

GREAT
PIANISTS
OF THE 20th CENTURY

WILHELM
KEMPF II

1895-1991

BACH/KEMPF

Nun komm, der Heiden Heiland
Jesus, bleibet meine Freude
Wachet auf, ruft uns die Stimme

BEETHOVEN

Sonata in E minor, Op. 90

LISZT

Deux Légendes
Années de pèlerinage:
Première année: Suisse (Excerpts)
Deuxième année: Italie (Excerpts)

MOZART

Piano Concerto No. 23 in A

SCHUBERT

Sonata in A minor, D. 845

Bamberger Symphoniker
Ferdinand Leitner



STEINWAY & SONS

PHILIPS



456 865-2

PHILIPS

DECCA

© 1993 Philips Classics

Made in Germany / Imported in America / Made in the UK

total playing time: 2:28:49

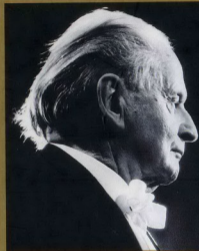
56

PIANISTS
OF THE 20th CENTURY

WILHELM KEMPF II

456 865-2

WILHELM
KEMPF II



Wilhelm Kempff

BACH-KEMPF / BEETHOVEN
LISZT / MOZART / SCHUBERT

GREAT
PIANISTS
OF THE 20th CENTURY

2 CDs

2 CDs

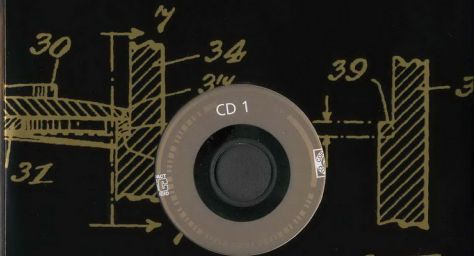


Fig. 8



INVENTOR.



GREAT
PIANISTS
OF THE 20th CENTURY

APOLOGIA

Tom Deacon

Executive producer

*Von Herzen -
Möge es wieder
zu Herzen gehen!*

Ludwig van Beethoven

It was in the 19th century that the piano rose to prominence as a concert instrument. Only in the 20th, with the invention of the gramophone, was it possible to record the instrument and its interpreters. Since then the wealth of recordings has become almost an embarrassment of riches. Selecting the greatest of these has been both a labour of love and, inevitably, a struggle of conscience. However, we believe that this edition, made in co-operation with many of the world's leading classical music companies, captures the best of recorded pianism. Philips Classics is privileged to offer the present edition both as a monument to the 20th century and as an inspiration for the next millennium.

Im 19. Jahrhundert begann der Aufstieg des Klaviers als Konzertinstrument. Doch erst mit der Erfindung des Grammophons im 20. Jahrhundert wurde es möglich, das Instrument und seine Interpreten für die Nachwelt festzuhalten. Die Anzahl der seitdem entstandenen Aufnahmen ist Legion. Daraus eine Auswahl zu treffen, war eine Herzensangelegenheit, aber auch ein Ringen um Objektivität. Wir glauben jedoch, daß diese Edition, die in Zusammenarbeit mit den führenden Klassiklabels entstanden ist, den bedeutendsten Pianisten der Aufnahmegeschichte Reverenz erweist. Philips Classics ist stolz auf dieses Monument des 20. Jahrhunderts, das auch als Inspiration für das kommende Jahrtausend dienen möge.

C'est au XIX^e siècle que le piano a accédé à une position préminente au concert. C'est au XX^e siècle, avec l'invention du phonographe, qu'on a commencé à enregistrer le piano et ses interprètes. Sélectionner les plus grands des enregistrements accumulés a été à la fois affaire d'amour et de conscience. Nous croyons que cette édition, à laquelle les grandes compagnies de musique classique ont coopéré nombreuses, contient le meilleur du piano enregistré. Philips Classics a le privilège de présenter cette édition, monument au XX^e siècle et source d'inspiration pour le prochain millénaire.

GREAT
PIANISTS
OF THE 20th CENTURY

CD 1

FRANZ SCHUBERT

Piano Sonata in A minor, D. 845

- | | | | |
|---|---|-------------------------|--------|
| 1 | 1 | Moderato | 10'58" |
| 2 | 2 | Andante, poco mosso | 11'30" |
| 3 | 3 | Scherzo. Allegro vivace | 7'00" |
| 4 | 4 | Rondo. Allegro vivace | 4'59" |

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Piano Sonata in E minor, Op. 90

- | | | | |
|---|---|--|-------|
| 5 | 1 | Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck | 5'14" |
| 6 | 2 | Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen | 8'45" |

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Piano Concerto No. 23 in A, KV 488

- | | | | |
|---|---|---------------|--------|
| 7 | 1 | Allegro | 11'04" |
| 8 | 2 | Adagio | 5'57" |
| 9 | 3 | Allegro assai | 7'54" |

Bamberger Symphoniker · Ferdinand Leitner

2

CD 2

GREAT
PIANISTS
OF THE 20th CENTURY

FRANZ LISZT

Deux Légendes

- | | | | |
|---|----|---|-------|
| 1 | 1. | Saint François d'Assise: la prédication aux oiseaux | 9'46" |
| 2 | 2. | Saint François de Paule marchant sur les flots | 8'46" |

Années de pèlerinage

Première année: Suisse

- | | | | |
|---|----|-----------------------|-------|
| 3 | 7. | Eglogue | 3'48" |
| 4 | 2. | Au lac de Wallenstadt | 3'12" |
| 5 | 4. | Au bord d'une source | 4'03" |

Deuxième année: Italie

- | | | | |
|----|----|--|-------|
| 6 | 2. | Il Penseroso | 4'02" |
| 7 | 3. | Canzonetta del Salvator Rosa | 2'43" |
| 8 | | Gondoliera (supplement, from "Venezia e Napoli") | 5'02" |
| 9 | 4. | Sonetto 47 del Petrarca | 5'46" |
| 10 | 5. | Sonetto 104 del Petrarca | 5'35" |
| 11 | 6. | Sonetto 123 del Petrarca | 6'34" |

