie sich bereits als junger Pianist mit dieser Sonate befasst haben. Was reizte und reizt Sie gerade an diesem Werk, das Beethoven seinem Verleger mit den Worten angeboten haben soll: „Da haben Sie eine Sonate, die den Pianisten zu schaffen machen wird"? Ist es der gewaltige Anspruch, die Herausforderung, die sie an den Pianisten stellt?

MK: Auf diese Frage eine ganz kurze Antwort: Nach einem New Yorker Konzert, das er mit der *Hammerklaviersonate* beendet hatte, sagte mir Rudolf Serkin, es sei jedes Mal, wenn man das Stück spielt, als ob man auf den Mount Everest steige. Und damit ist Ihre Frage tatsächlich schon beantwortet. Warum steigt man auf den Mount Everest? Antwort: Weil er da ist. Und genauso verhält sich das mit der *Hammerklaviersonate*.

JM: Kommen wir also doch mehr zu den Details Ihrer hier vorgelegten Interpretation. Was insgesamt sofort auffällt, sind die extremen Tempi, die Sie wählen, besonders augenscheinlich im ersten Satz, dessen *Allegro* Sie sehr rasant angehen.

Im *Adagio-sostenuto-Satz* hingegen lässt das extrem langsame Tempo, in dem Sie ihn spielen, aufhorchen. Nach meiner Kenntnis ist Ihre Einspielung sogar die langsamste der Schallplattengeschichte. Beim Hören kommen einem die Goethe-Worte in den Sinn: „Zum Augenblicke dürft' ich sagen: / Verweile doch, du bist so schön!" Und ich persönlich finde, dass Sie die musikalischen „Augenblicke" voll auskosten, sie durch das Tempo und den dabei dennoch durchweg gehaltenen Spannungsbogen intensivieren, ja vor dem Hörer im wahrsten Sinne des Wortes lyrisch ausbreiten.

Doch gebe ich mich jetzt einmal als Beckmesser, der zahlreiche weitere Einspielungen des Werkes kennt und sagt: Ihre Interpretation wirkt im Vergleich zu den meisten anderen regelrecht exzentrisch. In den schnellen Sätzen entsprechen Ihre extrem raschen Tempi zwar immerhin genau den als unspielbar geltenden Metronom-Angaben des Komponisten, im dritten Satz dagegen wählen Sie Ihr Tempo scheinbar völlig unbeeindruckt von Beethovens Metronomisierung.

Was hätten Sie dem entgegenzusetzen?

MK: Lassen Sie mich eins klarstellen: Es ist mir noch niemals in den Sinn gekommen, Dinge mit Gewalt einfach „anders" machen zu wollen, um interessant zu erscheinen oder mich gar mit dieser widerlichen Mode einzulassen, die Musik um des Effektes willen gegen den Strich zu bürsten. An anderer Stelle habe ich einmal gesagt, dass ich für sogenannte Interpreten, die alles „anders" machen nur um des „Andersseins" willen, nichts anderes als tiefe Verachtung empfinde.

Nun aber zu Ihrer Frage: Wenn Ihnen etwas im ersten Moment exzentrisch erscheinen mag, obwohl es dem Notentext entspricht, dann hat dies immer zunächst einmal etwas mit Ihren Hörgewohnheiten, im weiteren Sinne also mit einer Interpretationstradition zu tun. Vergessen Sie nie Gustav Mahlers Satz: „Eure Tradition … ist eure Bequemlichkeit und Schlamperei"!

Die *Hammerklaviersonate* ist tatsächlich die einzige Sonate, in der es Metronom-Angaben gibt, die von Beethoven selbst stammen. Die sind allerdings ein zweischneidiges Schwert. Auf der einen Seite wissen wir aus den Quellen und Texten, dass die Metronom-Bezeichnungen etwas waren, das Beethoven sehr am Herzen lag und dem er eine große Wichtigkeit beimaß. Andererseits sind gerade

in der *Hammerklaviersonate* diese Metronom-Zahlen in einer 150 Jahre währenden Diskussion befangen.

Nehmen Sie etwa den ersten Satz; dessen Metronomisierung von 𝅗𝅥=138 gilt gemeinhin als unausführbar, gar nicht zu reden von der Schlussfuge mit ♩=144. In den schnellen Sätzen dürfte es kaum eine Diskussion geben, denn ich befolge dort in der Tat nur konsequent die Metronom-Angaben Beethovens, auch wenn dies in der Regel kaum ein Pianist tut. Allerdings bin ich deshalb noch keinesfalls der Ansicht, dass man gerade bei Beethoven die Tempi stur an Metronom-Zahlen festmachen kann. Denn Tempo und Charakter stehen bei Beethoven in einer untrennbaren Beziehung. Es gibt einen berühmten Aufsatz von Rudolf Kolisch: „Tempo and Character in Beethoven's Music". Kolisch hat darin ein System von Tempo-Beziehungen aufgestellt und dann das Ganze kategorisiert. Der künstlerische Ansatz ist im Grunde außerordentlich aufschlussreich, nur ist das Problem, dass Kolisch dann seine Thesen dogmatisiert und systematisiert hat, wodurch viel Spekulatives und gewiss nicht immer zutreffende Pauschalisierungen zustande gekommen sind.

