

wilhelm kempff
schumann · brahms
complete 1950s solo recordings

ORIGINAL MASTERS



COMPACT DISC I

[72'29]

ROBERT SCHUMANN (1810–1856)

1 Papillons, op. 2

[12'17]

Introduzione. Moderato

1. (without indication / ohne Bezeichnung / sans indication)
2. Prestissimo
3. (without indication)
4. Presto
5. (Grazioso)
6. (without indication)
7. Semplice
8. (without indication)
9. Prestissimo
10. Vivo
11. (without indication)
12. Finale

Recording: London, West Hampstead, Decca Studios, 5 November 1951 · Decca LXT 2670
MONO Recording

Symphonic Etudes, op. 13

[24'40]

Symphonische Etüden · Etudes symphoniques

- 2 Thema: Andante [1'15]
- 3 Etüde I: Un poco più vivo [1'02]
- 4 Etüde II [3'27]
- 5 Etüde III: Vivace [1'19]

6	Etüde IV	[1'02]
7	Etüde V: Vivacissimo	[1'16]
8	Etüde VI: Agitato	[0'58]
9	Etüde VII: Allegro molto	[1'17]
10	Etüde VIII: Andante	[1'58]
11	Etüde IX: Presto possibile	[0'41]
12	Etüde X: Allegro	[1'19]
13	Etüde XI: Con espressione	[2'56]
14	Etüde XII: Finale: Allegro brillante	[6'10]

Recording: Hanover, Beethovensaal, 16–17 January 1956 · LP 19 077
MONO Recording

Kreisleriana, op. 16 [29'08]

Fantasies · Fantasien · Fantaisies

15	1. Äußerst bewegt	[2'29]
16	2. Sehr innig und nicht zu rasch – Intermezzo I: Sehr lebhaft – Intermezzo II: Etwas bewegter – Langsamer (erstes Tempo)	[7'00]
17	3. Sehr aufgeregt	[3'25]
18	4. Sehr langsam	[3'41]
19	5. Sehr lebhaft	[3'04]
20	6. Sehr langsam	[4'11]
21	7. Sehr rasch	[2'17]
22	8. Schnell und spielend	[3'01]

Recording: Hanover, Beethovensaal, 3 May 1956 · LP 19 077
MONO Recording

☒ **Arabeske, op. 18** [6'10]

Arabesque

Leicht und zart – Minore I: Etwas langsamer –
Minore II: Etwas langsamer – Zum Schluß (Coda): Langsam

Recording: London, West Hampstead, Decca Studios, 5 November 1951 · Decca LXT 2670
MONO Recording

COMPACT DISC 2 [77'30]

Fantasia in C major, op. 17 [30'07]

Fantasie C-dur · Fantaisie en ut majeur

1	1. Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen – Im Legendenton – Tempo primo	[11'30]
2	2. Mäßig. Durchaus energisch – Etwas langsamer – Viel bewegter	[8'15]
3	3. Langsam getragen. Durchweg leise zu halten – Etwas bewegter	[10'22]

Recording: Hanover, Beethovensaal, 4 & 5 January 1957 · LP 18 461
MONO Recording

JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

Four Ballades, op. 10 [22'54]

4	No. 1 Andante nach der schottischen Ballade »Edward« in Johann Gottfried Herders Sammlung »Stimmen der Völker« after the Scottish Border ballad "Edward" in Johann Gottfried Herder's anthology "Stimmen der Völker" · selon la ballade écossaise «Edouard» dans le recueil «Les Voix des peuples» de Johann Gottfried Herder	[4'04]
---	--	--------

5	No. 2 Andante	[6'30]
---	---------------	--------

- 6 No. 3 Intermezzo: Allegro [4'00]
 7 No. 4 Andante con moto [8'19]

Recording: London, West Hampstead, Decca Studios, 23 & 26 November 1953 · Decca LXT 2914
 MONO Recording

- 8 **Variations and Fugue on a Theme by Handel in B flat major, op. 24** [24'29]

B-dur · en si bémol majeur

Aria · Variation 1 · Variation 2 · Variation 3 · Variation 4: Risoluto
 Variation 5: Espressivo · Variation 6 · Variation 7: Con vivacità · Variation 8
 Variation 9: Poco sostenuto · Variation 10 · Variation 11 · Variation 12
 Variation 13: Largamente, ma non più · Variation 14 · Variation 15 · Variation 16
 Variation 17: Più mosso · Variation 18 · Variation 19: Leggiero e vivace
 Variation 20 · Variation 21 · Variation 22 · Variation 23: Vivace e staccato
 Variation 24 · Variation 25 · Fuga

Recording: Hanover, Beethovensaal, 3 January 1957 · LP 18 461
 MONO Recording

COMPACT DISC 3 [78'50]

- Piano Sonata No. 3 in F minor, op. 5** [34'39]

f-moll · en fa mineur

- 1 1. Allegro maestoso [9'01]
 2 2. Andante: Andante espressivo – Poco più lento – Andante molto – Adagio [10'21]

Der Abend dämmert, das Mondlicht scheint / Da sind zwei Herzen
 in Liebe vereint / Und halten sich selig umfangen. (Sternau)
 The twilight falls, the moonlight gleams, two hearts in love unite,
 embraced in blissful rapture. · Le soir s'assombrit, la lune brille.
 Deux cœurs sont unis dans l'amour. Et se tiennent enlacés, bienheureux.