3

GREAT
PIANISTS
OF THE 20th CENTURY

CD 2

JOHANN SEBASTIAN BACH/WILHELM KEMPF

- | | |
|---|-------|
| 12 Nun komm' der Heiden Heiland, BWV 659 | 5'58" |
| 13 Jesus bleibet meine Freude (from BWV 147) | 3'43" |
| 14 Wachet auf! ruft uns die Stimme (from BWV 140) | 4'57" |

Recorded:

11/1950 (Liszt)
3/1953 (Schubert, Bach/Kempff)
Kulturraum, Bamberg 4/1960 (Mozart)
Beethoven-Saal, Hannover, 1/1965 (Beethoven)
© The Decca Record Company (1951: Liszt; 1954: Schubert, Bach/Kempff)
© Deutsche Grammophon Gesellschaft (1961: Mozart; 1965: Beethoven)
This compilation © 1999 Philips Classics

Photos:

Philips Classics archive (front cover); INGI/DGG (booklet cover)
Max Jacoby/DGG (p. 5); Irene Bauer-Kempff (p. 6);
Private collection (p. 9); Decca archive (p. 14);
Erich Auerbach/DGG (p. 19); R. Betz (p. 22)

GREAT
PIANISTS
OF THE 20th CENTURY



GREAT
PIANISTS
OF THE 20th CENTURY



Wilhelm Kempff

Born 1895 in Jüterbog, Germany, died 1991 in Positano, Italy. First lessons from his father. At nine he entered the Hochschule für Musik in Berlin, with Karl Heinrich Barth for piano and Robert Kahn for composition. Gave his first concerts, as pianist and organist and made his first appearance with the Berlin Philharmonic in 1916. Won the City of Berlin Mendelssohn Prize for piano and composition in 1917. Director of the Stuttgart Hochschule für Musik 1924-9. He toured Europe, South America and Japan as a concert pianist but his débuts in London (1951) and New York (1964) came only after World War Two. In later years he travelled all over the world, playing the German classical and romantic repertory, especially Beethoven. His courses on the interpretation of Beethoven's piano music began in Positano in 1957. He combined teaching and composition with the performance of a wide range of chamber music, with Menuhin, Szeryng and Rostropovich among others. Kempff's explorations of the keyboard repertory combine intellectual understanding with a fastidious charm. Mitsuko Uchida is one of his most celebrated pupils.

Geboren 1895 in Jüterbog, Deutschland, gestorben 1991 in Positano, Italien. Erster Unterricht beim Vater. Studienbeginn als Neunjähriger an der Hochschule für Musik Berlin (Klavier bei Karl Heinrich Barth und Komposition bei Robert Kahn). 1916 erste Konzertreise als Pianist und Organist und Debüt mit den Berliner Philharmonikern. Erhielt 1917 die Mendelssohn-Preise der Stadt Berlin für Klavierspiel und Komposition. 1924-29 Direktor der Hochschule für Musik in Stuttgart. Als Konzertpianist Tournées durch ganz Europa, Südamerika und Japan. Erst nach dem 2. Weltkrieg Debüt in London (1951) und New York (1964). Danach weltumspannende Karriere mit Werken des deutschen klassischen und romantischen Repertoires mit besonderem Schwerpunkt auf Beethoven. Seit 1957 Interpretationskurse zum Beethovenschen Klavierœuvre in Positano. Ausgedehnte Kammermusikaktivitäten mit u.a. Menuhin, Szeryng und Rostropowitsch, daneben immer wieder Lehr- und Kompositionstätigkeit. Wilhelm Kempffs pianistische Auseinandersetzungen mit dem Repertoire vereinen intellektuellen Durchblick mit feinnervigem Charme. Zu seinen berühmtesten Schülern zählt Mitsuko Uchida.

Né en 1895 à Jüterbog, Allemagne, mort en 1991 à Positano, Italie. Premières leçons avec son père. Commence à l'âge de neuf ans ses études à la Hochschule für Musik de Berlin (piano avec Karl Heinrich Barth et composition avec Robert Kahn). Premiers concerts de pianiste et d'organiste en 1916 et débuts avec l'Orchestre Philharmonique de Berlin. Reçoit en 1917 les Prix Mendelssohn de piano et de composition de la Ville de Berlin. De 1924 à 1929 directeur de la Hochschule für Musik de Stuttgart. Tournées comme pianiste de concert dans l'Europe entière, en Amérique du Sud et au Japon. Ne débute qu'après la deuxième guerre mondiale à Londres (1951) et à New York (1964). Suit alors une carrière mondiale, avec des œuvres du répertoire allemand classique et romantique, qui met particulièrement l'accent sur Beethoven. A partir de 1957 cours d'interprétation de l'œuvre pianistique beethovenien à Positano. Importante activité de musique de chambre avec, entre autres, Menuhin, Szeryng et Rostropowitch, sans jamais renoncer à l'enseignement et à la composition. Son approche pianistique du répertoire réunit pénétration intellectuelle, sensibilité et charme. Mitsuko Uchida est l'une de ses plus célèbres élèves.

Michael Steinberg

THE ART OF SIMPLICITY AND NATURALNESS

It is more than thirty years ago since I first heard Alfred Brendel speak about Wilhelm Kempff. We were driving along the Massachusetts Turnpike from Boston to Tanglewood, and I was drawing opinions from him on various pianists, living and dead. When I brought up Kempff, then still very much alive and active, Brendel declared: "When he is at his best he plays more beautifully than any of us." He went on to recommend Kempff's then recent recording of Mozart's A major Concerto, K. 488, with Ferdinand Leitner and the Bamberg Symphony and the stunning Liszt recordings from 1950. (Brendel chose the repertory for the three Kempff collections in this series, and these recordings are included in this set.)

