Il monumento discografico di Wilhelm Kempff

di Luca Chierici

Wilhelm Kempff

Parte seconda: da Bach al Romanticismo

[*Continua dal numero scorso*].

Il repertorio esplorato da Kempff è assai ampio, anche se non sempre in linea con quanto ci si potrebbe attendere, almeno come attualità di certe scelte. Il caso bachiano è in questo senso molto chiaro: di Bach si considera solamente una scelta mirata del *Clavicembalo ben temperato* (1976-80), per il *Concerto italiano* bisogna risalire a una incisione addirittura del 1931, poi si arriva alle *Goldberg* (1969), calme, fluenti, in un'epoca in cui la celebre versione di Gould dettava ancora legge e si tendeva a sottolineare – a dire il vero non a torto – il carattere virtuosistico di molte tra le variazioni. Ci sono alcune belle esecuzioni della *Toccata* BWV 912, del *Capriccio sopra la lontananza*, della Quinta Suite francese e della Terza inglese messe a punto nel 1975. A questo proposito ricordo che questa Suite inglese, evidentemente cara al pianista, venne eseguita in concerto diverse volte anche a fine carriera, dando però l'impressione negativa di un qualcosa di poco risolto dal punto di vista tecnico, soprattutto per quanto riguardava l'aspetto ritmico, che soffriva di una evidente mancanza di controllo. Nulla di questo genere si ascolta ovviamente in queste incisioni bachiane, che in molti casi beneficiarono quasi sicuramente di un lavoro di editing in studio.

Una acuta osservazione del critico e musicologo tedesco Alexander Berrsche, che risale addirittura al 1927 ed è citata da Joachim Kaiser nel suo libro sui grandi pianisti, ci illumina ancora oggi sulle qualità della visione bachiana di Kempff, non senza celare una critica di fondo non certo molto positiva. Berrsche parla in questo caso di « tendenza a permettere che la dinamica e la ricerca del timbro, del colore non dipendano a volte dalla condotta naturale ed espressiva del melos o dalle linee generali della composizione, bensì dal piacere dell'effetto sonoro fine a se stesso ». Una osservazione piuttosto pesante, che in parte si ricollega a un'altra categoria del Kempff bachiano, quella delle trascrizioni. Categoria che ha giustamente attirato l'attenzione della critica, sostanzialmente perché queste trascrizioni si collocano su un versante antitetico rispetto alla visione busoniana, centrata su una amplificazione della scrittura tesa a ricreare ampie sonorità, e non solamente con la scusa di emulare l'organo. Kempff non fu il solo ad operare in questa direzione, ma è fuori dubbio che il modello di Busoni ispirò un maggior numero di trascrittori ed è in un certo senso ancora valido se guardiamo alla frequenza con la quale elaborazioni busoniane come quelle della *Ciaccona* o di alcuni Preludi e fughe vengono tuttora riproposte dai concertisti. Dieci trascrizioni da Bach, cui si aggiungono altre due da Gluck e una da Händel vanno a formare il lascito inciso da Kempff. Questa attività di trascrittore è uno dei motivi che suggeriscono al già citato Rattalino una collocazione non di primissimo piano dell'arte di Kempff, almeno dal punto di vista storico. Attività di trascrittore che continuerebbe appunto nel solco dello « stile da camera » dei lavori analoghi di Busoni, cosa che come abbiamo visto è vera solo in parte. E questo lo si capisce immediatamente ascoltando ad esempio il Corale « Nun komm, der Heiden Heiland » BWV 659, dove sia l'approccio interpretativo, ma soprattutto la scrittura molto più prosciugata rispetto a quella busoniana, ci restituiscono un prodotto differente da quello che siamo abituati ad ascoltare. Un'altra traccia preziosa che si incontra quasi al termine del nostro voluminoso box ci presenta una improvvisazione di Kempff (il termine è da considerare in senso lato) su un Corale già trascritto da Busoni, il « Nun freut euch » BWV 734. La trascrizione busoniana è notoriamente assai difficile e ha tra i suoi massimi interpreti il giovane Vladimir Horowitz, che riesce a superare in destrezza e fascino timbrico persino i risultati del grande Ferruccio, che aveva inciso il Corale a Londra nel 1922. Kempff si limita nel 1952 ad eseguire il Corale nella sua veste « elementare », senza i complicati raddoppi in ottave voluti da Busoni e lo lega alla versione precedente dello stesso Bach (BWV 307) con raro senso del gusto. Una ulteriore curiosità fortunatamente registrata all'epoca e qui riportata nell'album evoca una funzione celebrata nella Memorial Cathedral di Hiroshima nel 1954. Qui ascoltiamo Kempff nella veste originale di organista