- 3 3. Scherzo: Allegro energico – Trio [4'52]
 4 4. Intermezzo (Rückblick): Andante molto [3'02]
 Backward Glance · Regard en arrière

- 5 5. Finale: Allegro moderato ma rubato – Più mosso – Presto – Tempo I [7'23]

- 6 **Scherzo in E flat minor, op. 4** [8'57]

es-moll · en mi bémol mineur

Rasch und feurig (Presto con fuoco) – Trio I –
 Trio II: Molto espressivo – Più mosso – Più sostenuto

Recordings: Hanover, Beethovensaal, 3–4 March 1958 · LP 138 010

- Piano Pieces, op. 76** [25'27]

Klavierstücke · Pièces pour piano

Book/Heft/Cahier I:

- 7 No. 1 Capriccio: Un poco agitato [3'04]
 in F sharp minor · fis-moll · en fa dièse mineur

- 8 No. 2 Capriccio: Allegretto non troppo [3'33]
 in B minor · h-moll · en si mineur

- 9 No. 3 Intermezzo: Grazioso [2'34]
 in A flat major · As-dur · en la bémol majeur

- 10 No. 4 Intermezzo: Allegro grazioso [2'32]
 in B flat major · B-dur · en si bémol majeur

Book/Heft/Cahier II:

- 11 No. 5 Capriccio: Agitato, ma non troppo presto [3'23]
 in C sharp minor · cis-moll · en ut dièse mineur

- 12 No. 6 Intermezzo: Andante con moto [3'40]
 in A major · A-dur · en la majeur

13 No. 7 Intermezzo: Moderato semplice [3'02]
in A minor · a-moll · en la mineur

14 No. 8 Capriccio: Grazioso ed un poco vivace [3'38]
in C major · C-dur · en ut majeur

Recording: London, West Hampstead, Decca Studios, 23 & 26 November 1953 · Decca LXT 2914
MONO Recording

Two Rhapsodies, op. 79 [16'59]

15 No. 1 Agitato [9'31]
in B minor · h-moll · en si mineur

COMPACT DISC 4 [81'17]

1 No. 2 Molto passionato, ma non troppo allegro [7'28]
in G minor · g-moll · en sol mineur

Recording: London, West Hampstead, Decca Studios, November 1953 · Decca LX 3134
MONO Recording

Fantasias, op. 116

2 No. 1 Capriccio: Presto energico [2'48]
in D minor · d-moll · en ré mineur

3 No. 2 Intermezzo: Andante [3'10]
in A minor · a-moll · en la mineur

4 No. 3 Capriccio: Allegro passionato [3'01]
in G minor · g-moll · en sol mineur

5 No. 4 Intermezzo: Adagio [4'07]
in E major · E-dur · en mi majeur

6 No. 5 Intermezzo: Andante con grazia ed intimissimo sentimento [3'09]
in E minor · e-moll · en mi mineur

7 No. 6 Intermezzo: Andantino teneramente [2'41]
in E major · E-dur · en mi majeur

8 No. 7 Capriccio: Allegro agitato [2'33]
in D minor · d-moll · en ré mineur

Recording: London, West Hampstead, Decca Studios, 23 & 26 November 1953 · Decca LXT 2935
MONO Recording

Intermezzi, op. 117 [14'26]

9 No. 1 Andante moderato [5'04]
in E flat major · Es-dur · en mi bémol majeur

10 No. 2 Andante non troppo e con molto espressione [4'18]
in B flat minor · b-moll · en si bémol mineur

11 No. 3 Andante con moto [5'04]
in C sharp minor · cis-moll · en ut dièse mineur

Recording: London, West Hampstead, Decca Studios, October 1950 · Decca LX 3033
MONO Recording

Piano Pieces, op. 118 [22'00]

Klavierstücke · Pièces pour piano

12 No. 1 Intermezzo: Allegro non assai [2'07]
in A minor · a-moll · en la mineur

13 No. 2 Intermezzo: Andante teneramente [4'29]
in A major · A-dur · en la majeur

14 No. 3 Ballade: Allegro energico [3'58]
in G minor · g-moll · en sol mineur

15 No. 4 Intermezzo: Allegretto un poco agitato [2'50]
in F minor · f-moll · en fa mineur

16 No. 5 Romanze: Andante [3'46]
in F major · F-dur · en fa majeur

17 No. 6 Intermezzo: Andante, largo e mesto [4'50]
in E flat minor · es-moll · en mi bémol mineur

Recording: London, West Hampstead, Decca Studios, 23–24 March 1950 · Decca LX 3032
MONO Recording

Piano Pieces, op. 119 [15'43]

Klavierstücke · Pièces pour piano

18 No. 1 Intermezzo: Adagio [3'37]
in B minor · h-moll · en si mineur

19 No. 2 Intermezzo: Andantino un poco agitato [5'02]
in E minor · e-moll · en mi mineur

20 No. 3 Intermezzo: Grazioso e giocosio [1'47]
in C major · C-dur · en ut majeur

21 No. 4 Rhapsodie: Allegro risoluto [5'17]
in E flat major · Es-dur · en mi bémol majeur

Recording: London, West Hampstead, Decca Studios, 23 & 26 November 1953 · Decca LXT 2935
MONO Recording

COMPACT DISC 5 [81'15]

LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

Piano Sonata No. 14 in C sharp minor, op. 27 No. 2 “Moonlight” [13'42]

»Mondschein-Sonate« cis-moll · Sonate «au clair de lune» en ut dièse mineur
Sonata quasi una fantasia

1 1. Adagio sostenuto – *attacca*: [5'46]

2 2. Allegretto – *attacca*: [2'20]

3 3. Presto agitato [5'36]

Piano Sonata No. 8 in C minor, op. 13 “Pathétique” [17'02]

c-moll · en ut mineur

4 1. Grave – Allegro di molto e con brio [7'23]

5 2. Adagio cantabile [5'15]

6 3. Rondo: Allegro [4'24]

Piano Sonata No. 23 in F minor, op. 57 “Appassionata” [24'25]

f-moll · en fa mineur

7 1. Allegro assai [9'46]

8 2. Andante con moto – *attacca*: [5'57]

9 3. Allegro, ma non troppo – Presto [8'42]

Recordings: Hanover, Beethovensaal, 16–18 May 1960 · LP 136 227

10 **Bagatelle “Für Elise” in A minor, WoO 59** [3'24]

a-moll · en la mineur «La Lettre à Elise»

Poco moto

11 **Bagatelle in C minor, WoO 52** [4'22]

c-moll · en ut mineur

Presto

Recordings: London, West Hampstead, Decca Studios, 23 May 1955 · Decca LW 5212
MONO Recordings

JOHANN SEBASTIAN BACH (1685–1750)

- 12 **Siciliano in G minor** (*transcr. by Wilhelm Kempff*) [4'16]

g-moll · en sol mineur

from Flute Sonata in E flat major, BWV 1031, 2nd mvt.