Wilhelm Kempff was born in Jüterbog, some thirty-five miles south of Berlin, and grew up in Potsdam. He came out of the Lutheran church music tradition, both his grandfather, Johann Friedrich Kempff, and his father, another Wilhelm Kempff, having been organists and cantors. He himself started out on those paths, too, and was the only major pianist who also gave organ recitals, at least in his young years. He paid tribute to those beginnings when, in 1951, he gave his memoirs the punning title *Unter dem Zimbelstern*, the "zimbelstern" being an organ stop with tiny bells, marked by a star placed on top of the organ case.

Kempff had a truly uncommon facility at the keyboard, and he was one of those musicians in whom the synapses between brain and hand worked flawlessly and effortlessly: at nine, at his admission exam for the Berlin Hochschule, he could transpose any of the preludes and fugues of the *Well-Tempered Clavier* into any key, by heart. His memory was vast and remained phenomenal all his life.

Kempff's career as a pianist was formally launched in 1916, when he appeared for the first time with the Berlin Philharmonic and gave a recital in Berlin, one on which he included Beethoven's *Hammerklavier* Sonata and the Brahms *Paganini* Variations. Over the years he earned a formidable reputation in Europe, Latin America, and Japan; he did not, however, visit England until 1951 and the United States until 1964, although his many recordings had long ago made his a familiar name in both countries. He had a life-long interest in teaching, was director of the Stuttgart Hochschule from 1924 until 1929. Together with Edwin Fischer and Walter Gieseking he taught summer courses at Potsdam from 1931 to 1941, and, after the war, he gave master classes on the Beethoven sonatas at Positano (until 1982).

"Kempff was an Aeolian harp," says Brendel. "Never ready to respond to whatever interesting wind blew his way. He appropriated the music he played. His was more an improvising than a planning nature, and in his earlier years, he enjoyed actually offering improvisations at his piano recitals. That is typically an organist's skill, and Kempff was well trained and versed in it. Seeking to sum up the Kempff essence, Brendel mentions several elements. One, also derived from his experience as an organist, is his outstanding ability in polyphonic playing. "Kempff was one of the best fugue players," says Brendel, citing the finales of Beethoven's *Hammerklavier* Sonata and the D major Cello Sonata, Op. 102 No. 2, on the recording with Pierre Fournier as particularly beautiful evidence. "He had a keen ear for balances, even in *fortissimo*. He knew how to make sound spread in a *crescendo* instead of keeping it narrow." And here Brendel defines a vertical column as he slowly raises his hands, palms facing each other.



The reviews were ecstatic, with Olin Downes of the *New York Times* commenting that "Not for a long time has this writer heard such a talent allied with the musicianship, the feeling, the intelligence, the artistic balance of Byron Janis." This review launched Janis's formal career with the dazzling thrust of a rocket. Years later, in summing up his years with Horowitz, Janis would be able to say that with him "I learned how to make the piano sing and how to use colours. I learned how to use the instrument to its maximum advantage."

Four years later Janis made his first recital disc for RCA Victor, and many of the items it contained are making their first appearance here – music of Liszt, Chopin and the first performance of the Schulz-Evler version of the "Blue Danube" Waltz to seriously challenge the classic version by Josef Lhévinne. All are prime examples of what made Janis special – the boldness of his sound, his vivid and muscular rhythmic prowess, his seemingly limitless facility and a gift of seizing a piece of music and making it an individual statement. Small wonder that Virgil Thomson, then a major New York critic, would soon be writing that he "was a whopping piano player both by technique and by temperament."

Although the mainstays of Janis's repertory have been the music of the nineteenth and early twentieth centuries – Rachmaninoff, Prokofiev and Liszt concertos, Beethoven and Brahms sonatas, music of Schubert and Schumann – it was with Chopin that he established a special affinity. There was nothing dreamy or hothouse about his playing of Chopin's music, and his self-identification with the composer was more than a mere mastery of the problems and poetry posed by the composer. As Schonberg put it: "On stage, Mr Janis's thin, almost emaciated appearance seems to bring out the protective instinct in the female concertgoer, not unlike Chopin himself. After he plays a Nocturne, one half expects to see George Sand come out to carry him off to her Mediterranean hideaway."

The bond between Janis and Chopin is a question of what Janis terms "soul." Elaborating on this idea he has said: "I think Chopin put it pretty well when he instructed his students to 'play with all your soul'... This is what you have to do if you really want to make great music. As in life, the more of yourself you give to others, the more you usually will receive in return... There are people who seem frightened... to give all and conversely those who somehow find it frightening when all is given to them. But, for me, that is the only way. Only then can music evoke fully the beauties and mysteries of this world and other worlds we don't comprehend. It's those moments of magic when the soul is fully singing, and the technique and the imagination are all working in conjunction; then something happens. Call it 'inspiration,' call it 'catching the elusive now,' call it whatever you like, but that's music. There's no piano, no pianist; it transcends both piano and pianist."

Janis believes that there has been "some kind of thread of Chopin running through my life starting with my chance encounter at Nohant in 1955 with Aurore Lauth Sand, granddaughter of George Sand, and continuing through my discovery of four [previously unknown] manuscripts in Chopin's hand and the film I made on his life – a one-hour portrait that French television co-produced." His playing of Chopin, like that of Horowitz, was distinguished by its singing character. As Janis tells his own students: "You are not a pianist, you are a singer. Sure, you learn to play the instrument, but then you are both accompanist and singer. Many young pianists seemed too restrained and shy about being vocal. Chopin recommended that students listen to great singers to learn how to play."

By the 1970s, Janis had established himself as one of the leading pianists of the day, giving some 100 concerts a season. He had made a successful European debut in 1952 with the Concertgebouw Orchestra in The Netherlands and was given standing ovations in Russia in the 1960s, where he became the first American to record with a Russian orchestra. His recording of the Prokofieff Third Concerto won the Grand Prix du Disque, and the French government created him a Chevalier in the Order of Arts and Letters, an honour previously bestowed on only two other Americans – the sculptor Alexander Calder and violinist Yehudi Menuhin.