suonare due corali e la *Passacaglia e Fuga* in do minore.
Procedendo per una volta in ordine alfabetico, ci accostiamo al lascito brahmsiano che consiste nel solo *Primo Concerto* op. 15, inciso in maniera non particolarmente felice sotto la direzione di Konwitschny nel 1957, e di una serie importante di composizioni per pianoforte solo che coprono sia il versante giovanile (con lo *Scherzo* op. 4, la *Sonata* op. 5 e le *Ballate* op. 10) che quello mediano (le *Variazioni e fuga su tema di Händel* , i *Klavierstücke* op. 76 e le *Rapsodie* op. 79) e soprattutto i capolavori dell'ultima maniera, ossia i pezzi che vanno dall'op. 116 all'op. 119. Le due prime fasi dell'opera brahmsiane sono affrontate senza puntare eccessivamente sul lato monumentale di una scrittura pianistica densa e ricca di suono, ma se non indicheremmo come prima scelta in assoluto la lettura di Kempff per quanto riguarda la *Sonata* op. 5 o lo *Scherzo* op. 4 e se lo stesso pianista sembra faticare ad abbandonare il *mood* dell'originale händeliano nell'addentrarsi nel cuore dell'op. 24, si tratta qui in ogni caso di incisioni di livello sempre altissimo, che ci fanno capire come sia possibile esplorare la scrittura brahmsiana senza per forza accentuare certi lati magniloquenti della sua poetica. E vi sono momenti di poesia pura: si ascoltino ad esempio le esposizioni del secondo e terzo tema cantabile (FA e RE BEM.) nel finale della già citata terza sonata. Là dove invece la sensibilità di Kempff coglie nel segno, anche se in maniera non uniforme, è nei *Klavierstücke*, già a partire dall'op. 76 che a dire il vero anticipa di una quindicina d'anni i capolavori estremi. I momenti di approfondimento originale sono moltissimi e possono essere qui solamente accennati: dallo stacco agitato della seconda parte dell'Intermezzo op. 116 n. 2, all'esposizione prosciugata dell'op. 117 n. 3, la mancanza voluta di estrema passione nell'op. 118 n. 2 e invece l'abbandono all'esaltazione completa nella parte centrale dell'op.118 n. 6. È un Brahms che a prima vista può a volte sconcertare per il parco uso del pedale di risonanza e l'assenza di quell'alone nel quale quasi tutti i pianisti sembrano preferire immergere queste musiche, che già di per sé presentano delle caratteristiche evocative. È un peccato che quasi tutte queste registrazioni brahmsiane risalgano al massimo al 1963 (con l'eccezione dell'op.10 che è del 1973) e soffrano di una ripresa sonora non ottimale.