Recording: London, West Hampstead, Decca Studios, 30–31 March 1953 · Decca LXT 2820
MONO Recording

FRANÇOIS COUPERIN (1668–1733)

- 13 **Le Carillon de Cithère** [4'50]

The Bells of Cythera · Die Glocken von Kythera

from Troisième livre de pièces de clavecin, 14^e ordre

JEAN-PHILIPPE RAMEAU (1683–1764)

- 14 **Le Rappel des oiseaux** (*arr. by Wilhelm Kempff*) [3'25]

from Pièces de clavessin avec une méthode pour la mécanique des doigts

Recordings: London, West Hampstead, Decca Studios, 23 May 1955 · Decca 71 083
MONO Recordings

GEORGE FRIDERIC HANDEL (1685–1759)

- 15 **The Harmonious Blacksmith** [5'26]

Der harmonische Grobschmied

L'Harmonieux forgeron

from Suites de pièces pour le clavecin (1st collect.), No. 5 in E major, HWV 430

Air – Variations 1–5

Recording: London, West Hampstead, Decca Studios, 23 May 1955 · Decca 71 113
MONO Recording

WILHELM KEMPF, piano



THE ART OF WILHELM KEMPPF

When listening to Wilhelm Kempff today, we must understand that though he died not all that long ago, he grew up in an age very different from our own. He was born on 25 November 1895, in the German town of Jüterbog, to a family of church musicians. His life therefore overlapped that of Brahms by two years. But there was more than the calendar to connect him with the composer. When he entered the Hochschule für Musik in Berlin at the age of nine, he did so with the moral and financial support of the great violinist Joseph Joachim, Brahms's close friend and lifelong champion. And his principal composition teacher was Robert Kahn, himself a friend and sometime pupil of Brahms. The true secret of Kempff's compelling power as a Brahms player, however, lies not with such fortuitous statistics, but in a deep spiritual and emotional bond arising directly from the music itself. In this, his relationship to Brahms was no different from his equally close affinity to Schumann and Beethoven, with whom he had no biographical connections at all.

With these composers we have three of the four great pillars of Kempff's repertoire. The only one missing in the present collection is Schubert, whose sonatas he was the first great pianist to record in their entirety. An even greater achievement, in its way, was his editing of the complete piano works of Schumann. In his detailed knowledge of Schumann's entire output, he was equalled, among great pianists, only by the composer's widow Clara, who was, however, a less scrupulous scholar than Kempff when it came to her husband's works. As a performer, by contrast, he brought his ever-fertile imagination to bear on the master's music, as he did with virtually all the music he performed. Kempff, himself a prolific and wide-ranging composer, was not merely an intellectual (much less an academic) but a creative interpreter. As such, his playing of a given work was never a

proclamation of Biblical truth but an often inspired hypothesis. His interpretations were thus forever flexible, his music making subject to many different perspectives.

Inevitably, such an artist raises eyebrows. Ironclad purists may, for instance, cavil at the surprisingly deliberate tempo and formality of tone in the opening Capriccio of Brahms's op.116 (from which no-one could possibly guess that the composer's heading is *Presto energico*), and for that matter his surprisingly fast tempo for op.119 no.1, which is marked *Adagio*. Those who look to Kempff for a confirmation of their own preconceptions are generally in for a rough ride. Those interested in expanding their horizons and probing the inner truth of music, on the other hand, are generally in for a voyage of illuminating discovery.

Perhaps nothing in the present treasury better demonstrates the sheer range and adventurousness of Kempff's mind and spirit than the often bewilderingly diverse landscape of Schumann's *Kreisleriana*. Here we find manifested in a single work Kempff's own diversity. His profundity and dramatic perceptions are well known. But as his performance here makes deliciously plain, he also had a capriciousness and humour perfectly suited to Schumann's own. Also evident, though hardly peculiar to this performance (or to Schumann), is his quite extraordinary combination of extreme sophistication with a multi-faceted simplicity, embracing everything from childlike innocence to a deep, contemplative, even religious serenity. Examples that spring to mind are the Schumann *Arabeske*, the recurring sections in the second movement of *Kreisleriana*, the fourth and fifth movements of the same work, the last of Brahms's Four Ballades and the transcendent final movement of Schumann's great C major Fantasy.

That said, there was a reverse side of the coin, more evident in his live concerts than in his recordings: a curious mixture of analytical insight and a tendency to meander, to wander off into a kind of daydream which was often quite appropriate in Schubert, who tends to do the same thing in his music, and sometimes, too, in Schumann, but doesn't, perhaps, sit quite so well with Brahms and Beethoven. It was a natural part of his essen-

tially improvisatory nature (in his youth he used to include improvisations in his recitals), but it could occasionally backfire, as some may feel it does in the mighty fugue that brings Brahms's *Handel Variations* to a close.

Reputedly devoid of egotism or vanity, Kempff was nevertheless accorded a veneration known to few, though he never actively sought it. Nor was he ever a self-consciously ingratiating player. At his concerts, particularly in his later years, the audience was not specifically addressed, but cast rather in the role of privileged eavesdroppers. Yet he did play encores – and they were often the highpoint of the recital. It was here that one heard him in his own marvellous arrangements, not only the ones of Bach and Rameau included on CD 5, but matchless transcriptions of Handel, Gluck, Mozart and others.

