Il monumento discografico di Wilhelm Kempff

di Luca Chierici



Parte prima: Beethoven

Una impressionante Wilhelm Kempff Edition che conta ben ottanta cd è stata di recente pubblicata dalla Deutsche Grammophon, utilizzando anche matrici provenienti da varie origini, non tutte riconducibili alla famosa etichetta gialla. È un lascito enorme, che ci permette di ascoltare un materiale inciso tra gli anni Venti e il 1980 e di inquadrare al meglio l'arte di un pianista che è giustamente rimasto tra le figure di riferimento assolute in un ideale Gotha che trascende addirittura la definizione usata ed abusata di golden age del pianoforte. Non proprio tutto quello che ci è rimasto di Kempff (nato nel 1895 e scomparso nel 1991 alla bella età di 95 anni) è presente in questa raccolta, ma nessuna operazione editoriale di questo tipo riesce mai a completare un puzzle composto da tantissimi elementi, soprattutto se si vanno a considerare alcune videoregistrazioni in studio o audioriprese amatoriali live che sbucano ogni tanto anche attraverso i canali della rete. E in cuor nostro vorremmo che queste scoperte accessorie, nel caso di Kempff come in quello di tanti grandi artisti, non avessero veramente mai fine, soprattutto nel caso in cui ci fosse la possibilità di ascoltare uno o più elementi di repertorio inedito. E con il problema della completezza, che ritengo in questo caso secondario, liquidiamo anche quelli relativi a due altri aspetti lamentati da alcuni reecensori-acquirenti. Il mancato remastering è dettaglio pretenzioso: la qualità sonora è qui molto buona e spesso la richiesta di una ennesima rimasterizzazione super-professionale nasconde l'incapacità da parte dell'acquirente di « ascoltare » nel vero senso della parola, ossia di percepire i dettagli di fraseggio che determinano la qualità dell'interpretazione invece di fissarsi su specifiche tecniche inerenti alla cosiddetta « alta fedeltà ». Così come problema minore mi sembra quello relativo a una modesta presentazione del cofanetto: la riproduzione delle copertine originali, qui mancante, può essere interessante e simpatica, ma si dimentica che molte delle raccolte presenti nel box erano state pubblicate in LP in forma di album, senza copertine singole dedicate a ogni disco dell'insieme. Fatto curioso, se si rippano i CD sul proprio computer, in riproduzione compaiono magicamente numerose copertine originali: miracoli del web!