* * *

Cenerentole all'interno del repertorio di Kempff, i nomi di Chopin e di Liszt compaiono nella discografia soprattutto negli anni '50 e hanno rappresentato in un certo senso un *busillis* per l'ascoltatore. Quando ci si trova di fronte a interpreti che si pongono controcorrente, si rischia sempre di partire con il piede sbagliato, in questo caso di giudicare lo Chopin di Kempff avendo bene in mente quello tramandato da pianisti anche molto diversi tra loro ma che avevano in comune una certa immagine del musicista polacco. Lo Chopin di Kempff (le incisioni risalgono tutte al 1958) non è né particolarmente eroico, né esageratamente sentimentale, e neanche si rifà alla figura del nazionalista polacco o del viveur abituato ai raffinati ambienti parigini. Ma ciò non è sufficiente per tentare di definire quali siano le caratteristiche peculiari di *questo* Chopin. Qualcuno si scandalizzerà ascoltando l'incedere un poco zoppicante dell'incipit nella *Sonata* op. 35 e gli errori nel seguito, inspiegabilmente non corretti in una presa di suono del 1958; o le estreme prudenze nello Scherzo e la scansione lenta e sgranata del finale. Anche l'incisione della *Sonata* op. 58 lascia spesso perplessi, ancora per l'asciuttezza estrema dell'eloquio, per la assenza totale di indugi soprattutto quando a prevalere è la condotta severa della forma-sonata. Sembrerebbe di cogliere qui un atteggiamento volutamente anticonformistico, che ricorda quello di Busoni nei confronti del musicista polacco, ma è allo stesso tempo molto difficile pensare a un Kempff volutamente caricaturale (forse nel finale dell'op. 58?), anche perché lo stesso atteggiamento non lo si ritrova ad esempio nella lettura dei quattro Improvvisi (straordinario e inaspettato il *jeu perlé* nell'ultimo episodio dell'op. 36, così come nel finale della *Barcarola*), in quella sottovoce ed affettuosissima della *Terza Ballata* o del Notturno op. 9 n. 3 che il pianista eseguiva ancora come bis negli ultimi anni di attività concertistica. Un unico momento nel quale si percepisce l'evidente conflitto tra intenzioni e realizzazione effettiva è chiaramente la parte conclusiva del terzo Scherzo op. 39, ed è veramente un peccato perché l'impostazione interpretativa rivela particolari di notevole fascino. Anche l'Andante e Polacca op. 22 e la *Fantasia* op. 49 si situano al confine tra intenzioni e realizzazione, ma in maniera meno grave, e se non avessimo nelle orecchie il modello assoluto di un Michelangeli promuoveremmo con poche riserve anche queste incisioni di Kempff.
Le composizioni per pianoforte solo di Liszt scelte da Kempff per le proprie testimonianze discografiche non attingono ovviamente al repertorio virtuosistico e contengono delle autentiche gemme, come la *Leggenda n. 1* e alcuni estratti dalle *Années de pèlerinage* incisi nel 1974. Il miracolo non si ripete nella *Leggenda n. 2*, dove si perde totalmente la sensazionalità del « maremoto » nello stretto di Messina. Segnalo a questo proposito uno spiacevole qui pro quo nella definizione delle tracce lisztiane del CD n. 48: nella prima parte del libretto le dodici tracce sono indicate correttamente, ma nel catalogo per autore si dà per presente l'intero Supplemento « Venezia e Napoli » mentre si tratta solo del primo numero (la Gondoliera, traccia n. 7) e nelle informazioni automatiche che compaiono in Windows Media Player la traccia n. 7 è addirittura attribuita all'*Après une lecture de Dante* (che non compare e che avrei ascoltato davvero volentieri, aspettando al varco il nostro Kempff). I due concerti registrati sotto la direzione di Fistoulari nel 1953-54 – spesso liquidati in maniera sbrigativa dalla critica – pur senza sprizzare bravura da ogni passaggio rappresentano comunque un ottimo saggio di conoscenza della retorica lisztiana e contengono molti particolari prezio-

si, anche nella definizione orchestrale.