For all the eloquence of his best playing, Kempff was not basically a rhetorical interpreter. A deeply cultured and profoundly reflective man, he was never one of music's natural declaimers. His approach, on the whole, was largely alien to the grandiose gesture. When required, however, he could deliver it with magnificent authority and conviction. Any doubts on that score should be quickly allayed by his account of the Brahms F minor Sonata on CD 3 or the magisterial breadth with which he unfurls the opening theme of the Schumann Fantasy on CD 2. Even in such out-and-out romanticism as Schumann's, Kempff's performances were characterized by a classical sense of proportion, and betrayed a composer's ear for polyphonic textures (again evident throughout his playing of Brahms and Schumann, whose essentially polyphonic cast of mind is the key to their successful performance – the middle section of Brahms's C sharp minor Intermezzo from op.117 is but one example among many).

Unsurprisingly from one immersed for a lifetime in the music of Bach, Mozart and Beethoven, Kempff's playing was generally of exceptional clarity. A further virtue was his principled avoidance of stridency. Even in these early recordings, the beauty and character of his tone (indeed the great breadth of his colouristic palette) emerges with extraordinary vividness. Nowhere was this more central to his interpretations than in his playing of

Chopin, Fauré and Liszt, but examples of it are hardly less abundant in his performances of Bach, Handel, Beethoven, Schumann and Brahms. Whether they are always appropriate in the case of the Baroque masters is another matter – ultimately irrelevant, in my view: beauty of this order transcends all preconception. The same could be said of the almost dreamy elasticity of rhythm he often introduces in the same repertoire: his playing of the theme in the 'Harmonious Blacksmith' variations on CD 5 is a perfect case in point, as is his marvellously beautiful evocation of the Bach Siciliano on track 12 of the same disc.

Kempff's performances of all the Baroque repertoire in this collection are miracles of tonal beauty, unsurpassed in pianistic history and very seldom equalled. A key element in this achievement was his command of contrapuntal textures, indeed his polyphonic rendering of most things, whether contrapuntal or not. No less crucial, however, was the extraordinary virtuosity of his pedalling, which is most conspicuous in the Baroque items here, because it so blatantly contradicts the historicity that governs the currently prevailing taste.

When it comes to the first movement of Beethoven's so-called "Moonlight" Sonata, however, Kempff's equally profuse pedalling is less obvious because it accords absolutely with the style of the music, and with the instrument for which it was written. Well, yes and no. The piano for which Beethoven wrote the work is almost as different from the pianos of today as it was from the late harpsichords which it supplanted. In the first movement of the "Moonlight", Beethoven indicates that the sustaining pedal should be held down throughout – a revolutionary but effective device on the lightweight, wooden-framed pianos of his time, with their quickly evaporating tone, but a nonsensical one on the mighty concert grands of today. Most pianists make no attempt to follow Beethoven's directions. But Kempff, more convincingly than anyone else, aimed to duplicate the intended effect by different means. He never lifts the pedal altogether but continually varies the degree to which the felt dampers clear the vibrating strings. The resulting har-

monic shimmer, combined with the fantastic beauty and variety of the tone, is utterly bewitching, reaching a level of aural poetry without equal today. Indeed, with his unique alliance of hands and feet, Wilhelm Kempff conjured sounds from the modern grand piano such as no other pianist has achieved.

Jeremy Siepmann



WILHELM KEMPPF UND SEINE KUNST

Wenn man heute Aufnahmen von Wilhelm Kempff hört, ist zu bedenken, dass er zwar erst vor einem guten Jahrzehnt starb, aber noch in einer gänzlich anderen Epoche aufwuchs. Er kam am 25. November 1895 im brandenburgischen Jüterbog als Spross einer Familie von Kirchenmusikern zur Welt, also noch zu Lebzeiten von Johannes Brahms, der 1897 starb. Seine äußere Verbindung mit diesem Komponisten ging sogar über reine Kalenderdaten hinaus. Als Kempff mit neun Jahren in die Berliner Hochschule für Musik eintrat, geschah dies mit moralischer und finanzieller Unterstützung durch den großen Geiger Joseph Joachim, der eng mit Brahms befreundet gewesen war und sich zeitlebens für ihn eingesetzt hatte. Und Kempffs wichtigster Kompositionslehrer war Robert Kahn, ein Freund und Schüler von Johannes Brahms. Doch im Grunde verdankte Kempff seine überwältigende Kompetenz als Brahms-Interpret nicht derartigen Zufällen, sondern einer tiefen spirituellen und emotionalen Affinität zu dem Komponisten, die direkt aus der Musik selbst erwuchs. Hier glich die Beziehung seiner ebenso engen Bindung an Schumann und Beethoven, mit denen ihn biografisch gar nichts verknüpfte.

Brahms, Schumann und Beethoven verkörpern drei der vier Eckpfeiler von Kempffs Repertoire. In der vorliegenden Sammlung fehlt nur Schubert, dessen Sonaten Kempff als Erster komplett aufnahm. Eine noch größere Leistung war auf ihre Art seine Revision des gesamten Klavierwerks von Robert Schumann. In seiner detaillierten Kenntnis von Schumanns Œuvre konnte es unter den großen Pianisten nur Clara Schumann, die Witwe des Komponisten, mit ihm aufnehmen – allerdings legte sie weniger wissenschaftliche Genauigkeit als Kempff an den Tag, wenn es um die Werke ihres Mannes ging. Als Interpret aber brachte Kempff wie bei allen Stücken, die er spielte, seine ganze, stets lebendige Fantasie in die Kompositionen ein. Selbst ein produktiver, vielseitiger Kompo-

nist, war er in erster Linie kein intellektueller (und noch weniger ein akademischer), sondern ein schöpferischer Interpret. Das bedeutete, dass sein Spiel niemals eine unumstößliche Wahrheit verkündete, sondern eine – oft inspirierte – Hypothese darstellte. Seine Interpretationen blieben stets wandelbar, und sein Musizieren bot unterschiedliche Aspekte.