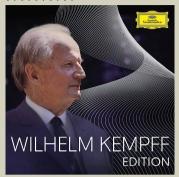
Per guidare il potenziale ascoltatore all'acquisto di questa edizione, indichiamo innanzitutto la tripartizione scelta dai curatori ossia la suddivisione in Concerti per pianoforte e orchestra (14 cd), Musica da camera e Lieder (altri 14) e Repertorio per pianoforte solo (46 cd), cui si aggiunge un ulteriore insieme di sei CD che contengono le prime registrazioni delle sonate beethoveniane, effettuate negli anni '20, '30 e '40 del secolo scorso, quando ancora Kempff prediligeva il suono dei Bechstein. Il libretto di accompagnamento della pubblicazione, che inizia con un ampio saggio a firma di Gregor Willmes, riporta l'elenco dei diversi elementi secondo la numerazione dei rispettivi CD, con la più che necessaria fonte di notizie su data e luogo dell'incisione e della pubblicazione, seguita ove possibile dai nomi dei responsabili della produzione e dai numeri di catalogo originari dell'etichetta. Ma al termine è anche presente un ulteriore, più breve catalogo, nel quale vengono riportati i singoli titoli ordinati per autore, numero di CD e di traccia. L'ordinamento per autore è quello che ho scelto per questo articolo, perché è ben noto come la parte più cospicua del repertorio inciso da Kempff faccia capo ai nomi di Beethoven (in primis) e successivamente di Schubert e Schumann. Altri autori quali Bach, Mozart, Brahms, Chopin, Liszt e lo stesso Kempff come compositore di Lieder compaiono in maniera più ridotta, ma la loro presenza è comunque importante per la definizione della figura artistica del Maestro. Già in base a questo elenco piuttosto ridotto di nomi si potrebbe avanzare una osservazione non secondaria relativa alla focalizzazione del repertorio da parte di Kempff: i grandi pianisti di formazione germanica che vengono spesso affiancati al nome di Kempff, e in particolare Wilhelm Backhaus (1884-1969) e Walter Gieseking (1895-1956), oltre a dedicarsi anch'essi ai classici tedeschi, avevano, soprattutto in gioventù, allargato i confini del proprio repertorio includendo anche musiche più «leggere» (se con questo termine si possono indicare lavori appartenenti ad autori quali Mendelssohn o Grieg) e nel caso di Gieseking l'interesse si estendeva - e con quali risultati! - anche al '900 di Debussy, Ravel e oltre. Il solo Arthur Schnabel (1882 1951) aveva mantenuto invece un tipo di integrità di repertorio molto simile a quella di Kempff. È importante a questo proposito notare che Schnabel pare avesse indicato nel più giovane collega il nome di colui che avrebbe dovuto completare il proprio ciclo beethoveniano, nel caso egli non fosse stato in grado di mettere fine all'impresa in sala d'incisione. Beethoven è certamente l'autore che guida il percorso artistico sia di Kempff che degli altri tre pianisti ora citati. E nel caso di Kempff assistiamo ai risultati di una attività in sala di incisione che sopravanza addirittura quella dei colleghi. Se ci riferiamo al corpus delle 32 sonate, il nostro pianista lascia ai posteri due incisioni complete (nel 1951 e nel periodo 1964-1965) cui si aggiunge un numero di 24 sonate registrate tra il 1928 e il 1943, molte delle quali prima dell'incisione di Schnabel. Nel primo caso non si tratta esclusivamente di una volontà nel consegnare al disco una lettura diversa dalla precedente: siamo sicuri che alla scelta contribuì il passaggio dalla tecnica monoaurale a quella stereofonica, così come parallelamente accadde nel caso di Backhaus (che, come è noto, non riuscì a incidere nuovamente l'op. 106). L'equilibrio tra i prodotti delle case discografiche principali fu quindi un ulteriore motivo che contribuì alle politiche editoriali: non dimentichiamo che Backhaus incideva per la Decca, Kempff per la Deutsche Grammophon. Il pianista beethoveniano per eccellenza di casa Philips fu Arrau e Gieseking, della scuderia Columbia, era morto senza neanche potere concludere il proprio unico ciclo sonatistico inciso in studio. La discografia, o meglio nastrografia, ufficiosa di Kempff si complica ulteriormente per la presenza di un quarto ciclo sonatistico completo registrato dal vivo in Giappone nell'ottobre del 1961, di grande bellezza, non presente in questo box e stilisticamente assai simile all'ultimo registrato in studio pochi anni dopo, ma con in più l'atmosfera irripetibile dell'evento di fronte al pubblico.

È stato fatto giustamente notare come il Beethoven di Kempff - ma il discorso può benissimo essere esteso ad altri compositori da lui affrontati, Bach in particolar modo – sia estremamente misurato, senza tuttavia mancare di forza interiore né insista su una esagerata caratterizzazione legata alla nomenclatura delle sonate « con titolo ». Mi piace pensare che Wilhelm Kempff abbia avuto fin dalla giovinezza un rapporto con Beethoven mutuato dalla sua frequentazione con la musica bachiana. un po' come era avvenuto nel caso di Beethoven stesso, nutrito attraverso il Clavicembalo ben temperato. Questo percorso pedagogico, cui si somma l'attività come organista, spiegherebbe bene la natura del suo rapporto con il genio di Bonn e le sue sonate, rapporto che è comunque ovviamente debitore di una tradizione cui si abbeverarono anche i grandi colleghi cui accennavamo. Il pianismo di Kempff è ricchissimo di dettagli: dettagli espressivi, non quasi esclusivamente testuali come nel caso di Arrau. E tali dettagli vengono sottolineati attraverso un dominio assoluto della dinamica, dell'agogica e la possibilità di attingere a una palette timbrica straordinaria. Palette timbrica che viene utilizzata al fine di chiarire i particolari strutturali all'interno del linguaggio classico, esercizio più difficile e raffinato rispetto a quello messo in campo da pochi altri pianisti ugualmente o maggiormente dotati che sfruttano le stesse qualità all'interno di un repertorio cronologicamente posteriore. In altre parole e per esemplificare, è più difficile osare una differenziazione timbrica all'interno di una sonata beethoveniana (si ascolti qui ad esempio il finale dell'op. 2 n. 2) che non operare in tal senso nel contesto di un pianismo descrittivo, come potrebbe essere nel caso di un pezzo lisztiano dagli Années de pèlerinage. Da un punto di vista macroscopico, le sonate incise da Kempff all'interno della edizione completa monoaurale del 1951 sono caratterizzate spesso dalla non osservanza dei ritornelli e da tempi di esecuzione leggermente superiori rispetto a quelli della successiva registrazione del 1965, almeno fino alla «Waldstein». La versione del 1951 appare in certi casi più ricca di temperamento, mentre quella del 1965 fa pensare a volte a un prosciugamento espressivo, a un minore indugio nella prima partizione delle sonate e, al contrario, a un approfondimento che si va