Grundsätzlich ist aber durchaus richtig, dass bestimmten Charakteren in Beethovens Musik auch bestimmte Tempi zuzuordnen sind. Beispielsweise kann man in den Klaviersonaten in erstaunlich vielen der *Allegro*-Sätze entdecken – wie ich bei meiner eigenen Beschäftigung mit diesen Werken festgestellt habe –, dass ein Puls von ca. 138 Schlägen pro Minute einen Mittelwert darstellt, an den sich zahlreiche von Beethovens *Allegros* anlehnen lassen. Was bedeutet, dass die Vorschriften in der *Hammerklaviersonate* für meine Begriffe nicht von vornherein widersinnig sein müssen.

JM: Darf ich kurz nachhaken? Sie haben so ziemlich zu Beginn Ihrer Antwort ein interessantes Stichwort gegeben, nämlich das der „Hörgewohnheiten". Könnten Sie diesen Gedanken noch etwas vertiefen? Oder anders gefragt: Wie verhält es sich mit den Hörgewohnheiten und den tatsächlichen Metronom-Angaben bzw. Tempobezeichnungen?

MK: Das Problem scheint mir tatsächlich in Hörgewohnheiten zu bestehen, weil eben über Jahrzehnte und seit Beginn der Schallplattenaufnahmen dieser erste Satz grundsätzlich von allen Pianisten aus technischen Gründen zu langsam genommen wurde. Die einzige Ausnahme bildete Artur Schnabel, der das schnelle Tempo jedoch technisch nicht bewältigen konnte, aber er hat es immerhin versucht. So sind meines Erachtens über lange Jahre hin diese Hörgewohnheiten entstanden, die den ersten Satz betreffen, und die ich als „philharmonische Behäbigkeit" bezeichnen möchte. Denn zum Problem wird, dass die meisten Interpretationen, die mir bekannt sind, das vorgeschriebene *Allegro* nicht nur nicht beachten, sondern gar ein *Maestoso* daraus machen. Und das kann und darf nicht sein, da Beethoven sprachlich bei seinen Tempobezeichnungen sehr genau war. Beispielsweise hätte er mit Sicherheit *Allegro moderato* hinzugeschrieben, wenn er gewollt hätte, dass das Tempo vorsichtig angegangen wird. Somit passen hier Metronom-Angabe und Tempobezeichnung eindeutig sehr gut auf den Charakter der Musik. Und es gibt für mich in diesem Moment als Interpreten keinen Spielraum mehr für Eigenmächtigkeiten und keinen Grund, von diesen sinnvollen und gültigen Vorgaben abzuweichen.

Exakt dasselbe gilt für die Fuge, die mit ♩=144 natürlich sehr rasch bezeichnet ist; aber sie ist in diesem Tempo, wenn auch extrem schwierig, so doch spielbar. Und diese Fuge ist keine akademische Übung, sondern ein Stück von verzehrender Ausdruckskraft. Es geht sehr oft verloren, dass es sich um einen dramatischen, erregenden und feurigen Satz handelt.

Auch hier ist das *Allegro risoluto* nach meinem Dafürhalten mit der Metronom-Ziffer von 144 ganz eindeutig in Einklang zu bringen und sollte unbedingt beachtet werden.

JM: Wo wir gerade bei der Fuge sind – es gibt den Ausspruch eines bekannten Pianisten (sein Name soll hier keine Rolle spielen), der sinngemäß lautet, diese Fuge hätte für moderne Pianisten-Finger viel von ihrem Schrecken verloren …

MK: Aber nur dann, wenn man sie im Tempo *116* spielt und gar nicht erst den Versuch unternimmt, die Vorschrift *Allegro risoluto* zu beachten und somit von vornherein die Voraussetzungen verfälscht …

JM: Ich hatte Sie aber unterbrochen. Wie ist es mit dem langsamen Satz?

MK: Hier verhält es sich wiederum anders. Beim langsamen Satz ist es in der Tat so, dass das vorgeschriebene Tempo ♪=92 als Resultat nicht das vorgeschriebene *Adagio sostenuto* hervorbringt. In diesem Tempo ergäben sich die im 6/8-Takt üblichen zwei Taktschwerpunkte, und der Charakter des Stückes entspräche dadurch einem *Andante con moto,* fast schon einem *Allegretto.* Hier passt also eindeutig die sprachliche Tempo-Angabe nicht mit der Metronomisierung zusammen. Und in diesem Fall ergreife ich ganz klar Partei für die abstraktere und bindendere Angabe, nämlich die sprachliche. *Adagio sostenuto* bedeutet zunächst einmal, ganz besonders im Hinblick auf die vielen Zweiunddreißigstel-Noten, die hier nicht ornamental, sondern thematisch angelegt sind, dass in diesem 6/8-Takt nicht *zwei* Taktschwerpunkte dazusein haben, sondern *sechs*, was automatisch eine erhebliche Verschiebung des Tempos in Richtung Langsamkeit bewirkt.

Ein ganz anderer Aspekt – bitte lachen Sie mich jetzt nicht aus – ist Beethovens Taubheit. Es ist bekannt, dass Beethoven oft am Flügel komponierte, und das „Spielgefühl", wie ich es nenne, hat unabhängig vom Hören einen bedeutenden Einfluss auf Tempovorstellungen, zumindest bei Berufsmusikern. Insbesondere bei schnellen Sätzen spielt dieser mechanische Aspekt eine bedeutende Rolle in der Tempowahl.