Eine solcher Künstler stößt notwendigerweise auf Kritik. Puristen mögen das überraschend bedächtige Tempo und den gesetzten Ton des Capriccio zu Beginn von Brahms' Opus 116 bekräfteln (das vom Komponisten geforderte Presto energico ist hier keinesfalls zu ahnen) oder auch das ungewöhnlich rasche Tempo für Opus 119 Nr. 1, das Adagio überschrieben ist. Wer bei Kempff die Bestätigung seiner eigenen Auffassung sucht, hat in der Regel so seine Probleme; wer jedoch seinen Horizont erweitern und die innere Wahrheit von Musik ergründen will, kann sich meist auf eine aufschlussreiche Entdeckungsreise freuen.

Unter allen hier zusammengetragenen Schätzen demonstriert die oft verwirrend vielfältige Landschaft von Schumanns *Kreislariana* wohl am besten Kempffs enorme geistig-emotionale Bandbreite und Abenteuerlust. Hier manifestiert sich in einem einzigen Werk der ganze Facettenreichtum des Pianisten. Seine Tiefe und sein dramatisches Gespür sind wohl bekannt. Doch diese Aufführung zeigt, dass er zudem über eine kapriziöse Fantasie und einen Humor verfügte, die vorzüglich zu Schumanns eigenem Wesen passten. Ebenso deutlich – wenn auch nicht auf diese Aufführung oder auf Schumann beschränkt – ist die außergewöhnliche Verbindung von höchster Raffinesse mit vielgestaltiger Schlichtheit und damit ein Ausdrucksspektrum, das von kindlicher Unschuld bis zu tiefer, kontemplativer oder sogar religiöser Gelassenheit reicht. Man denke beispielsweise an Schumanns *Arabeske*, die wiederkehrenden Abschnitte im zweiten Satz von *Kreislariana*, den vierten und fünften Satz dieses Werkes, die letzte der vier Balladen op. 10 von Brahms und den weltentrückten Finalsatz von Schumanns großer C-dur-Fantasie.

Es gab allerdings auch eine Kehrseite der Medaille, die sich in Kempffs Live-Auftritten stärker bemerkbar machte als in seinen Aufnahmen: eine seltsame Mischung aus analytischer Durchdringung und der Neigung, abzuschweifen und in eine Art Wachtraum zu gleiten. Das war für Schubert oft richtig, der in seiner Musik gern ähnlich vorging, und manchmal passte es auch zu Schumann, weniger angemessen war es wohl Brahms und Beethoven. Diese Haltung war Teil von Kempffs prinzipiell improvisatorischem Naturell (in seiner Jugend spielte er bei seinen Recitals auch Improvisationen), sie konnte sich aber auch negativ auswirken, und manche werden das vielleicht bei der mächtigen Fuge zum Abschluss von Brahms' Händel-Variationen so empfinden.

Kempff war bekanntermaßen weder egozentrisch noch eitel, gleichwohl genoss er, obwohl er nie danach gestrebt hat, eine Verehrung, wie sie nur wenigen zuteil wird. Er buhlte auch nie um sein Publikum. Bei seinen Konzerten, vor allem in seinen letzten Jahren, wandte er sich nie ausdrücklich an die Zuhörer, die sich eher in der Rolle eines privilegierten Lauschers befanden. Er spielte jedoch Zugaben – und die waren oft der Höhepunkt des Recitals. Dann konnte man ihn mit seinen eigenen wundervollen Arrangements hören, neben den Bach- und Rameau-Arrangements, die hier auf CD 5 erscheinen, auch unvergleichliche Transkriptionen von Händel, Gluck, Mozart und anderen.

Bei aller Ausdruckskraft seiner besten Aufführungen war Kempff eigentlich kein rhetorischer Interpret. Diesem zutiefst kultivierten und reflektierten Menschen war das Deklamatorische immer wesensfremd, die große Geste entsprach nicht seinem Ansatz. Wo es nötig war, konnte er jedoch mit machtvoller Autorität und Überzeugungskraft auftreten. Jeden Zweifel daran beseitigen seine Interpretation der f-moll-Sonate von Brahms (CD 3) oder die majestätische Breite, mit der er das Eingangsthema der Schumann-Fantasie auf CD 2 entfaltet. Selbst bei Schumanns durch und durch romantischer Musik waren Kempffs Aufführungen von klassischem Formbewusstsein geprägt und verrieten ein Ohr für polyphone Strukturen, das durch seine eigene Kompositionstätigkeit geschult war (dies wird überall deutlich, wo er Schumann und Brahms spielt, deren grundsätzlich

polyphone Denkweise der Schlüssel zur Interpretation ihrer Musik ist – der Mittelteil von Brahms' cis-moll-Intermezzo aus Opus 117 ist nur eines von zahlreichen Beispielen).

Kempffs Spiel war in der Regel außerordentlich klar, und das ist bei einem Pianisten, der sich zeitlebens in die Musik von Bach, Mozart und Beethoven vertieft hat, auch nicht anders zu erwarten. Zu seinen weiteren Tugenden gehörte, dass er schroffe Klänge grundsätzlich vermied. Selbst in diesen frühen Aufnahmen treten Schönheit und Charakter seines Tons (vor allem seine breite Farbpalette) eindrucksvoll hervor. Diese Merkmale prägen besonders seine Interpretationen von Chopin, Fauré und Liszt, sind aber in seinen Aufführungen von Bach, Händel, Beethoven, Schumann und Brahms kaum weniger präsent. Ob sie für die Barockkomponisten immer angemessen sind, ist eine andere Frage – für mich ist sie letztlich irrelevant, denn Schönheit dieses Ranges steht über allen traditionellen Vorstellungen. Ähnliches gilt für die fast träumerische rhythmische Flexibilität, mit der er diese Musik spielt: Perfekte Beispiele sind hier das Thema von Händels Variationen *The Harmonious Blacksmith* (CD 5) oder der wunderschöne Siciliano von Bach (CD 5, [2]).