But the crown jewel is Kempff's conjuring up of the two legends of the two Saint Francis for whom Liszt himself was named – and this is surely one of the greatest moments in the history of recorded sound. "Saint Francis of Assisi preaching to the birds" is, among other things, enormously difficult because so much of it is set in the piano's treble register and it can so easily sound tinkly, or worse, clattery, or still worse, monotonous. Here Kempff the piano "orchestrator" meets Liszt the piano "orchestrator," but more than that, the sense that comes across is of a pianist so deeply committed to conveying the musical imagery that pianistic issues are not of the essence at all. This is of course nonsense, Kempff must have worked damned hard to achieve this playing, but he achieves the greater goal of making us forget the piano and being aware only of the birds in their delicious lightness and of the Saint's gravely sweet words. "Saint Francis of Paola walking on water" is the great bass piece par excellence, and here Kempff summons huge edifices of bronze sound – never percussive, "sound that spreads." And, rapt and concentrated, he does not fail to convey a sense of miracle.

Finally, we encounter Kempff following in the footsteps of Liszt and Busoni as a piano "orchestrator" of Bach's organ music, in love with the *pianissimo* basses of a great instrument. His *Jesu, Joy of Man's Desiring* is not as simple as the beloved Myra Hess transcription, and *Wachet auf* is transformed into one great crescendo and thus moves far away from Bach's design. I am not altogether convinced by what I hear, but these reminders of Bach/Kempff – and these transcriptions have given pleasure to many other pianists and their audiences – are yet other occasions for stunning piano playing, and they illuminate yet another aspect of one of the century's remarkable musicians.

©1998/1999 Michael Steinberg

Michael Steinberg

DIE KUNST, SCHLICHT UND NATÜRLICH ZU SPIELEN

Über dreißig Jahre ist es her, daß ich mit Alfred Brendel zum erstenmal von Wilhelm Kempff sprach. Wir fuhren über den Massachusetts-Turnpike von Boston nach Tanglewood, und mich interessierte seine Meinung über verschiedene Pianisten – lebende und schon verstorbene. Als ich auf Kempff zu sprechen kam, erklärte Brendel: "In seinen besten Augenblicken spielt er schöner als wir alle." Im weiteren Verlauf des Gesprächs empfahl er Kempffs damals gerade erschienene Neuaufnahme von Mozarts A-dur-Klavierkonzert KV 488 mit den Bamberger Symphonikern unter Ferdinand Leitner sowie seine erstaunlichen Liszt-Einspielungen von 1950. (Alfred Brendel hat das Repertoire für die drei Kempff-Programme dieser Edition ausgewählt; die oben genannten Aufnahmen erscheinen in diesem Set.)

Wilhelm Kempff wurde 1895 in der etwa 55 km südlich von Berlin gelegenen Kreisstadt Jüterbog geboren. In Potsdam wuchs er in der lutheranischen Kirchenmusik-Tradition auf: Großvater Johann Friedrich und Vater Wilhelm waren Organisten und Kantoren, und auch unser Wilhelm Kempff trat zunächst in deren Fußstapfen: er war später der einzige namhafte Pianist, der auch als Orgelvirtuose hervorgetreten ist, zumindest in seinen jüngeren Jahren. An diese Anfänge seiner Karriere erinnert der bedeutungsvolle Titel seiner Memoiren: *Unter dem Zimbelstern*, womit ein Glockenrad, ein mechanisches Spielwerk in der Orgel gemeint ist.

Kempff hatte eine ganz ungewöhnliche pianistische Leichtigkeit: die Übertragung vom Kopf zur Hand funktionierte perfekt und mühelos. Bei seiner Aufnahmeprüfung an der königlichen Hochschule für Musik in Berlin konnte er bereits sämtliche Präludien und Fugen von Bachs *Wohltemperiertem Klavier* aus dem Kopf in jede Tonart transponieren. Sein Gedächtnis war grenzenlos und blieb bis ins höchste Alter phänomenal.

Kempffs eigentliche Pianistenlaufbahn begann 1916 mit seinem ersten Auftritt an der Seite der Berliner Philharmoniker sowie seinem ersten Klavierabend in Berlin, auf dessen Programm u.a. Beethovens *Hammerklavier-Sonate* und Brahms' *Paganini-Variationen* standen. Im Lauf der Jahre erwarb sich Kempff einen überragenden Ruf in Europa, Südamerika und Japan. In England konzertierte er nicht vor 1951, in den Vereinigten Staaten erst ab 1964; allerdings hatte in diesen Ländern die Schallplatte seinen Namen schon lange vorher zu einem Begriff gemacht. Besondere Aufmerksamkeit widmete er zeit seines Lebens der Ausbildung junger Talente: So war er von 1924-29 Direktor der Stuttgarter Musikhochschule, hielt von 1931-41 zusammen mit Edwin Fischer und Walter Gieseking Sommerkurse in Potsdam ab und leitete nach dem Krieg in Positano Meisterklassen zum Thema "Beethoven-Sonaten" (letztmalig 1982).



Kempff war eine Äolsharfe", sagt Brendel, stets bereit zum Klingeln zu bringen, was ihm der Wind an Bedeutungsvollem zutragen mochte. "Er machte sich die von ihm gespielte Musik ganz zu eigen." Seiner Natur nach eher improvisatorisch als planvoll überlegend veranlagt, hat er in jüngeren Jahren bei seinen Klavierabenden gern auch Improvisationen geboten. Dies ist typische Organistenpraxis, und Kempff war darin geübt und bestens versiert.

