Edoardo Torbianelli und Sebastian Bausch

WELTE-KÜNSTLERROLLEN ALS INTERPRETATIONS-QUELLEN?

Historische Tonaufnahmen sind heute nicht nur für Musikwissenschaftler und Interpretationsforscher von grossem Interesse. Auch oder sogar besonders für historisch informierte Interpreten sind sie neben schriftlichen Zeugnissen eine unentbehrlichen Quelle zur Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts – dokumentieren sie doch das Spiel von bedeutenden, teilweise noch vor der Jahrhundertmitte geborenen Künstlern.[1] Gerade für professionelle Pianisten besteht beim Anhören solch früher Tondokumente aber ein erheblicher Unterschied zwischen den mit akustischen oder elektroakustischen Verfahren erstellten Aufnahmen (also den eigentlichen Tonträgern) und den auf Künstlerrollen für Reproduktionsklaviere (den sogenannten Tonsteuerungsträgern[2]) festgehaltenen Interpretationen. Bei den Autoren dieses Beitrags lösen viele von Klavierrollen abgespielte Aufnahmen ein zunächst ganz subjektives und nicht reflektiertes Gefühl des Unbehagens aus. Im Folgenden möchten wir dieses vage Gefühl näher beschreiben und damit aus der Perspektive des «musikologisch orientierten Spielers» zur Debatte um eine mögliche aufführungspraktische Hinweisfunktion und die Bedeutung der Klavierrollen-Aufnahmen beitragen.

Unbehagen gegenüber Klavierrollen-Aufnahmen

Für den Musikwissenschaftler stellt das Problem der Authentizität von Rollenaufnahmen vor allem eine technische Frage dar. Wie präzise konnten die verschiedenen Elemente des künstlerischen Klavierspiels aufgezeichnet werden? Und wurden die Aufnahmen anschliessend weiter bearbeitet? Dort, wo solche und ähnliche Fragen hinreichend gut geklärt werden können – und dies ist leider nur selten der Fall –, kann die Interpretation direkt auf der Rolle «abgemessen» und analysiert werden.[3] Seitenlange Tabellen mit Messresultaten helfen einem Pianisten aber nur bedingt dabei, einen unmittelbaren Zugang zu diesen Interpretationen zu gewinnen und sich die Rollenaufnahmen für die eigene Praxis zu Nutze zu machen. Um sich in den

Bild 1 – Welte-Künstlerrollen aus der Sammlung des Museums für Musikautomaten Seewen

uns heute fremd gewordenen Spielstil der Aufnahmen einzufühlen, sind wiederholtes Anhören und eine experimentelle praktische Auseinandersetzung mit dem Gehörten die wichtigsten und effektivsten Mittel. Nicht umsonst empfehlen viele historische Lehrbücher vor allem, möglichst viele «grosse» Musiker anzuhören, um jene Geheimnisse des Vortrags zu ergründen, die mit Worten nicht darzulegen sind.[4]

Der Transfer von der passiven Rezeption in die aktive Praxis fällt professionellen Pianisten bei akustischen Aufnahmen in der Regel verhältnismässig leicht. Die technischen Unzulänglichkeiten der frühen Aufnahmetechnik sowie die erheblichen Störgeräusche können schnell ausgeblendet werden und scheinen die ästhetische Wirkung der Aufnahmen nur wenig zu beeinträchtigen. Auffällig ist ausserdem, wie sehr diese Aufnahmen mit jenem Bild des Klavierspiels des 19. Jahrhunderts übereinstimmen, welches uns in unzähligen Lehrwerken und Beschreibungen überliefert ist.[5] Was diese Quellen über die wichtigsten Parameter eines «schönen Vortrags» (also vor allem der Dynamik, Betonung, Phrasierung, Agogik und Pedalisierung) zu erzählen wissen, ist in den meisten akustischen Tondokumenten aus dem frühen 20. Jahrhundert deutlich erkennbar, obwohl natürlich die klangliche Realisierung all dieser Elemente oft noch eine ganz andere Wirkungsdimension erreicht, als das geschriebene Wort allein vermuten lassen würde.

Die praktische Erfahrung im Umgang mit schriftlichen Quellen erlaubt es uns ausserdem festzustellen, dass sich ein Grossteil der frühen akustischen Tonaufnahmen nicht nur überzeugend an*hören*, sondern auch an*fühlen*. Es ist hinlänglich bekannt, dass ein professionell ausgebildeter Pianist beim Anhören von Aufnahmen diese nicht nur ästhetisch wahrnimmt, sondern zumindest teilweise auch körperlich-motorisch mitvollzieht. Diese physische Erfahrung beim Anhören früher Tonaufnahmen entspricht in solch hohem Masse unserem eigenen, aus langjähriger Beschäftigung mit historischen Instrumenten und Quellen hervorgegangenen Spielgefühl, dass wir die meisten dieser Aufnahmen aus praktischer Sicht für ausgesprochen glaubwürdig halten. Gleichzeitig konnten wir auf diese Weise ein recht zuverlässiges Gefühl dafür entwickeln, welche Gestaltungsmittel ein Interpret bewusst und planmässig einsetzte und wo ihm vielleicht einzelne Momente weniger gut gelangen.