Kempffs vorliegende Aufführungen barocker Musik sind ausnahmslos Wunder an klanglicher Schönheit, von anderen Pianisten bis heute unübertroffen und nur selten erreicht. Ausschlaggebend dafür war u. a. seine Beherrschung kontrapunktischer Strukturen – eigentlich seine weitgehend polyphone Interpretation jeglicher Musik, sei sie kontrapunktisch geschrieben oder nicht. Ebenso wichtig war aber auch sein virtuoser Gebrauch des Pedals, der in den vorliegenden Barockwerken besonders auffällig ist, weil er der gegenwärtig vorherrschenden historischen Aufführungspraxis so eklatant zuwiderläuft.

Im ersten Satz von Beethovens so genannter »Mondschein-Sonate« bemerkt man das ebenso häufig verwendete Pedal viel weniger, weil es völlig zum Stil der Musik und zum Instrument passt, für das sie geschrieben wurde. Oder vielleicht nicht ganz, denn das Klavier, für das Beethoven diese Sonate komponierte, unterschied sich von den heu-

tigen Klavieren fast ebenso stark wie von dem Cembalo, das es ablöste. Beethoven schrieb vor, das Fortepedal den ganzen ersten Satz der Sonate hindurch gedrückt zu halten – ein revolutionäres, aber wirkungsvolles Verfahren für die leichten, mit Holzrahmen versehenen Klaviere seiner Zeit und ihren kleinen Ton, aber völlig unsinnig für die mächtigen Konzertflügel unserer Tage. Die meisten Pianisten versuchen deshalb gar nicht erst, Beethovens Anweisung zu befolgen. Doch überzeugender als jeder andere bemühte sich Kempff, den gewünschten Effekt mit anderen Mitteln zu erreichen. Er trat das Pedal nie vollständig, sondern variierte ständig das Ausmaß der Saitendämpfung. Das so entstehende harmonische Schimmern übt zusammen mit der überwältigenden Schönheit und Vielfalt des Tons einen unvergleichlichen Zauber aus und erzeugt eine Klangpoesie, die es heutzutage nicht mehr gibt. Tatsächlich hat Wilhelm Kempff mit dem einzigartigen Zusammenwirken seiner Hände und Füße dem modernen Konzertflügel Klänge entlockt, wie es kein anderer Pianist vermochte.

Jeremy Siepmann

(Übersetzung: Reinhard Lühje)

Deutsche Gramophon Gesellschaft
m. b. H.
Hannover, Podbielskistr. 76

Aufnahmeprotokoll
Aufnahme (Verbleibt im Band)
W. 2330

Abteilung: Produktion
Titel u. Mitwirkende: *Gramophon Robert Schumann Fantasia C dur op. 17*
Ausstellungsdatum: *4. II. 1917*
Band Nr.:
Aufnahmeort: *Hannover Beethovenaal*
Regie / Dirigent: *Wilhelm Kempff*
Datum von Zeit bis Aufnahmezeit: *4. 5. 1. 1917*
Toning.
Produktions-Vertreter

	Datum	von	Zeit	bis	
1. Aufnahmesitzung	<i>4. II.</i>	<i>10</i>	<i>13</i>		
2. Aufnahmesitzung	<i>5. II.</i>	<i>10</i>	<i>13</i>		<i>Wilhelm Kempff</i>
3. Aufnahmesitzung					

L'ART DE WILHELM KEMPPF

En écoutant Wilhelm Kempff aujourd'hui, il ne faut pas oublier que, même s'il est mort il n'y a pas si longtemps, il a grandi à une époque très différente de la nôtre. A sa naissance, le 25 novembre 1895 – dans la ville allemande de Jüterbog, au sein d'une famille de musiciens d'église –, Brahms avait encore deux ans à vivre. Mais ce n'est pas uniquement le calendrier qui le rapproche du compositeur. Lorsqu'il entra à la Hochschule für Musik de Berlin, à l'âge de neuf ans, ce fut avec le soutien moral et financier du grand violoniste Joseph Joachim, ami intime et grand défenseur de Brahms. Et son principal professeur de composition fut Robert Kahn, lui-même ami et ancien élève du musicien de Hambourg. Pour autant, de telles coïncidences ne sauraient expliquer la force et l'éloquence de ses lectures brahmsiennes, il faut plutôt en chercher la raison dans le lien spirituel et émotionnel, profond et immédiat, qui unissait Kempff à la musique du maître. En cela, son rapport à Brahms n'était pas différent de ses affinités avec Schumann et Beethoven, dont les biographies étaient parfaitement étrangères à la sienne.

Ces compositeurs représentent trois des quatre grands piliers du répertoire de Kempff. Le seul qui manque dans la présente anthologie est Schubert, Kempff ayant été le premier grand pianiste à enregistrer l'intégrale de ses sonates. Plus digne d'admiration encore fut l'édition qu'il prépara de l'ensemble de l'œuvre pour piano de Schumann, dont il avait une connaissance détaillée. A cet égard, il n'avait d'égal, parmi les grands pianistes, que la veuve du compositeur, Clara, qui était cependant une musicologue moins scrupuleuse que Kempff s'agissant des partitions de son mari. En tant qu'interprète, Kempff déployait dans la musique du maître son imagination toujours féconde, comme il le faisait avec pratiquement tout ce qu'il jouait. Lui-même compositeur prolifique et éclectique, il n'était pas simplement un intellectuel (encore moins un universitaire), mais un

interprète créatif. Sa manière de jouer une œuvre n'était jamais la proclamation d'une vérité biblique, mais une hypothèse, souvent inspirée. Ses interprétations étaient donc toujours souples, et sa façon d'aborder la musique sujette à de nombreuses perspectives différentes.

Un tel artiste provoque inévitablement des froncements de sourcils. Les puristes pourront ainsi ergoter sur son tempo singulièrement mesuré et le ton solennel qu'il adopte dans le Capriccio initial de l'opus 116 de Brahms (personne n'imaginerait que l'indication du compositeur est *Presto energico*), ou sur son allure étonnamment rapide dans l'opus 119 n° 1, marqué *Adagio*. Ceux qui attendent de Kempff la confirmation de leurs opinions préconçues risquent d'être déboussolés. Ceux qui, en revanche, cherchent à élargir leur horizon et à plonger dans l'essence même de la musique ont de grandes chances de faire un voyage riche en découvertes.