In dem Bestreben, Kempffs Klavierkunst in ihrem Wesen zu erfassen, führt Alfred Brendel mehrere Elemente auf: zunächst seine – durch die Organistenerfahrung mitbestimmte – Fähigkeit zu polyphonem Spiel. "Kempff war einer der besten Fugenspieler", sagt Brendel und zitiert als besonders eindrucksvolle Beispiele die Finalsätze von Beethovens *Hammerklavier-Sonate* und dessen Cello-Sonate op. 102 Nr. 2 in der Einspielung mit Pierre Fournier. Er besaß ein feines Ohr für die richtige Balance, selbst im *fortissimo*; wußte auch, daß der Klang im *crescendo* in die Breite gehen soll, statt eng nach oben", und hier deutet Brendel durch eine langsam aufsteigende Gebärde seiner Hände die Gestalt einer Säule an.

"Kempff besaß einen wunderbar ausgeprägten Sinn für Stimmungen, für wechselnde Beleuchtung. Der Klang ist immer von Luft umgeben. Und dann ist da noch sein besonderer Rhythmus, sein Wissen darum, wie Musik sich aus einer Abfolge von kleinen Einheiten zusammensetzt. Sein Spiel hatte Puls. Es hatte Rückgrat und war doch schmiegsam; es atmete, aber dieser Atem ging über die Atemlänge des Sängers weit hinaus. Taktstriche und schwere Takteile waren nicht überbetont, und die Bässe blieben immer im Hintergrund." Brendel sieht in Kempff auch einen Musiker, für den "cantabile das Wesen der Musik ausmacht, eine Grundidee, die vielfach verloren gegangen ist." Schließlich lehnte Kempff es ab, "der Musik Gewalt anzutun. Und auch das scheint nicht mehr zu gelten: Was Glenn Gould oder einige übereifrige Barockmusiker der Musik angeeiden lassen, wäre ihm unverstündlich gewesen. Kempff war ein Virtuose der besten Art. Selbst ein Horowitz hätte seine Freude an ihm gehabt. Doch möchte ich da nicht zu weit gehen..."

Es gab (und gibt) das Vorurteil, daß ein deutscher Pianist Werke von Chopin und Liszt nicht spielen könne. Doch in den fünfziger Jahren hat uns Kempff – neben einigen interessanten und individuell geprägten Chopin-Interpretationen – die nach Brendels Urteil bedeutendsten Liszt-Einspielungen beschert; ein Lob, das um so mehr Gewicht besitzt, als es von einem Pianisten stammt, der selbst zur Liszt-Diskographie Außerordentliches beigetragen hat.

Doch zunächst drei Wiener Klassiker: Schuberts dunkle, kraftvolle a-moll-Sonate D 845, Beethovens e-moll-Sonate op. 90 und das eingangs erwähnte Mozart-Konzert. Im Gegensatz zu einigen eher manierierten Kempffschen Schubert-Aufnahmen ist diese ein Musterbeispiel für seine Fähigkeit, schlicht zu spielen – eines der Attribute, die Brendel am meisten bei ihm bewundert. Die Sonate op. 90 ist vielleicht das Schubertischste, was Beethoven je geschrieben hat. (Der gerade erst siebzehnjährige Schubert hatte sie – wenige Wochen vor der Komposition von *Gretchen am Spinnrade* – eingehend studiert und ihren zweiten Satz bewußt als Vorlage für sein A-dur-Rondo für vier Hände benutzt.) Die zwei Sätze der Beethoven-Sonate sind deutliche Kontrastbilder: voll schroffer Kanten und Dramatik der erste, der zweite das Inbild zarter Liedhaftigkeit. Kempff wird beiden gerecht: der 1. Satz ist bei ihm voll Lebhaftigkeit, Empfindung und Ausdruck, wie Beethoven es in seinen ausführlichen Vortragsanweisungen verlangt, während der 2. Satz – "sehr singbar vorzutragen" – mit einer Schlichtheit dahinfließt, daß man sich kaum einer Aufführung bewußt ist, so unmittelbar scheinen die Melodien von Beethoven direkt zu uns zu kommen.

In Kempffs Aufnahme von Mozarts A-dur-Konzert KV 488 sieht Brendel ein Dokument aus einer anderen Zeit: "Wir spielen Mozart heute nicht mehr so." Moderne Interpreten sind sich eher der dunklen Seite von Mozarts Naturell bewußt, und bei einigen ist das Bedürfnis, die Abgründe auszuloten, so dominierend, daß sie Mozarts Vokabular und seine Vorstellungen von Etikette aus dem Auge verlieren, indem sie beides aus der Sicht der Brahms-Zeit (oder darüber hinaus) interpretieren. Ganz anders Kempff. Für die meisten von uns ist sein Mozart – heute, Ende der neunziger Jahre – erschreckend diesseitig, und natürlich spielt er alles so, wie es in den Noten steht. Nie wäre es ihm eingefallen, Verzerrungen hinzuzufügen oder die weiten Sprünge am Ende des langsamen Satzes zum Anlaß zu nehmen, mit eigenen Figurationen zu antworten (wie es Brendel und viele andere tun). Doch während wir seinem Spiel folgen, erfahren wir, wie genau sich Kempff der Gestalt der Phrasen und dem magnetischen Sog von Mozarts Harmonien bewußt ist. Und so beginnen wir nicht nur zu verstehen, warum die meisten Pianisten es heute vorziehen würden, Mozart anders zu spielen als Kempff es tat, sondern auch warum nur ganz wenige – ob aus seiner eigenen oder einer späteren Generation – imstande wären, Mozarts Musik mit der Ausgewogenheit, dem Charme sowie der Schlichtheit und Natürlichkeit eines Wilhelm Kempff zu spielen.