facendo più palpabile nel caso delle opere del tardo stile. In generale la versione 1951 ci restituisce un Kempff sicuramente più agguerrito in quanto a precisione del dettaglio meccanico, ma allo stesso tempo la migliore ripresa sonora nell'edizione stereofonica giova sicuramente alla messa in luce delle qualità timbriche del suo pianismo e anche alla migliore riuscita nella definizione di qualche altro tipo di dettaglio di fraseggio (si ascolti la fuga dell'op. 106, ricchissima di particolari che in certe esecuzioni super-veloci di alcuni colleghi risultano totalmente oscurati). L'esegesi relativa alle due versioni principali delle sonate beethoveniane incise da Kempff - non parliamo nemmeno di una analisi comparativa anche solamente limitata alle altre integrali beethoveniane citate in questo articolo - si presenta quindi molto complessa, proprio perché le componenti in gioco sono complementari e non è assolutamente possibile esprimere una preferenza netta tra due versioni della stessa sonata. Un esame microscopico potrebbe portare a una interessante tesi di laurea, assai voluminosa. Diciamo che nell'ascolto di questo cofanetto conviene più soffermarsi sugli esempi dell'ultimo periodo (la versione stereofonica delle sonate del 1964-65) lasciando per un successivo momento l'approfondimento comparativo sulle incisioni precedenti. Coloro che hanno avanzato nel tempo riserve sulle qualità puramente tecnicomeccaniche del pianismo di Kempff farebbero bene ad ascoltare ad esempio il primo movimento della Sonata op. 2 n. 2, soprattutto nella incisione del 1951, dove si ascolta una definizione perfetta di tutti i trabocchetti disseminati qua e là dall'autore. E sempre nella stessa sonata l'acuta notazione di Joachim Kaiser, seconda la quale nel Rondò finale Kempff si prende la libertà di variare leggermente l'esposizione del ritornello, ripetuta molte volte, « riducendo tutti gli altri pianisti a individui che ricaricano di continuo un carillon » la si può avanzare sia ascoltando la versione 1964 che quella 1951. Ancora Kaiser, che considera l'op. 53 come uno dei migliori risultati dell'arte interpretativa di Kempff, riduce l'impatto del pianista sulla lettura delle ultime sonate, sebbene consideri l'Adagio della 106 ancora come uno dei suoi raggiungimenti più alti e considera ovviamente Kempff all'interno della schiera di pianisti di cultura germanica che non fanno certo del virtuosismo la loro arma segreta. Ma anche su questo punto ci sarebbe da intendersi, per non rischiare di cadere in un equivoco troppo spesso ripetuto nel caso del vecchio Cortot: Kempff era un fior di pianista anche dal punto di vista strettamente tecnico e conservò un buon dominio della tastiera fino ad almeno la metà degli anni '70. L'ascolto delle ultime sonate, soprattutto nella versione del 1965, rivela poi un artista proiettato sempre di più verso un mondo che pare non essere quello reale, con un approfondimento espressivo che trascende qualsiasi preoccupazione puramente meccanica. Un anticipo di quelle che saranno le sue ultime interpretazioni dal vivo, fin verso la fine degli anni '70, frammentarie, prosciugate ma con bagliori di suono e particolari timbrici inaspettati.