Dans cette anthologie, il n'y a peut-être rien qui illustre mieux l'étendue et l'audace de la conception de Kempff que le paysage étonnamment varié des *Kreisleriana* de Schumann. Ici se manifestent les multiples qualités du pianiste. Sa profondeur et son sens du drame sont bien connus. Mais, comme son interprétation le montre clairement, il avait également un côté fantasque et un humour qui convenaient parfaitement dans Schumann. Non moins manifeste, mais sans être propre à cette interprétation (ni à Schumann), est sa façon extraordinaire d'allier un raffinement extrême à une simplicité à multiples facettes, mélange qui englobe tout depuis l'innocence enfantine jusqu'à une sérénité profonde, contemplative, et même religieuse. On renverra ici à son *Arabesque* de Schumann, aux épisodes récurrents du deuxième mouvement des *Kreisleriana*, aux quatrième et cinquième mouvements de la même œuvre, à la dernière des quatre Ballades de Brahms et au dernier mouvement transcendant de la grande Fantaisie en ut majeur de Schumann.

Cela dit, il y avait le revers de la médaille – plus manifeste dans ses concerts que dans ses disques: un curieux mélange d'analyse en profondeur et de propension à vaga-

bonder, à se perdre dans une espèce de rêverie qui convenait souvent bien à Schubert – qui a tendance à faire la même chose dans sa musique – et à Schumann, mais ne sied peut-être pas autant à Brahms et à Beethoven. Cela faisait partie de sa nature d'improvisateur (dans sa jeunesse, il mettait des improvisations au programme de ses récitals), mais pouvait parfois se retourner contre lui, comme on peut en avoir le sentiment dans la puissante fugue qui conclut les *Variations sur un thème de Haendel* de Brahms.

Kempff, auquel l'égotisme et la vanité étaient étrangers, faisait l'objet malgré lui d'une vénération que peu d'autres pianistes ont connue. Pourtant, ce ne fut jamais un pianiste délibérément séducteur. Lors de ses concerts, en particulier dans ses dernières années, il ne s'adressait pas spécifiquement aux auditeurs, mais les traitait un peu en «intrus» privilégiés. Il donnait cependant des bis – souvent le point culminant du récital. C'est là qu'on l'entendait dans ses transcriptions merveilleuses, non seulement des pièces de Bach et de Rameau qui figurent sur le CD 5, mais aussi dans d'incomparables relectures de Haendel, Gluck, Mozart et autres.

Si éloquent que pût être son jeu, Kempff n'était pas un musicien rhétorique. Homme extrêmement cultivé et très réfléchi, il ne fut jamais un orateur en musique. Le geste grandiose était le plus souvent étranger à sa conception. Mais là où c'était nécessaire, il pouvait s'exprimer avec une autorité et une force de persuasion magnifiques. On ne saurait en douter un instant en écoutant sa version de la Sonate en fa mineur de Brahms reprise sur le CD 3, ou l'ampleur magistrale du premier thème de sa Fantaisie de Schumann (CD 2). Cependant, même dans un romantisme aussi exacerbé que celui de Schumann, ses interprétations se caractérisent par un sens classique des proportions et trahissent une oreille de compositeur pour l'écriture polyphonique. Ceci est manifeste tout au long de ses Brahms et de ses Schumann – musiciens dont il faut reconnaître la conception essentiellement polyphonique pour en donner une interprétation réussie (on s'en rend compte dans la partie centrale de l'Intermezzo op. 117 en ut dièse mineur de Brahms, pour prendre un exemple parmi tant d'autres).

Il n'est pas surprenant, pour un pianiste plongé toute sa vie dans la musique de Bach, Mozart et Beethoven, que son jeu soit d'une clarté exceptionnelle. Kempff avait également pour vertu d'éviter toute sonorité stridente. Même dans ces enregistrements anciens, la beauté de sa sonorité, son *caractère*, et sa large palette de couleurs ressortent avec une vitalité extraordinaire. Ce travail du timbre jouait un rôle crucial dans ses interprétations de Chopin, Fauré et Liszt; mais on en a des exemples à peine moins nombreux dans ses Bach, Haendel, Beethoven, Schumann et Brahms. La question de savoir si ces sonorités sont toujours à leur place dans la musique baroque est une autre affaire – sans grande importance, à mon avis: la beauté transcende toute idée préconçue. On pourrait en dire autant de la souplesse rythmique presque onirique qu'il introduit dans le même répertoire: son interprétation du thème, dans les variations sur *L'Harmonieux forgeron* (CD 5), en est une illustration parfaite, de même que sa belle et merveilleuse version de la Sicilienne de Bach (plage ☐ du même disque).

Toutes les pièces baroques de cette anthologie sont des miracles de beauté sonore, des interprétations qui n'ont été surpassées par aucun pianiste et rarement égalées. La maîtrise de l'écriture contrapuntique joue ici un rôle-clé, Kempff traitant même de façon polyphonique la plupart des éléments, qu'ils soient contrapuntiques ou non. Cependant, sa virtuosité extraordinaire dans le maniement de la pédale n'est pas moins cruciale. Elle est le plus évidente ici dans les pièces baroques, car elle contredit l'historicisme qui prévaut actuellement.