Die Schlichtheit des Vortrags ist für mich auch der Schlüssel zu dem, was Kempffs Liszt-Interpretationen ihren herrlichen, bewegenden Charakter verleiht. In Begleittexten zu seinen eigenen Liszt-Aufnahmen sowie in verschiedenen anderen Essays hat sich Brendel mit Eloquenz des vielfach mißverstandenen und bis heute ungenügend gewürdigten ungarischen Meisters angenommen. Sein eigenes Verständnis der in Liszts Persönlichkeit zentral stehenden Würde und tiefen Menschlichkeit wurde zweifellos von Kempffs Lesart mitgeprägt. Liszt war ein unglaublicher "Klavier-Orchestrator", und Kempff begegnet diesen oft von schwarzen Noten überquellenden Seiten nicht nur mit dem Wissen um das, was an dem von Liszt beschworenen Klavierklang so erstaunlich ist, sondern auch mit einem immensen und variablen technischen Arsenal, welches ihm gestattet, die Noten so zu spielen, wie Liszt sie notiert hat und das Klavier – und mit ihm den Raum – zum Klingen zu bringen. Und darüber hinaus steht diese Verbindung von Durchdringung, Phantasie und Können im Dienst eines vollkommenen Einklangs mit dem, was uns Liszt sagen will. Kempff weiß, daß alles bereits vorhanden ist: Übertreibung würde nur schaden. Und so hat er uns geistig und pianistisch exquisite Interpretationen von *Au lac de Wallenstadt* und *Au bord d'une source* hinterlassen, beide im übrigen Lehrbeispiele für Brendels Bemerkung über die Leichtigkeit – und gleichwohl Bestimmtheit – von Kempffs

Bässen. Die drei Petrarca-Sonette, freie Transkriptionen von Liedern, sind ein weiteres Beispiel dafür, wie sehr Kempffs Spiel im Gesang verwurzelt ist. Am schönsten kommt dies im berühmtesten der Sonette, Nr. 104, zum Ausdruck, wobei der Gesang, wie es sein soll, eher mit Bellini als mit Rachmaninoff verwandt ist.

Das Kronjuwel jedoch ist Kempffs Beschwörung der beiden Franziskus-Legenden – ein absolutes Glimmerstück der Schallplattengeschichte. "Die Vogelpredigt des hl. Franziskus von Assisi" ist, neben anderen Aspekten, ein überaus kompliziertes Stück, weil ein Großteil der Musik im Diskant notiert ist, was nur allzu leicht in das berüchtigte "Klingeln" oder, schlimmer noch, in Monotonie ausarten kann. Hier begegnet der "Klavier-Orchestrator" Kempff dem "Klavier-Orchestrator" Liszt – mehr noch: Kempff vertieft sich so sehr in die musikalische Bildersprache, daß rein klavieristische Aspekte daneben bedeutungslos werden. Natürlich entspricht dies nicht der Wahrheit, denn er muß unglaublich intensiv gearbeitet haben, um so zu spielen. Aber er erreicht dadurch ein höheres Ziel: daß wir das Klavier vergessen und nur die Vögel in ihrer bezaubernden Leichtigkeit und die bewegenden Worte des Heiligen wahrnehmen. "Der hl. Franz von Paula auf den Wogen schreitend" ist das Baß-Stück par excellence; hier errichtet Kempff riesige Gebäude aus bronzenem Klang – einem Klang, der niemals perkussiv ist, sondern der, wie Brendel sagt, "in die Breite geht". Und es gelingt ihm, in einer Mischung aus Verzückung und Konzentration das Gefühl eines Wunders heraufzubeschwören.

Schließlich begegnen wir Kempff in den Fußspuren Liszts und Busonis als Klavier-"Orchestrator" von Bachs Orgelmusik, verliebt in die Pianissimo-Bässe eines großen Instruments. Seine Bearbeitung von *Jesus bleibet meine Freude* ist nicht so schlicht wie die beliebte Transkription von Myra Hess, und *Wachet auf, ruft uns die Stimme* gerät in seinen Händen zu einem einzigen großen Crescendo und entfernt sich damit weit von Bachs Konzept. Ich bin nicht völlig überzeugt von dem, was ich höre. Und doch bieten diese Bach-Kempff-Reminiszenzen, die vielen anderen Pianisten und ihrem Publikum Freude bereitet haben, die Gelegenheit, Kempffs phänomenales Klavierspiel zu bewundern. Sie beleuchten einen weiteren Aspekt der Kunst eines der bemerkenswertesten Musiker des 20. Jahrhunderts.

Übersetzung: Ernst-F. Podlesnigg und Bernd Delfs

L'ART DE LA SIMPLICITÉ ET DU NATUREL

Il y a plus de trente ans que j'ai entendu Alfred Brendel parler pour la première fois de Wilhelm Kempff. Nous roulions de Boston à Tanglewood, et j'essayais de connaître ses opinions concernant divers pianistes, vivants et disparus. Lorsque j'en vins à parler de Kempff, alors encore bien vivant et actif, Brendel déclara: "Quand il est au mieux de sa forme, il nous bat tous par la beauté de son jeu." Et de recommander l'enregistrement tout récent du Concerto en la majeur de Mozart, K. 488, avec l'Orchestre symphonique de Bamberg et, au pupitre, Ferdinand Leitner, ainsi que les étonnants enregistrements d'œuvres de Liszt datant de 1950. (Brendel a établi le programme des trois volumes Kempff de cette édition, et les enregistrements que nous venons de citer sont au programme de ce coffret.)

Wilhelm Kempff naquit en 1895 à Jüterbog, ville allemande située à environ 55 km au sud de Berlin. Il grandit à Potsdam dans la tradition musicale de l'église luthérienne, son grand-père Johann Friedrich et son père, Wilhelm ayant été organistes et cantors. Notre Wilhelm suivit d'abord leurs traces et fut, du moins dans ses jeunes années, le seul pianiste important donnant également des concerts d'orgue. Lorsque en 1951 il publia ses mémoires, il rappela ces débuts par le titre significatif *Unter dem Zimbelstern* ["étoile" à laquelle sont suspendues de petites cloches, le tout ornant la façade de l'orgue].