* * *

Ma è con Schubert e Schumann che giungiamo al cuore del Romanticismo secondo l'ottica di un Kempff sempre partecipe e acutissimo indagatore di un repertorio visto attraverso uno sguardo spesso alternativo rispetto ai criteri interpretativi di tanti altri colleghi. Osserva giustamente Piero Rattalino che a Kempff toccò « di concludere quella rivalutazione di Schubert che approda all'equiparazione di Beethoven e Schubert: tesi avanzata da Schnabel, sviluppata da Gieseking e da Erdmann, e di cui Kempff dà la dimostrazione quando, tra il 1964 e il 1970, mette insieme la prima incisione completa delle Sonate di Beethoven e delle Sonate di Schubert dovuta a un solo interprete, incisione nella quale Beethoven e Schubert sono visti come aspetti complementari e inscindibili della civiltà tedesca tra l'illuminismo e la restaurazione ». L'importanza di Kempff nella storia dell'interpretazione schubertiana è fuori discussione, e la presenza di ben diciassette sonate (comprese tre frammentarie) sponsorizzata da una casa discografica di primaria importanza come la DG la dice lunga sia sull'autorità dell'interprete, sia sulla lungimiranza della casa stessa in anni (1965-1970) in cui l'indagine sullo Schubert sonatistico era ancora limitata a pochi elementi. Lo Schubert di Kempff non è liquidabile come ritratto di un compositore che si pone in maniera antitetica nei confronti di Beethoven, anche perché lo stesso Beethoven di Kempff devia spesso dalla interpretazione assertiva e senza cedimento alcuno di quasi tutti i pianisti che al ciclo delle trentadue sonate si sono dedicati. Ma allo stesso tempo Kempff non si spinge mai al di là di un confine di correttezza, oltrepassato il quale si rischia di contemplare uno Schubert tutt'altro che affabile e melodioso, come hanno fatto grandi pianisti del calibro di Richter o di Pollini. L'approccio di Kempff è più sfumato e spesso più adatto a seguire il complesso percorso formale che è alle base delle grandi sonate.

Né si possono indicare preferenze particolari all'interno del ciclo sonatistico, qui spalmato su sette CD e sul quale ci piacerebbe soffermare più a lungo l'attenzione. In linea generale si coglie una interessantissima tendenza a commentare le valenze tematiche, gli sviluppi, le peculiarità specifiche dell'apparente divagare schubertiano attraverso sottili mutazioni del timbro, come se esistesse da parte di Kempff la segreta volontà di sottolineare un carattere orchestrale non specificatamente indicato dall'autore. È una tendenza che si può verificare immediatamente ascoltando il primo movimento della D 960, luogo nel quale Kempff va ben oltre la « semplice » definizione del percorso tematico. Ma l'osservazione può essere estesa beninteso a moltissimi altri esempi. Là dove siamo in presenza di sonate meno complesse, si ammira comunque la raffinatezza dell'eloquio, la conoscenza intima della poetica schubertiana che tradurremmo senza dubbio con il termine di « affinità elettiva ». In qualche momento – ad esempio il finale della D 958 – l'ascoltatore potrebbe giustamente preferire, in una ideale classifica, l'approccio di altri pianisti più inclini a sottolineare il dramma, il conflitto. Ma non si può pretendere la rinuncia da parte di Kempff a quelli che sono i fondamenti della propria poetica: i caratteri di contrasto sono presenti anche qui ma attraverso un diverso tipo di intensificazione del discorso. L'originalità di Kempff rispetto a tanti colleghi è comunque palese e la si percepisce di primo acchito da certi incipit (il primo movimento della Sonata D 959 ad esempio) che invitano sempre a un ripensamento di tanti luoghi comuni. Kempff, questo è certo, evita sempre prese di posizione radicali. Si ascoltino le scelte di tempo relative alla Sonata in sol maggiore D 894 e le si paragonino a quelle di Richter per capire che cosa si voglia intendere. Ovviamente non solo di sonate si parla in questo box: immancabili sono le incisioni degli *Improvvisi*, dei *Momenti musicali*, dei tre *Klavierstücke* D 946 e persino della *Wanderer*, quest'ultima condotta con un piglio inappuntabile e con una dose invidiabile di virtuosismo.

* * *

Tacciare Kempff di scarso virtuosismo nella lettura dell'altrettanto importante comparto schumanniano, come è stato fatto da qualche commentatore, è davvero incomprensibile. Semmai il virtuosismo di Kempff consiste appunto nell'applicare a testi notoriamente complessi non solamente una corretta analisi del segno, ma anche una raffinatis-