Se nemmeno discutibile era l'interesse di Kempff per le sonate di Beethoven, non si può purtroppo dire la stessa cosa nel caso delle altre composizioni per pianoforte solo. In particolare ci mancano molti esempi di Variazioni – vistosa è l'assenza delle Diabelli – tranne l'op. 35, così come mancano le Bagatelle al di fuori dell'op. 126. Poco meno complessa rispetto a quella delle sonate è la situazione riguardante i cinque Concerti per pianoforte e orchestra. Troviamo qui due set completi (con Leitner nel 1961 e con Van Kempen nel 1953. in entrambi i casi con i Berliner) ed altri esempi precedenti sparsi nel tempo (il n. 1 con la Staatskapelle Berlin nel 1925, i nn. 3 e 4 ancora con Van Kempen nel 1941-1942 e l'Imperatore con Raabe e i Berliner nel 1936). In queste incisioni salta subito all'occhio la questione delle cadenze. La scelta da parte di Kempff di scrivere delle cadenze (pubblicate poi da Bote e Bock nel 1967) che sostituiscono le originali beethoveniane può apparire oggi azzardata, e lo è se non consideriamo un fattore di storicità che del resto viene ricordaCD

« Wilhelm Kempff Edition » DG 4839075 (80 CD) ***



to dallo stesso Kempff nella postfazione (« non presumo di aver detto qualcosa di definitivo su questo argomento, ogni generazione vive Beethoven a modo suo »). Del resto una buona dose di spontaneità che si coglie in queste cadenze è dovuta al fatto che si tratta di lavori che traggono la loro origine da precedenti improvvisazioni, come ebbe a ricordare lo stesso pianista. Se esaminiamo l'incisione dei Concerti del 1953 e del 1961, notiamo l'osservanza di tempi praticamente uguali, il che farebbe ancora una volta pensare a una riedizione caldeggiata dalla casa discografica in occasione dell'avvento delle incisioni stereofoniche. Tuttavia l'ascolto rivela differenze non secondarie. Tutti potranno notare, ad esempio, come nelle incisioni più recenti con Leitner, oltre a manifestarsi una migliore percezione dei dettagli orchestrali, gli equilibri siano molto meglio definiti (sia all'interno dell'organico strumentale che nel rapporto tra solista e orchestra). La versione del 1951 con Van Kempen ne risulta più « grigia », con un piglio secco e deciso che spesso non è in sintonia con l'approccio del pianista. Kempff è sempre molto interessante nelle scelte di fraseggio e nella manifestazione di una sonorità magnifica (si ascolti la cadenza del terzo movimento, ingegnosa, con il richiamo al timbro di un carillon). Nel caso del Concerto op. 19 la famosa cadenza beethoveniana del primo movimento risale al 1809 (venne poi pubblicata solamente nel 1864) ed è scritta in uno stile avanzato che contrasta non poco con il periodo di effettiva elaborazione del Concerto, che risale addirittura al biennio 1794-95. Da qui la scelta non peregrina da parte di Kempff di scrivere una cadenza nuova. Nel Concerto n. 3 la cadenza del primo movimento è estremamente lunga e richiama spesso l'originale beethoveniano, senza averne la concisione e l'immediatezza drammatica. L'esecuzione del 1953 mi sembra più sicura e assertiva di quella contenuta nell'edizione posteriore con Leitner. Di contro, al Quarto concerto giova sicuramente la registrazione stereofonica, che coglie al meglio le qualità timbriche dell'intervento del pianista, a cominciare dal magico incipit. La cadenza di Kempff al primo movimento è quasi di piglio wagneriano, come un'ascesa al Walhalla, caratteristica che la rende veramente curiosa. L'Imperatore risuona anch'esso più convincente nella versione con Leitner, più maestosa e con un apporto solistico addirittura più sicuro rispetto al risultato di otto anni precedente. Contrariamente ai casi di Backhaus, Gieseking e Schnabel, Kempff si dedicò con successo anche al comparto cameristico beethoveniano, e a più riprese. Il ciclo completo delle sonate per violino e pianoforte compare qui due volte: a fianco di Schneiderhan nel 1952 e con Menuhin nel 1970, con l'aggiunta di una Kreutzer con Kulenkampff del 1935. La preferenza va sicuramente all'ultimo set, anche per la presenza di un Menuhin comunque ispirato, nonostante la non più brillante sicurezza tecnica. Le cinque sonate per violoncello e le variazioni trovarono un partner ideale in Pierre Fournier nel 1965 (live alla Salle Pleyel di Parigi) e uno occasionale – per l'op. 5 n. 1 - in Casals nel 1961. I Trii per pianoforte, violino e violoncello furono incisi nel 1969 con Szeryng e Fournier. Non dimentichiamo che questo lascito cameristico molto importante fu probabilmente generato anche dalla presenza della gigantesca Beethoven Edition, che la Deutsche Grammophon aveva preparato in occasione del bicentenario della nascita del musicista nel 1970.

(prosegue nel prossimo numero)