Kempff était doué d'une facilité peu commune pour le clavier; il faisait partie de ces musiciens dont le lien entre le cerveau et la main se faisait sans faille et sans effort: à neuf ans, passant son examen d'admission à la Haute Ecole de musique de Berlin, il fut capable de transposer n'importe quel passage du *Clavier bien tempéré* de Bach, et cela par cœur. Sa mémoire était vaste et resta prodigieuse toute sa vie.

La carrière pianistique de Kempff a réellement commencé en 1916 avec sa première apparition avec l'Orchestre philharmonique de Berlin et son premier récital à Berlin présentant entre autres la Sonate *Hammerklavier* de Beethoven et les *Variations Paganini* de Brahms. Au cours des années, il acquit une formidable réputation en Europe, en Amérique latine et au Japon. En revanche, il ne se rendit pas en Angleterre avant 1951, et aux Etats-Unis avant 1964, bien que ses nombreux enregistrements eussent contribué à y rendre célèbre son nom. Pendant toute sa carrière, Kempff s'intéressa à l'enseignement: de 1924 à 1929, il occupa le poste de directeur de la Haute Ecole de musique de Stuttgart; de 1931 à 1941, il organisa, avec Edwin Fischer et Walter Gieseking, des cours d'été à Potsdam, et après la guerre, il anima des "master-classes" sur les Sonates de Beethoven à Positano (pour la dernière fois en 1982).



"Kempff était comme une harpe éolienne", dit Brendel: toujours prêt à répondre à ce que le vent lui apportait d'intéressant. "Il faisait sienne la musique qu'il jouait." Il était d'une nature plus improvisatrice que planificatrice, et dans ses débuts, il offrait volontiers des improvisations dans le cadre de ses récitals. C'est d'ailleurs une aptitude typique d'organiste, et Kempff s'y entendait très bien. Cherchant à résumer la quintessence de Kempff, Brendel mentionne plusieurs éléments, dont un – dû à son expérience d'organiste – fut son extraordinaire aptitude pour le jeu polyphonique. "Kempff fut l'un des meilleurs joueurs de fugues", dit Brendel, citant en particulier les finales de la Sonate *Hammerklavier* et de la Sonate pour violoncelle op. 102 n° 2 de Beethoven, cette dernière dans la version enregistrée avec Pierre Fournier. "Il avait un sens très développé de l'équilibre des voix, même dans le *fortissimo*. Il savait comment faire se déployer un son en un crescendo au lieu de le garder à l'étroit", et là, Brendel esquisse la forme d'une colonne verticale, élevant lentement ses mains, les paumes en face l'une de l'autre.

Kempff possédait un sens merveilleux de l'atmosphère et du changement d'éclairage. Il y a toujours de l'air autour du son. Et n'oublions pas son rythme ni son intelligence d'une musique faite d'une succession de petites unités. Son jeu était vibrant, à la fois ferme et flexible; il respirait sans que cette respiration devint rythmiquement cadencée: la grande ligne l'emportait toujours. Il n'accentuait pas les barres de mesure ni les temps forts. Il ne "tappait" jamais, et les basses restaient toujours à l'arrière-plan." Selon Brendel,

Kempff était un musicien pour qui "le cantabile était l'essence de la musique, une idée largement perdue depuis." Et finalement, Kempff était opposé à ce que l'on touche à la musique; encore un principe manifestement abandonné. Ce que Glenn Gould faisait à la musique ou ce que certains interprètes sur instruments d'époque font aujourd'hui en termes d'ingérence maximale lui aurait été étranger. Kempff fut un virtuose au meilleur sens du terme. Horowitz aurait pu l'apprécier. Mais je ne voudrais pas trop m'avancer..."

Avant de parler de Liszt, il nous faut considérer trois classiques du répertoire viennois: la sombre et puissante Sonate en *la* mineur D. 845 de Schubert, la Sonate en *mi* mineur op. 90 de Beethoven et le Concerto de Mozart que j'évoquais plus tôt. Si Kempff a parfois apporté un soin méticuleux voire tatillon à certains de ses enregistrements consacrés à Schubert, celui que nous pouvons découvrir dans ce volume est au contraire un splendide exemple de sa capacité à jouer avec simplicité – une aptitude que Brendel préfère à tout autre dans le travail de son aîné et sur laquelle il revient à plusieurs reprises. L'Opus 90 est peut-être la plus schubertienne des œuvres pour piano de Beethoven, c'est-à-dire que Schubert qui n'avait que dix-sept ans quand elle fut composée (mais sur le point d'écrire *Gretchen am Spinnrade* quelques semaines plus tard) l'étudia avec soin. Il s'en inspira effectivement allant même jusqu'à imiter le second mouvement dans son Rondo en *la* majeur pour piano à quatre mains. Les deux mouvements de la Sonate de Beethoven sont amplement contrastés; le premier déploie des contours marqués, des juxtapositions dramatiques tandis que le second tire sa substance d'un lyrisme tendre et intime. Kempff répond à l'un comme à l'autre avec pertinence et finesse: lors du premier mouvement il offre toute la vivacité, la sensibilité et l'expressivité que requièrent le tempo élaboré et le caractère prononcé conçus par Beethoven, tandis que le second mouvement – "sehr singbar" (très chantant) – se déroule avec une simplicité telle que l'on n'a guère l'impression d'entendre une exécution tant les mélodies semblent traverser le temps, intactes, de Beethoven jusqu'à nous.