Bei langsamen Sätzen liegt der Fall völlig anders. Ich habe das an mir selbst ausprobiert, indem ich diesen langsamen Satz einmal normal auf meinem Flügel spielte, einmal auf meiner stummen Klaviatur, und ihn einmal abseits vom Instrument nur „durchgedacht" habe. Das Ergebnis war verblüffend: ausgehend von der Spielzeit des tatsächlichen Musizierens war die Dauer des Spiels auf der stummen Klaviatur um etwa 20 Prozent, beim „Durchdenken" sogar fast 40 Prozent kürzer.

Ich möchte zumindest in den Raum stellen, dass Beethoven bei der Metronomisierung dieses Satzes von genau diesem Phänomen hätte betroffen sein können, wobei ich die tatsächliche Klangfülle der ihm zur Verfügung stehenden Instrumente einmal ganz aus der Diskussion herauslassen will.

Missverstehen Sie mich nicht: Sie werden mich mit Sicherheit nicht auf irgendwelchen Symposien zu Beethovens Metronom dabei erwischen, eine weitere hirnrissige Idee als die neueste Sensation auf dem Jahrmarkt der Absurditäten verkaufen zu wollen; ich versuche nur, als Pragmatiker einer möglichen Erklärung für offensichtliche Diskrepanzen auf die Spur zu kommen.

JM: Zum Entsetzen der Tontechniker haben Sie sich während der Aufnahme geweigert, den langsamen Satz ein zweites Mal einzuspielen. Er ist in einem Zug aufgenommen, ein *Single take* also, und für Sie so gültig. Warum sind Sie ein derartiges Risiko eingegangen?

MK: Ich habe den Moment der Aufnahme als einen singulären Glücksmoment empfunden und durfte dann beim anschließenden Abhören feststellen, dass ich sämtliche meiner Intentionen

in diesem ersten und einzigen *Take* realisieren konnte. Von daher habe ich es als völlig sinnlos angesehen, noch zusätzliche Versionen zu produzieren oder gar möglicherweise Teile aufzunehmen, was ich ohnehin ablehne. Ich möchte diesen einzigen *Take* als Dokument einer Interpretation unverändert so stehen lassen.

JM: Das finde ich wiederum sehr interessant, da es ein generelles Problem bei Aufnahmen für Tonträger betrifft: nämlich jenes, ob man eine quasi synthetisch hergestellte, also mit einer Unmenge an Schnittstellen aus verschiedenen *Takes* entstandene Aufnahme haben möchte oder ob man eine live-artige Einspielung, die in *einem* Durchlauf entstanden ist, gewissermaßen als Dokument – wie Sie es nennen – dem Hörer vorlegt. Haben Sie denn den Satz tempomäßig so eingespielt, wie Sie ihn auch im Konzert interpretieren?

MK: Es stellte sich für mich in der Tat die Frage, ob es möglich und sinnvoll ist, eine im Konzertsaal gewachsene Interpretation wirklich auch so auf den Tonträger zu bringen. Im Konzertsaal kann man ja in gewisser Weise höhere Ansprüche an das Publikum stellen, insofern nämlich, als die Zuhörer freiwillig gekommen sind, um dem Interpreten eine Zeitlang zuzuhören, und zwar ausschließlich ihm zuzuhören und nichts anderes zu tun. Da ist automatisch eine höhere Bereitschaft beim Publikum vorhanden, die entsprechende Konzentration für so einen langen und langsamen Satz aufzubringen.

Bei der CD kann man diese Konzentrationswilligkeit des Publikums jedoch nicht immer unbedingt voraussetzen. Man hat hier als Interpret auch nicht die Möglichkeit, über die körperliche Präsenz dem Zuhörer die Konzentration auf das Stück zu vermitteln, was ein Argument sein könnte, dass man es für eine CD-Veröffentlichung tatsächlich schneller spielt, um es dem Hörer sozusagen leichter zu machen. Das ist aber etwas, das ich als unehrlich empfinde und strikt ablehne. Ich erachte es bei der Produktion für eine CD als notwendig und erforderlich, ein Werk immanent zu behandeln, das heißt, ihm keine „CD-Sonderbehandlung" zukommen zu lassen, sondern wirklich allen Erfordernissen des Werkes ins Auge zu sehen – so, wie das auch im Konzertsaal der Fall zu sein hat.

JM: Neben den Tempi gibt es noch ein anderes Feld, auf dem Sie flexibel agieren: die Pedalisierungen. Die Pedalvorschriften Beethovens sind ja im Hinblick auf die ihm zur Verfügung stehenden Instrumente vorgenommen und gehen von der kürzeren Dauer des damaligen Klaviertons aus. Heutige Interpretationen geschehen in der Regel jedoch auf modernen Instrumenten, so auch Ihre hier vorliegende. Und da fällt beispielsweise gleich zu Beginn des 1. Satzes von op. 106 auf, dass Sie bei dem prägnanten Hauptthema zwar das rechte Pedal benutzen, es jedoch nicht zwei ganze Takte liegen lassen, also letztendlich konsequent staccato spielen. Wie sehen Sie dieses generelle Problem der Pedalisierungen bei Beethoven und wie gehen Sie es an?

MK: Meine Pedalbehandlung beruht auf eigenen Erfahrungen noch aus der Studentenzeit mit zwei Flügeln aus Beethovens Besitz. Ich konnte feststellen, dass auf den zu Beethovens Zeit üblichen Hammerflügeln das Pedal einen gänzlich anderen Effekt hervorbringt, als das auf den modernen Konzert-Flügeln der Fall ist. So erlaubt der Hammerflügel beispielsweise durchgängige Pedalisierungen über mehrere Takte, ohne dass es zu Verwischungen kommt. Auf den modernen Flügeln ist das nicht 1:1 umsetzbar.