Warum stellt sich dieses Gefühl von Stimmigkeit also beim Anhören von Klavierrollen-Aufnahmen so viel seltener ein? Wir können heute davon ausgehen, dass zumindest die besten Klavierrollen-Systeme[6] das Spiel der Pianisten in Bezug auf die Dauer der Töne und ihre zeitliche Anordnung verhältnismässig zuverlässig aufzeichnen konnten.[7] Dementsprechend konzentriert sich die aktuelle Interpretationsforschung bei der Analyse von Klavierrollen vor allem auf Aspekte der Zeitgestaltung.[8] Während sich Agogik oder Synchronität analytisch aber vor allem durch die relativen zeitlichen Verhältnisse der Töne zueinander ausdrücken lassen, hängt ihre Wirkung beim Abspielen ganz wesentlich von der korrekten Wahl des Grundtempos ab. Hierin liegt ein erster Grund, warum so viele der kommerziell verfügbaren Klavierrollen-Übertragungen als eine unglaubwürdige Repräsentation des Klavierspiels im frühen 20. Jahrhundert erscheinen.

Das Problem des Abspieltempos

Zwei Aufnahmen von Robert Schumanns *Kinderszenen* op. 15 mit der britischen Pianistin Fanny Davies machen das Problem besonders anschaulich. Davies spielte das Werk zunächst 1909 für Welte-Mignon ein, dann nochmals 1929 in einer elektrischen Aufnahme für das Label Columbia. Schon im ersten Stück der Kinderszenen (*Von fremden Ländern und Menschen*) fällt die raffinierte und sehr komplexe agogische Struktur der akustischen Aufnahme auf, die einerseits die zweitaktigen Phrasen in schwungvolle Einheiten zusammenfasst und gleichzeitig die expressive Wirkung einzelner harmonischer und melodischer Momente durch subtiles Verweilen verstärkt. Demgegenüber wirkt eine Überspielung der Welte-Rolle aus dem Jahr 2000 geradezu schockierend statisch und leblos. Dies liegt vornehmlich an dem im Vergleich zur akustischen Aufnahme um etwa 19 Prozent langsameren Grundtempo. Der organische Schwung innerhalb der Phrasen ist nicht mehr wahrnehmbar und alle vorhandenen rhythmischen Veränderungen (vor allem die Unregelmässigkeiten in der triolischen Begleitfigur) wirken merkwürdig isoliert und geradezu grotesk überzeichnet. Sollte es sich bei dieser Aufnahme um eine authentische Wiedergabe von Fanny Davies' Spiel handeln, so wäre ihr hervorragender künstlerischer Ruf und ihre herausragende Stellung im Künstlerkreis um Brahms und Clara Schumann auch nach den Massstäben des frühen 20. Jahrhunderts durch nichts zu rechtfertigen gewesen. Ihre akustischen Aufnahmen der *Kinderszenen* und weiterer Werke Robert Schumanns belegen überzeugend das Gegenteil. Die von ihr verwendeten Ausdrucksmittel sind charakteristisch für die Schule

Clara Schumanns und lassen sich (wenn auch in unterschiedlichem Masse und jeweils individueller Ausprägung) auch in den Aufnahmen ihrer anderen Schülerinnen und Schüler finden.[10]

Das unbefriedigende Ergebnis dieser Rollenüberspielung resultiert also mit grosser Wahrscheinlichkeit aus einer fehlerhaften Einstellung der Abspielmaschine. Doch woran kann es liegen, dass sich offensichtlich während des Produktionsprozesses bis hin zur Veröffentlichung dieser CD niemand an der falschen Einstellung störte? Folgende Beobachtung könnte eine mögliche Erklärung hierfür liefern: Dass nämlich das langsamere Grundtempo und die dadurch flacher wirkende Agogik überraschende Parallelen zu Einspielungen von Pianisten jüngerer Generationen aufweisen, die keine Verbindung mehr zur Spieltradition Clara Schumanns oder des 19. Jahrhunderts hatten. Die folgende Tabelle vergleicht die Dauer der ersten acht Takte des Stücks in verschiedenen Aufnahmen.

Fanny Davies (Welte/Naxos)	1909/2000	0´16´´
Fanny Davies (Columbia)	1929	0´13´´
Adelina de Lara	1951	0´11´´
Carl Friedberg	1953	0´13´´
Dino Ciani	1971	0´16´´
Cyprien Katsaris	1989	0´16´´

Ohne die Vertrautheit mit dem Stil früher Klavieraufnahmen oder Fanny Davies' akustischer Aufnahme des Werks fällt die fehlerhafte Wiedergabe also möglicherweise angesichts der späteren Aufführungsgewohnheit dieses Stücks gar nicht auf.