Apropos de l'enregistrement du Concerto en *la* majeur K. 488 de Mozart dont on peut admirer les subtils chatolements, Brendel fait remarquer qu'on est en présence d'un document datant d'une époque révolue: "On ne joue plus Mozart comme ça de nos jours." Les exécutants modernes ont une conscience plus prononcée du côté sombre du tempérament mozartien ou du moins ils s'en servent plus volontiers; en fait certains d'entre eux sont tellement désireux de se réfugier derrière des volets clos qu'ils perdent complètement de vue le fait que Mozart lui-même s'exprimait selon un

vocabulaire et des conventions qui n'appartiennent ni au vocabulaire ni aux conventions d'un Brahms (ou de tout compositeur ultérieur). Kempff se tourne résolument dans une direction opposée. Son Mozart nous apparaît étonnamment paisible en cette fin de XX^e siècle. Bien entendu, il joue les notes telles qu'elles figurent dans la partition sans songer par exemple à ajouter des ornements ou encore à considérer les sauts d'intervalles de la fin du mouvement lent comme autant d'invitations à exécuter des agréments de son cru (comme le fait Brendel parmi tant d'autres). Au fur et à mesure que nous découvrons cet enregistrement, nous sentons à quel point Kempff possédait une conscience aussi aiguë que quiconque du phrasé et de l'élan magnétique des harmonies mozartiennes. Nous commençons également à comprendre que non seulement les pianistes actuels se garderaient de jouer Mozart comme Kempff, mais que très peu de pianistes – qu'ils soient de la génération de Kempff ou de tout autre ultérieure – auraient effectivement la capacité de rendre l'écriture mozartienne avec une aisance et une grâce aussi infinies, avec une simplicité et un naturel aussi éloquents.

Amon avis c'est dans la simplicité qu'il faut à nouveau chercher le secret de la beauté et de l'émotion libérées par le jeu de Kempff dans Liszt. Dans les notices accompagnant ses enregistrements ainsi que lors de plusieurs essais, Brendel a défendu avec véhémence le maître hongrois encore trop souvent décrié et largement incompris. Son propre entendement de la noblesse et de la richesse de l'âme humaine au cœur de la personnalité de Liszt, s'est sûrement enrichi en écoutant Kempff jouer. Liszt était au piano un "orchestrateur" de génie et Kempff approche ces pages, souvent noires de notes, non seulement en appréhendant avec finesse ce qui est prodigieux dans la manière dont Liszt imagine la sonorité du piano mais aussi en disposant d'un arsenal technique immense et varié qui lui permet de reprendre à son compte ce qu'il voit, pour mieux faire résonner le piano et avec lui la salle entière. De plus, cette alliance entre discernement, fantaisie et savoir-faire est mise au service d'un profond sentiment de communion avec ce que Liszt souhaitait nous dire. Kempff comprend à quel point tout est déjà inscrit dans l'œuvre et que toute emphase ne fait qu'en amenuiser la force expressive.

Ainsi donc Kempff nous a laissés des réalisations exquises, aussi bien spirituellement que pianistique-ment, de *Au lac de Wallenstadt* et de *Au bord d'une source* lesquelles illustrent parfaitement les remarques de Brendel à propos des basses de Kempff, légères et pourtant fermes. Les Sonnets de Pétrarque, tous trois des transcriptions de mélodies, nous rappellent combien le jeu de Kempff est ancré dans le chant. De plus ce chant – d'une beauté toute spéciale dans le plus célèbre des trois sonnets, le n° 104 – est, comme il se doit, plus proche de Bellini que de Rachmaninoff.

WE SALUTE THE STEINWAY ARTISTS



STEINWAY & SONS



Today, more than 90% of performing piano soloists prefer to express their musical genius on Steinway pianos. So it is very much in keeping with our artistic heritage that we join with the world's leading record companies in sponsoring this most comprehensive CD Collection of piano music. It is a great privilege being associated with the project, and most of all, with all Steinway Artists past and present whose interpretations make this collection a dream come true.



STEINWAY & SONS.
New York • London • Hamburg • Berlin • Tokyo
<http://www.steinway.com>

WILHELM KEMPF OTHER AVAILABLE RECORDINGS

Bach "Goldberg" Variations 439 978-2 DGG

Beethoven The 5 Piano Concertos
Rondos, Op. 51 435 744-2 DGG

Chopin Piano Sonata No. 2/Impromptus/Berceuse/
Barcarolle/Scherzo No. 3 452 307-2 Decca

Chopin Piano Sonata No. 3/Ballade No. 3/
Fantasy in F minor etc. 452 308-2 Decca

GREAT
PIANISTS
OF THE 20th CENTURY

Géza Anda
Martha Argerich
Claudio Arrau
Vladimir Ashkenazy
Wilhelm Backhaus
Daniel Barenboim
Jorge Bolet
Alfred Brendel
Lyubov Bruk &
Mark Taimanov
Robert Casadesus
Shura Cherkassky
Van Cliburn
Alfred Cortot
Clifford Curzon
György Cziffra
Christoph Eschenbach
Edwin Fischer
Leon Fleisher
Samson François
Nelson Freire
Ignaz Friedman
Andrei Gavrilov
Walter Gieseking

Emil Gilels
Grigory Ginsburg
Leopold Godowsky
Glenn Gould
Friedrich Gulda
Ingrid Haebler
Clara Haskil
Myra Hess
Josef Hofmann
Vladimir Horowitz
Byron Janis
William Kapell
Julius Katchen
Wilhelm Kempff
Evgeny Kissin
Zoltán Kocsis
Stephen Kovacevich
Alicia de Larrocha
Josef & Rosina Lhévinne
Dinu Lipatti
Radu Lupu
Nikita Magaloff
Arturo Benedetti
Michelangeli

Benno Moiseiwitsch
Ivan Moravec
John Ogdon
Ignacy Paderewski
Murray Perahia
Maria João Pires
Mikhail Pletnev
Maurizio Pollini
André Previn
Sergei Rachmaninoff
Sviatoslav Richter
Artur Schnabel
András Schiff
Artur Schnabel
Rudolf Serkin
Vladimir Sofronitsky
Solomon
Rosalyn Tureck
Mitsuko Uchida
André Watts
Alexis Weissenberg
Earl Wild
Maria Yudina
Krystian Zimerman