Nötig ist nach meiner Auffassung, die Pedalvorschriften Beethovens auf einem originalen Hammerflügel auf ihre klangliche Wirkung zu überprüfen und dann das Resultat entsprechend auf den modernen Konzert-Flügel zu übertragen. Und dazu müssen natür-

lich im Pedalspiel andere und neue Lösungen gefunden werden. Beispielsweise ist es so, dass die angesprochenen Eröffnungstakte in der *Hammerklaviersonate* bei der vorgeschriebenen Durchpedalisierung auf dem modernen Flügel einen unangenehmen „Klangbrei“ erzeugen, was auf dem Hammerflügel nicht der Fall ist.

JM: Und ähnlich verhält es sich ja auch im Finale der *Waldsteinsonate*, wenn man das Pedal über Harmoniewechsel so lange liegen ließe, wie Beethoven es vorgeschrieben hat …

MK: In der *Waldsteinsonate* werden diesbezüglich in der Regel zwei Möglichkeiten praktiziert. Es gibt Interpreten, die auf den modernen Flügeln die Pedalvorschrift befolgen und dadurch die Harmonien ineinander verblenden lassen, was dann ein gewollter Effekt ist, der auch sehr schön sein kann, aber zweifellos nicht dem entspricht, was Beethoven tatsächlich gewollt hat. Selbst wenn Beethoven sich diesen Effekt erträumt hätte, wäre er auf den Hammerflügeln gar nicht realisierbar gewesen.

Die andere Möglichkeit entspricht mehr meiner Vorgehensweise, nämlich zu versuchen, auf dem modernen Flügel mit anderen Techniken den Effekt zu verwirklichen, den Beethovens Pedalvorschriften auf dem Hammerflügel hervorbringen.

JM: Hans von Bülow hat in Bezug auf op. 106 noch etwas Interessantes geäußert, nämlich den Satz: „Diese Sonate hat aber noch immer ihr jungfräuliches Prestige.“ Ich frage mich, wie diese Metapher wohl aufzufassen ist: Meinte er damit, dass sich zu seiner Zeit noch nicht viele Pianisten an Beethovens op. 106 heranwagten? Oder vielleicht, dass die ausdrucksimmanenten Momente noch längst nicht durchdrungen, die „Geheimnisse“ des Werkes noch nicht gelüftet waren …? Was meinen Sie?

MK: Ich neige eher zum zweiten. Was die *Hammerklaviersonate* so faszinierend macht, ist die Tatsache, dass sie Ausdrucksbereiche betritt, die in ihren Dimensionen wahrscheinlich erst einhundertfünfzig Jahre später, und dann auch nur annähernd, wieder betreten wurden durch Komponisten der Avantgarde des 20. Jahrhunderts. Wichtig scheint mir auch anzumerken, dass der Ausdruck in dieser Sonate, insbesondere im langsamen Satz, einen überindividuellen Charakter trägt, und dieser macht ja wahrhaftig die inhaltliche Größe des Werkes aus. Die Vorschrift *con molto sentimento* im langsamen Satz beispielsweise ist keinesfalls im Sinne der späteren Romantiker des 19. Jahrhunderts zu sehen, als individueller Gefühlsausdruck also, sondern dieses von Beethoven geforderte Sentiment ist etwas Nichtmehr-Individuelles, etwas zeitlos Gültiges, ja etwas Abstraktes.

JM: Eine abschließende Frage, die im Grunde vermutlich nicht nur dieses Werk, sondern auch andere Kompositionen, die Sie im Repertoire haben, betrifft. Lassen Sie mich diese Frage an einem biographischen Detail des jungen Michael Korstick aufhängen: Sie hatten Ihr Studium in New York damit begonnen, dass Sie Ihrem späteren Lehrer Sascha Gorodnitzki eine Aufnahme der *Hammerklaviersonate* schickten, die Sie als Zwanzigjähriger gemacht haben. Gorodnitzki hatte daraufhin geäußert, das sei die beste *Hammerklaviersonate*, die er jemals gehört hätte.

Nach diesem schmeichelnden Urteil eines legendären Pianisten dürfte man annehmen, dass sich im Laufe der Jahre kaum noch etwas an Ihrer Interpretation geändert hat. Oder ist dies doch der Fall? Und – um die Frage noch zu erweitern –: Könnten Sie sich vorstellen, dass dies in späteren Jahren noch möglich wäre, oder haben Sie hier Ihre Interpretation gewissermaßen ein für allemal in die CD gemeißelt und ihr somit für sich eine Art „Ewigkeitsanspruch“ gegeben?

MK: Es gibt in der Interpretation nichts, das unveränderlich ist, weil es leider keine

unumstößlichen Wahrheiten gibt. Es existieren aber bestimmte Tendenzen der Richtigkeit, und ich stelle fest, wenn ich meine alte, vor fast 30 Jahren gemachte Aufnahme höre, dass ich nach wie vor in den Grundsätzen noch alles gültig finden kann. Was stattgefunden hat in den 30 Jahren und in zahllosen Konzerten, ist eine Verfeinerung verschiedener Details, eine Neugewichtung, noch leichte Tempoänderungen in Richtung der Extreme, was heißen will, dass die schnellen Sätze noch eine Spur schneller geworden sind mit der Tendenz auf Beethovens originale Metronomisierungen, und der langsame Satz ist insgesamt noch eine Spur langsamer geworden. Dies aus dem Grunde, da die Erfahrung gezeigt hat, dass es doch möglich ist, den Satz grundsätzlich aus einem Tempo heraus zu entwickeln und nicht einige schwer zu gestaltende Passagen doch schneller zu nehmen.