sima arte del tocco, attraverso la quale il pianista indaga a fondo tutte le valenze poetiche di queste pagine meravigliose. Gli esempi sono moltissimi: uno per tutti, il terzo studio dall'op. 13, dove si giunge al perfetto contrasto tra legato e staccato e in più si individuano due sonorità completamente differenti tra il cantabile alla mano sinistra e lo spiccato violinistico alla destra. Ma tutte le incisioni schumanniane presenti in questo box sono di altissimo livello. Un cospicuo nucleo venne inciso negli anni tra il 1967 e il 1973; una prima incisione delle opp. 13, 16, 17 risale invece al biennio 1956-57, ma lavori come i *Kreisleriana* rimasero nel repertorio del pianista fino alla fine degli anni '70. Le specificità di carattere della poetica schumanniana sono sottolineate con grande intuito, ma se proprio volessimo giudicare lo Schumann di Kempff in base alla famosa tripartizione di caratteri, nell'ordine noteremmo una prevalenza di Eusebio, seguito da Maestro raro e infine da Florestano. Le ultime incisioni in ordine di tempo beneficiano del suono stereofonico e di una ripresa migliore, tanto da permetterci di cogliere particolari preziosi: si ascolti il finale di *Papillons*, le intere *Davidsbündlertänze* (una delle più belle incisioni in assoluto di questo lavoro, disponibili sul mercato anche attraverso un video) e *Waldszenen*, molte sezioni del *Carnaval*, il quieto « cavaliere » *da Kinderszenen* (così diverso dalla tradizione horowitziana). *Kreisleriana* funziona a meraviglia anche con l'immissione di poche dosi di Florestano, e lo stesso dicasi per la *Fantasia*, il

cui versante virtuosistico è ovviamente più percepibile nella versione del 1957, mentre nell'incisione del 1971 si possono cogliere molti tagli di editing nei passaggi di proverbiale difficoltà. Due le incisioni del *Concerto* op. 54 (una più ardente con Krips nel 1953 e una più trattenuta con Kubelik nel 1973, quest'ultima associata a una poetica lettura del *Konzertstück* op. 92).

* * *

Quando giungiamo al nome di Mozart, salta all'occhio la presenza relativamente limitata di nove Concerti, cinque dei quali contengono le cadenze scritte dal pianista, e di sole due sonate (K 310 e 331), cui si aggiungono le Fantasie K 397 e 475. I Concerti vennero incisi a più riprese partendo addirittura dal 1941 per arrivare al 1977 e sotto la bacchetta di più direttori. Il K 466 (1941), dal suono piuttosto precario e con le cadenze di Kempff al posto delle consuete beethoveniane, accorciate rispetto a quelle effettivamente pubblicate da Kempff nel 1974 da Bote & Bock, suona come ispirato a uno stile neoclassico che potrebbe ricordare le incisioni di Gieseking. Ma quest'ultimo coglie delle inquietudini che qui sono presenti solamente nella sezione centrale del secondo movimento, preso a una velocità forse esageratamente alta. Così come l'incisione, nello stesso anno, del Rondò K 382 non eguaglia in bellezza e spirito la ripresa dal vivo che ci ricollega dieci anni dopo al nome di Edwin Fischer. Molto belle sono le incisioni dei Concerti K 246, 488, 491 e 595 con Leitner (1960-62), dei K 467 e 482 con Klee (1977) e dei K 271 e 450 con Münchinger (1953) e se ci si chiede il perché della mancanza di alcuni elementi importanti, o della mancata ripresa in tempi successivi del repertorio risalente al 1941 e 1953, o ancora della mancanza di fedeltà da parte di Kempff alle sue stesse cadenze, spesso modificate, la domanda diventa ancora più urgente andando ad ascoltare le uniche due sonate mai incise dal pianista nel 1962. Di certo non si può qui parlare di scarsa sintonia con il linguaggio mozartiano: sia la Sonata in LA K 331 che quella in la K 310 (e le due *Fantasie*) contengono spunti molto interessanti e ritroviamo in esse tutte le peculiarità timbriche che oramai siamo abituati a riconoscere nel momento stesso in cui ci mettiamo all'ascolto di un disco del Maestro. Non possiamo che ipotizzare una reale mancanza di tempo nella fitta agenda del pianista come unico motivo che ci ha privato di un ulteriore tassello prezioso nel complesso di una attività artistica così vasta e dai risultati davvero eccezionali. ■