Dans le premier mouvement de la Sonate de Beethoven dite «au clair de lune», le recours non moins généreux à la pédale s'avère moins manifeste car il s'accorde parfaitement avec le caractère de l'œuvre et avec l'instrument pour lequel elle est écrite. Ou presque. En réalité, le piano pour lequel Beethoven conçut cette sonate est presque aussi différent des pianos actuels qu'il l'était des derniers clavecins qu'il supplanta. Dans le premier mouvement de la *Clair de lune*, le compositeur indique que la pédale forte doit être tenue d'un bout à l'autre: ce procédé révolutionnaire donne toute sa mesure sur les

pianos légers de l'époque, qui avaient un cadre en bois et dont le son s'éteignait rapidement, mais il devient absurde sur les puissants pianos de concert actuels. Ainsi, la plupart des pianistes passent sur l'indication de Beethoven. Kempff, lui, plus convaincant que ses confrères, s'applique à reproduire l'effet voulu par des moyens différents. Il ne relève jamais complètement la pédale, mais varie continuellement la distance entre les feutres et les cordes, étouffant partiellement les vibrations. Le scintillement harmonique qui en résulte, allié à l'extraordinaire beauté et richesse du son, est absolument envoûtant, il atteint à un niveau de poésie resté sans égal aujourd'hui. Avec ses pieds autant qu'avec ses mains, Wilhelm Kempff tire du piano de concert moderne des sons qu'aucun autre pianiste n'a jamais obtenus.

Jeremy Siepmann

(Traduction: Dennis Collins)

Deutsche Grammophon Gesellschaft
Hannover, Postbretelstr. 76

13/16 57 Ww
Produktion

Aufnahmeprotokoll

Abteilung: Produktion / Ad.
GRAMMOPHON

Ausstellungsdatum: 8.2.1957

Band Nr.: B2198

Titel u. Mitwirkende: Johannes Brahms: Variationen und Fuge über ein Thema von Händel op.24
Wilhelm Kempff, Klavier

Aufnahmeort: Hannover, Beethoven-Saal

Regie / Dirigent:

Aufnahmezeit: 3. Jan. 1957

Datum	Zeit		Toning.	Produktions-Verleiher
	von	bis		
1. Aufnahmesitzung	3.1.57	10.30	13.00	Wildhagen
2. Aufnahmesitzung	3.1.57	14.00	17.30	"
Aufnahmesitzung				Schneider
Aufnahmesitzung				"

With special thanks to Irene Bauer-Kempff

AAAD (CD 5 [1], [2]-[4]) / AAD

MONO Recordings / STEREO Recordings (CD 3 [1]-[4], CD 5 [1]-[4])

Executive Producer: Prof. Elsa Schiller (DGG),

John Culshaw (Decca recordings in November 1953)

Recording Producer: Karl-Heinz Schneider (CD 1 [2]-[4]; CD 2 [1]-[3], [4]),

Hans Ritter (CD 3 [1]-[4]), Wolfgang Lohse (CD 5 [1]-[4])

Tonmeister (Balance Engineer): Heinz Wildhagen (CD 1 [2]-[4]; CD 2 [1]-[3], [4]; CD 3 [1]-[4];

CD 5 [1]-[4])

Editing: Helmut Najda (CD 3 [1]-[4]; CD 5 [1]-[4])



Mastered by Emil Berliner Studios

Mastering: Michael Beier (CD 1, 3), Angelika Rudloff (CD 2, 4, 5)

© 1951 (CD 4 [1]-[4]) / 1952 (CD 1 [1], [2]) / 1953 (CD 2 [4]-[7]; CD 3 [7]-[4]) / 1954 (CD 3 [4]; CD 4 [1]-[4], [4]-[7]; CD 5 [4]) / 1955 (CD 5 [4]-[4], [4]-[4]) / 1957 (CD 1 [2]-[4]) / 1958 (CD 2 [1]-[3], [4]; CD 3 [1]-[4]) / 1961 (CD 5 [1]-[4]) Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg

© 2003 Deutsche Grammophon GmbH, Hamburg

Project Management: David Butchart

Research and Compilation: Alan Newcombe

Publisher: Bote & Bock, Berlin (CD 5 [4])

Booklet Cover Photo of Kempff: Rudolf Betz

Photo (page 11): Max Jacoby, Berlin

Cover Illustration: Ingrid Schaar

Art Direction: Fred Münzmaier

Printed in the E.U.

ORIGINAL MASTERS

"at a time when the classical record industry is regularly castigated for greed, shortsightedness and superficiality, the original masters project ... testifies to cultural commitment of the highest order."

(laurence viltès, classic record collector, spring 2003)

AMADEUS QUARTET

the 1950s mozart recordings
5 CD 474 000-2

FERENC FRICSAY

a life in music
9 CD 474 383-2

WILHELM FURTWÄGLER

live recordings 1944 - 1953
6 CD 474 030-2

HANS HOTTER

lieder and opera scenes 1942 - 1973
3 CD 474 006-2

JANÁČEK QUARTET

the complete recordings on deutsche grammophon
7 CD 474 010-2

EUGEN JOCHUM

beethoven: the 9 symphonies
5 CD 474 018-2

WILHELM KEMPF

the complete 1950s concerto recordings
5 CD 474 024-2

WILHELM KEMPF

schumann · brahms complete 1950s solo recordings
5 CD 474 393-2

IGOR MARKEVITCH

un véritable artiste
9 CD 474 400-2

ASTRID VARNAY

opera scenes and orchestral songs
3 CD 474 410-2

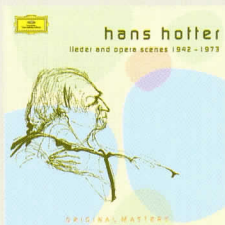
available september 2003:

THE CHRISTMAS ALBUM

various artists
2 CD 474 573-2

THE SINGLES

various artists
2 CD 474 576-2



3 CD 474 006-2



6 CD 474 030-2



5 CD 474 018-2



7 CD 474 010-2



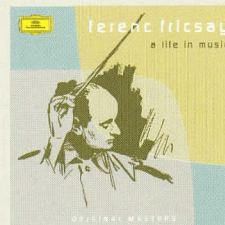
5 CD 474 024-2



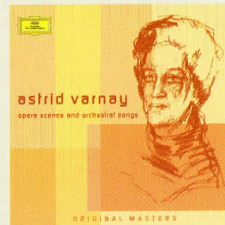
9 CD 474 400-2



5 CD 474 000-2



9 CD 474 383-2



3 CD 474 410-2