Dass sich zukünftige Entwicklungen nicht voraussagen lassen, ist ein Glück; wäre es nicht tödlich, wenn man heute wüsste, wie man das Stück in 20 Jahren spielen wird? Und um ein wahrhaft großes Kunstwerk wie Beethovens *Hammerklaviersonate* zu erfassen, seine Möglichkeiten zu erahnen und ihm auch nur annähernd gerecht werden zu können, reicht ein Leben ohnehin nicht aus.

A conversation between Jens Markowsky and pianist Michael Korstick about this CD production

JM: With Beethoven's *Hammerklavier Sonata*, op. 106, which Hans von Bülow once called "Beethoven's *Ninth Symphony* in the realm of the piano sonata," you have tackled one of the crowning works of the entire piano literature. I know that you started performing this sonata already as a young pianist. What is it that has fascinated and keeps fascinating you about this work, a work which Beethoven purportedly announced to his publisher with the words: "Here you have a sonata that is going to give the pianists trouble"? Is it the enormous demands it makes, is it the challenge it poses to the performer?

MK: A short answer to this question: After a New York recital which he had ended with the *Hammerklavier*, Rudolf Serkin told me that he felt that every performance of this work was like climbing Mount Everest. And this answers your question neatly. Why do people want to climb Mount Everest? The answer: Because it is there. This is precisely what the *Hammerklavier Sonata* is all about.

JM: Let us now talk about some of the details of your interpretation. What strikes me immediately is your extreme choice of tempi, particularly obvious in the first movement, where your approach to the *Allegro* is a very rapid one.

In the *Adagio sostenuto,* however, your extremely slow tempo makes the listener's ears prick up. To my knowledge, your version is in fact the slowest in the history of recording. While listening, Goethe's words come to mind: "Then to the moment I can say: Linger yet, you are so beautiful!" Personally, I find that you capture the magic of these musical "moments" fully, that you even intensify them through your tempo and the perfectly sustained line, that you almost unfurl them lyrically in front of the listener.

But let me assume the role of a "Beckmesser" (the famous faultfinding character in Wagner's opera *Die Meistersinger von Nürnberg)* who is familiar with numerous other recordings of the work and claims: Your interpretation appears, in comparison with most others, downright eccentric. In the fast movements your tempi may indeed precisely match the composer's own metronome marks, which are considered unplayable, but in the third movement you choose a tempo seemingly at odds with Beethoven's metronomic indications.

How would you counter that?

MK: Let me make one thing clear: It has never as much as even crossed my mind to do things "differently" at all costs, just for the sake of making myself appear "interesting," or worse, to embark on this disgusting fashion of raping the music for the sake of effect. I once said in a different context that I feel nothing but contempt for so-called musicians who do everything "differently" only for the sake of "being different."

Now, to your question: If something strikes you as seeming eccentric at first hearing, even if it is in accordance with the written score, it means that your own listening habits, in a broader sense even the tradition of interpretation, have something to do with it. You should never forget Gustav Mahler's comment: "What you call your tradition … is your laziness and your carelessness!"

The *Hammerklavier Sonata* is in fact the only sonata for which we have metronome markings by Beethoven himself. This, however, is a mixed blessing. On the one hand we know from the sources that metronome markings were a matter of true importance to Beethoven; on the other hand, particularly in the case of the *Hammerklavier Sonata*, these metronome markings have been subjected to a dispute lasting now more than 150 years.

Take the first movement; its metronome mark 𝅗𝅥=138 is generally considered unplayable, not to mention the final Fugue at ♩=144. In the fast movements there is hardly any reason for discussion, because I am doing nothing more than steadfastly observing Beethoven's metronome markings, irrespective of the fact that, in general, hardly any other pianist does this. This, however, does not mean that I feel the tempi in Beethoven's music should be pigheadedly derived from metronome speeds. Because: tempo and character form an inseparable relation in Beethoven. There is a famous essay by Rudolf Kolisch, "Tempo and Character in Beethoven's Music." In it Kolisch established and standardized a system of tempo relationships. The artistic approach is essentially very revealing, while it may be a problem that in consequence Kolisch canonized and dogmatized his theories which leads to a certain amount of speculation and some not quite justified generalizations.

Fundamentally, though, it is indisputable that certain characteristics in Beethoven's music can be matched to certain tempi. For example, one finds in many *Allegros* of the piano sonatas – which I can confirm from my own work on these pieces – that a pulse of 138 beats per minute is an approximate value suitable for a large number of Beethoven's *Allegro* movements. This, in turn, means that the metronome marks of the *Hammerklavier* do not necessarily have to be absurd.

JM: May I interrupt here? At the beginning of your answer you used an interesting catchword, i.e, "listening habits." Could you elaborate on this thought? Or, to put it differently, how do listening habits relate to the actual metronome markings and tempo indications?

MK: The problem with listening habits has to do with the fact that for decades, since the early days of recording, this first movement has always been taken too slowly by all pianists because of its technical difficulty. The only exception

has been Artur Schnabel who, in turn, was technically not able to handle his fast tempo – but at least he tried! This is why over the years these listening habits developed, in the case of the first movement, in the direction of what I call "philharmonic sluggishness." The problem is that most interpretations not only ignore the indicated *Allegro,* but actually change it to a *Maestoso.* And this cannot and must not be, since Beethoven was very particular about the wording of his tempo indications. For example, he most certainly would have written *Allegro moderato* if he had intended for the tempo to be on the careful side. For this reason, the *Allegro* indication and the metronome mark both clearly fit the character of this movement. And when I encounter this situation I have no more leeway as a musician for arbitrary decisions and no reason to digress from these valid and conclusive indications.

Exactly the same thing holds true for the Fugue, where the marking of quarter ♩=144 makes it very fast indeed; but this Fugue is, after all, playable at this speed, if, alas, extremely difficult. And one must bear in mind that this Fugue is not some academic exercise but a piece of burning passion. Very often it is forgotten that this is a dramatic, exciting, and fiery piece of music. Here, too, the metronome mark is, at least in my opinion, in perfect harmony with the *Allegro risoluto,* and should by all means be observed.

JM: Talking about the Fugue – there is a saying by a well-known pianist (whose name shall not be mentioned here) that this Fugue has lost a lot of its horrors for the fingers of modern-day pianists …

MK: But only when you play it at tempo *116* and don't even try to observe the *Allegro risoluto* indication, thus falsifying the requirements from the outset …

JM: Well, I did interrupt you. What about the slow movement?

MK: This is a different cup of tea. In the slow movement you have the situation that Beethoven's metronome mark eighth ♪=92 does not produce the indicated *Adagio sostenuto.* At this speed you perceive two beats per bar, as one usually does in 6/8 time, and the character of the music would thus correspond to *Andante con moto,* if not *Allegretto.* Here we clearly have a metronome mark that does not match the wording of the tempo indication. And in a case like this I side with the more abstract and binding indication, the one consisting of words. *Adagio sostenuto* first and foremost means (particularly when you bear in mind the many thirtysecond notes that are not ornaments here, but part of the thematic structure of the movement) that this 6/8 meter needs to have a pulse not of *two* but of *six* beats per bar, which automatically leads to a substantially slower tempo.

An entirely different aspect is – I beg you not to laugh at me – Beethoven's deafness. It is a fact that Beethoven often composed at the piano, and the "mechanics" of playing an instrument influence the choice of tempi a great deal, independently of listening to the sound, at least with professional musicians. Particularly in fast movements this mechanical aspect has an essential influence on tempo decisions.

In slow music we are faced with an entirely different situation. I have tried this on myself, playing the slow movement of the *Hammerklavier* first on my piano, then on my silent keyboard, and, finally, by thinking through the movement away from the keyboard. The results of this experiment were staggering: based on the playing time of the actual music-making, the duration of the "performance" on the silent keyboard was approximately 20 percent shorter, the mental run-through an astounding 40 percent.

I would like to at least put up for discussion the idea that Beethoven might have been affected by precisely this phenomenon when he established the metronome marks for this movement without being able to actually

hear it, and I would purposely exclude from this discussion the question of the actual sound qualities of the pianos at his disposal.

Don't misunderstand me: You will certainly never catch me at conferences on the subject of Beethoven's metronome, peddling yet another crack-brained idea as the latest sensation at the fair of absurdities; I am simply trying in a pragmatic manner to find a possible explanation for an obvious discrepancy.

JM: To the horror of the sound engineers you refused during the recording sessions to record the slow movement a second time. It was recorded only once, without interruption, in a single take, and you apparently considered it valid. Why did you run such a risk?

MK: While recording this movement I experienced one of those rare and singular moments of complete harmony; and when listening to the playbacks afterwards I was happy to find that everything had come out the way I had intended in this first and only take. Consequently, I considered it utterly useless to record additional versions or, worse, to rerecord parts, something I detest, anyway. I simply wanted to leave this one and only take alone, as a document of a real performance.

JM: This, again, I find very interesting, since it is one of the basic problems of recording: whether one prefers to have a sort of synthetically produced recording, i.e., one spliced together from a multitude of different takes, or to present the listener with a sort of live recording accomplished in a single take, as a kind of document, as you call it. Did you play this movement the same way, in respect to tempo, for the recording as you would in concert?

MK: Indeed, it was the question for me whether it is possible and sensible to put an interpretation, which has developed in the concert hall, on disc without adjustment. In concert it is possible to make higher demands on the listener insofar as this listener has come of his own free will to listen to a musician for a certain period of time, that is to say, to listen to him exclusively and do nothing else. You may therefore count on a greater degree of willingness on the part of the audience to summon up the necessary concentration for such a long and slow movement.

In connection with a recording, you cannot take this kind of willingness for granted. This medium does not provide the musician with the opportunity to draw the listener into an atmosphere of concentration by means of aura and physical presence; this might be an argument for playing such a movement faster for a recording, to make things easier on the listener, so to speak. However, I am violently opposed to such an approach, because I consider it dishonest. When making a recording, I find it essential and indispensable to do justice to the music – and this rules out any kind of special "CD treatment" – and to face its demands the same way as required in the concert hall.

JM: Aside from the tempi there is another area where you act flexibly: the use of the pedal. Beethoven's pedal indications were intended for the instruments known and available to him, and based on these instruments' relatively limited sustaining power. Today's performances, including your recording, make use of modern instruments. At the beginning of op. 106, for example, it is quite obvious that you do in fact use the pedal when playing the distinctive main subject, but that you do not keep it depressed for the whole two measures, and therefore play staccato throughout. How do you view this basic problem of pedaling, and how do you tackle it?

MK: My treatment of the pedal is based on my experience with two grand pianos that belonged to Beethoven. It is a fact that the pedal produces an entirely different effect on the pianos of Beethoven's time than it does on modern concert grands. The historical instrument permits pedaling through

several bars without any blurring of the sound. This is something that cannot be done on modern pianos without adjustments.

I find it necessary to first check Beethoven's pedal marks on historical instruments for their effect, and then try to achieve a similar result on the modern concert grand. To do this, it is necessary to arrive at new and different pedaling solutions. A good example is found in the opening bars of the *Hammerklavier*, where the indicated long pedaling produces an unpleasantly mushy sound on the modern piano, while this is not the case on the historical instrument.

JM: The Finale of the *Waldstein Sonata* must be a similar case, if one keeps the pedal down through the changes of harmony as long as Beethoven indicated …

MK: In the *Waldstein Sonata* there are two possible solutions for this problem. There are pianists who follow Beethoven's original pedalings on the modern piano and allow the changing harmonies to overlap; this is an intentional effect, one that can certainly be very beautiful, but is just as certainly not what Beethoven had in mind. Even if Beethoven had dreamt of this effect, it could not have been achieved on the instruments of his time.

The other possiblity more or less corresponds with my way of addressing the problem, i.e., to try to achieve the effect Beethoven's pedal indications produce on the historical instrument by employing different techniques on the modern grand piano.

JM: Hans von Bülow said another interesting thing about op. 106: "This sonata retains its maidenly prestige." I wonder how this metaphor should be understood: Did he simply mean that not many pianists of his time dared to tackle Beethoven's op. 106? Or, perhaps, that the expressive content had not been deciphered, that the "secrets" of the work had not yet been revealed? How do you feel about that?

MK: I somehow incline toward the latter answer. What makes the *Hammerklavier Sonata* so fascinating is the fact that it enters into realms of expression that have possibly only been rediscovered a hundred and fifty years later, and then only by approximation – by avantgarde composers of the twentieth century. Another aspect I find important to point out is the fact that the expressiveness of this sonata, particularly of the slow movement, transcends individuality, and this does indeed account for the true spiritual greatness of this work. The indication *con molto sentimento* in the slow movement, for example, has nothing at all to do with the attitude of the Romantic composers of the later nineteenth century, i.e., the expression of an individual's emotions, but this "sentiment" is something no longer personal, something timelessly valid, even abstract.

JM: One final question which probably concerns not only this work but many others in your repertoire. Let me relate this question to a biographical detail in the life of the young Michael Korstick: You began your studies in New York by sending a recording of the *Hammerklavier Sonata*, which you had made at the age of twenty, to your teacher-to-be, Sascha Gorodnitzki. Gorodnitzki then called this recording the best *Hammerklavier Sonata* he had ever heard.

After this flattering judgement by a legendary pianist, one might expect that your interpretation has not really changed over the years. Or has this happened after all? Or – to carry the question further – could you imagine that something like this might still happen in years to come, or have you cast your interpretation into a compact disc once and for all, making a statement for eternity?

MK: In performance there is nothing constant or invariable, because, unfortunately, there is no absolute truth. But at least there are approximations of

soundness or validity; and when I listen to my almost 30-year-old recording, I am happy to see that I can still find the basic aspects of this performance to be valid. What has happened in thirty years and after countless performances is a refinement of detail, some shifts in the layout, a marginal change of tempi toward the extremes, which means that the fast movements have become a trace faster, and that the slow movement has arrived at a slightly slower tempo, taking into account the experience that it is possible, after all, to develop this movement from one basic tempo without taking certain difficult-to-shape passages faster.

It is a lucky thing that it is impossible to predict future developments; would it not be lethal if you knew today how you were going to play a piece twenty years from now? And, for grasping the meaning of a truly great work of art like Beethoven's *Hammerklavier Sonata*, for assessing its possibilities, and for even trying to do it justice, one life is not enough anyway.

Translation by Charles K. Tomicik

Einzelne Werke der vorliegenden Aufnahme wurden vor einigen Jahren bereits auf CD veröffentlicht. Hier eine kleine Auswahl von Kritiken und Auszeichnungen:

Eine Sonate im Ausnahmezustand

„Entscheidend ist die Konsequenz, mit der der scheinbar so überlegte Korstick dieses Allegro in den emotionalen Ausnahmezustand treibt. Man spürt, wie der späte Beethoven die Grenzen des Spielbaren hinter sich lässt und nur noch der kompositorischen Idee folgt – die Musik greift ins Utopische aus. Und die Ecksätze scheinen sich in Korsticks Interpretation bei aller Genauigkeit fast zu überschlagen."

„Wie unter einem Vergrößerungsglas betrachtet er den langsamen Satz und schafft es doch, ihn über 29 Minuten hinweg – also doppelt so lange wie die meisten Kollegen ihn spielen – unter Hochspannung zu halten. Eine überzeitliche Weltentrücktheit wächst der Musik dabei zu. Man glaubt dem Beiheft gern, dass Korstick den Satz ohne einen einzigen Schnitt aufgenommen hat und nicht einmal eine Korrekturfassung abliefern mochte. Wozu auch? Man kann das anders spielen, aber nicht schöner, stimmiger, überzeugender in der Konzentration auf einen extrem ruhigen Grundpuls."

Oswald Beaujean über die *Hammerklaviersonate*
in der „Zeit", 07. Oktober 2004

„Michael Korstick, der schon vor gut zwanzig Jahren einmal dieses Werk aufnahm, wagt nun erneut das Unwagbare. Er spielt dieses unbändige Allegro risoluto in dem von Beethoven vorgegebenen Tempo. Eine herkulische Tat, zu der sich weder Gulda, noch Kempff oder Brendel bereit fanden."

„Das Adagio, in einem Durchlauf aufgenommen, imaginiert dies auf ingeniöse Weise. Dass Korstick dafür rekordverdächtige 28 Minuten in Anspruch nimmt, (vierzehn mehr als Gulda und Kempff!), zeigt, über welch gestalterisches Selbstbewusstsein er gebietet. Und höre da: Der berühmte Bogen, er bricht nicht durch. Weshalb man nicht umhin kommt, in dieser Weite zu entschweben. Ein Glücksfall."

Jürgen Otten über die *Hammerklaviersonate*
in der Süddeutschen Zeitung,
08. September 2004

Excellentia pizzicato.lu

ECHO KLASSIK 2005

STEREOPLAY CD DES MONATS

FONO FORUM STERN DES MONATS

Ludwig van Beethoven:
Diabelli Variations op. 120
Michael Korstick, piano
OC 532

Excellentia pizzicato.fu

Quarterly List

Korsticks Beethoven ist von überragender Größe. Beethoven in Reinkultur. Pizzicato

Korstick's Beethoven is of outstanding greatness. Unadulterated Beethoven. Pizzicato

---

Ludwig van Beethoven:
Piano Sonatas No. 1 op. 2/1,
No. 2 op. 2/2, No. 3 op. 2/3
Michael Korstick, piano
SACD · OC 615

Quarterly List

Keine Frage: Hier wächst der interessanteste Beethovenzyklus seit Jahren heran. Wirtschaftswoche

No question: this promises to be the most interesting Beethoven cycle for years. Wirtschaftswoche

---

Ludwig van Beethoven:
Piano Sonatas No. 4 op. 7
"Grande Sonate",
No. 9 op. 14/1, No. 10 op. 14/2,
No. 12 op. 26 "Funeral March"
Michael Korstick, piano
SACD · OC 616

Korsticks Beethoven-Ansatz ist radikal erhellend.
Stereoplay – „Die SACD des Monats"

Korstick's approach to Beethoven is radically illuminating.
Stereoplay – "SACD of the Month"

Ludwig van Beethoven:
Piano Sonatas No. 5 op. 10/1, No. 6 op. 10/2,
No. 7 op. 10/3, No. 8 op. 13 "Pathétique"
Michael Korstick, piano
SACD · OC 617

Quarterly List

Für mich zählt Korstick jetzt schon zu den großen Beethoven-Interpreten. Stereo

For me Korstick counts as one of the great interpreters of Beethoven. Stereo

Ludwig van Beethoven:
Piano Sonatas No. 11 op. 22
Sonatas No. 19 & 20 op. 49/1 & 2
Sonata No. 13 op. 27/1
Sonata No. 14 op. 27/2 "Moonlight"
Michael Korstick, piano
SACD · OC 618

„… mit einer Freiheit in der Phrasierung und Variationen im Anschlag, wie ich sie in diesem Werk noch nie gehört habe." Pizzicato

"… a freedom of phrasing and a gamut of colors I have never before encountered in this work." Pizzicato

---

Ludwig van Beethoven:
Sonata No. 15 op. 28 "Pastoral"
Six Variations on an Original Theme op. 34
Eroica Variations op. 35
Michael Korstick, piano
SACD · OC 619

Michael Korstick, der mit dieser Sonate (op. 28) seinen viel gerühmten Zyklus fortsetzt, gestaltet dieses Werk mit feinnerviger Sensibilität … eine spannungsgeladene Deutung von großer Schönheit… Rheinischer Merkur

---

Ludwig van Beethoven:
Sonata op. 31/1
Sonata op. 31/2 "Tempest"
Sonata op. 31/3
Michael Korstick, piano
SACD · OC 620

Was für ein wunderbarer Beethoven-Zyklus wächst da heran! Man muss schon lange – über den jungen Barenboim und Gulda hinaus bis zu Solomon – in die Vergangenheit hinein suchen, bis man eine ähnlich charakteristische Beethovenschau findet… Rondo

---

Ludwig van Beethoven:
Sonata op. 53 "Waldstein"
Sonata op. 54
Sonata op. 57 "Appassionata"
Michael Korstick, piano
SACD · OC 661

„Ich habe noch nie eine bessere, flüssigere und kohärentere Aufnahme der Waldstein-Sonate gehört; ich habe noch nie eine kraftvollere, furiosere und leidenschaftlichere Appassionata gehört." Der Schallplattenmann

---

Ludwig van Beethoven:
Sonata op. 78 "A Therèse"
Sonata op. 79
Sonata op. 81a "Les Adieux"
Sonata op. 90 · Sonata op. 101
Michael Korstick, piano
SACD · OC 662

„… wieder bewundernswert perfekt und schlüssig realisiert."
"… again, admirably perfect and convincing."
FonoForum, November 2011