Mindestens ebenso so schwer wie die falsche Tempowahl wiegt aber der ausgesprochen unsympathische Klang des Klaviers in derselben Aufnahme. Auch hierbei handelt es sich leider unter den vielen verfügbaren Klavierrollen-Überspielungen nicht um einen Einzelfall. Dass die heutige Interpretationsforschung die klanglichen und dynamischen Aspekte der Klavierrollen-Aufnahmen gegenüber den agogischen weitgehend vernachlässigt, liegt sicher in der erheblichen Unsicherheit über das Aufnahmeverfahren und die damit verbundene fragwürdige Authentizität der Dynamik begründet.[11] Dieses Ungleichgewicht in der Behandlung steht aber in deutlichem Widerspruch zu der Bedeutung, die der klanglichen Nuancierung beim Klavierspiel in den Quellentexten des 19. Jahrhunderts beigemessen wird. Aus diesen geht unmissverständlich hervor, dass eine bewusste Kontrolle der Anschlagsstärke und Klangfarbe bereits im Elementarunterricht verlangt und geübt wurde. Bei Frédéric Kalkbrenner lesen wir: «Gleich von vorn herein muss man die Schüler unablässig auf die Regeln über den Ausdruck hinweisen und sie selbst die Übungsstücke mit [nur] fünf Noten nuancieren lassen.«[12]

In der raffinierten Ausdruckswelt des romantischen Klavierspiels hätte nur schon ein ungepflegter Anschlag, eine ungenügend geführte Dynamik, eine plumpe Betonung oder ein übermässiger Pedalgebrauch dem Vortrag jeden Zauber genommen und seine Wirkung bis ins Lächerliche ziehen können.[13]

Vor allem aber hängt die Wirksamkeit der ausdrucksstarken romantischen Agogik, die den heutigen Hörgewohnheiten ohnehin häufig entgegengesetzt ist, wesentlich davon ab, dass sie mit einer ebenso differenzierten dynamischen Gestaltung stimmig kombiniert wird. Schon lange bevor Hugo Riemann diese beiden Gestaltungsmittel im Titel seines Buches *Musikalische Dynamik und Agogik*[14] paradigmatisch miteinander verknüpft hat, implizieren viele musikalische Vortragsbezeichnungen wie etwa *diminuendo* oder die verschiedenen Akzentuierungssymbole eine dynamische ebenso wie eine agogische Ausführungskomponente. Es scheint daher vollkommen unvorstellbar zu sein, dass die ja durchaus kostspieligen Reproduktionsklaviere in den ersten 30 Jahren des 20. Jahrhunderts einen solch grossen Erfolg hätten haben können, wenn sie die künstlerische Verbindung von Agogik und Dynamik nicht auf überzeugende Weise wiederzugeben im Stande gewesen wären. Denn da bereits auf den noch handgesteuerten Kunstspielklavieren von einem fähigen Pianolisten vollkommen überzeugende Interpretationen realisiert werden konnten, müsste eine unbefriedigende dynamische Gestaltung der Künstlerrollen auch den neugierigsten Zuhörer sehr bald ermüdet und enttäuscht haben. Ebenso geben die vielen positiven Kommentare der aufnehmenden Künstler selbst Zeugnis von der Qualität der Wiedergabe.[15]

Das Problem der Dynamik und Klangfarbe

Auch in Bezug auf die Dynamik scheinen viele Klavierrollen-Überspielungen das volle Potenzial der Aufnahmen unausgeschöpft zu lassen, da die verwendeten Abspielgeräte den heutigen Hörgewohnheiten entsprechend eingestellt und reguliert wurden. Verschiedene Überspielungen einer Welte-Aufnahme des Impromptus *Les deux Alouettes* op. 2 Nr. 1 von Theodor Leschetizky, gespielt vom Komponisten selber, sollen hierfür als Beispiel dienen. Die erste Überspielung von 2009 verwendet einen Welte-Vorsetzer vor einem modernen Stein-

way-Konzertflügel.[16] Der Klang des Instruments ist zweifellos von hervorragender Qualität, und dennoch vermag der klangliche Eindruck der Aufnahme keine allzu starke Assoziation an das Klavierspiel des frühen 20. Jahrhunderts zu erwecken. Im Vergleich mit einer zweiten Aufnahme von 2012 wird verständlich, wodurch dieses Gefühl entsteht. Verwendet wurde hier ein historischer Ibach-Flügel mit einem Vorsetzer in offensichtlich weit weniger gutem Restaurierungszustand.[17] Immer wieder fallen einzelne Töne aus, andere «knallen» unangemessen laut heraus. Und dennoch scheint der Charakter dieser Aufnahme der Ästhetik einer frühen akustischen Aufnahme näher zu kommen, denn die dynamische Bandbreite der Aufnahme ist grösser und insbesondere die leisen Klangfarben des Instruments werden stärker ausgenutzt.

Ein differenziertes und kultiviertes Pianissimo stellt an den Wiedergabeapparat offenbar genau wie an einen menschlichen Pianisten die weitaus grösseren technischen Anforderungen als ein noch so brillantes Fortissimo. Um die deutliche Ansprache auch noch der kürzesten und leisesten Töne zu garantieren, wurde bei der Aufnahme von 2009 daher vielleicht darauf verzichtet, die leisen Nuancen des Klaviers bis zum Äussersten auszuloten. Dies hat zur Folge, dass die dynamische Gestaltung insgesamt verflacht und die vielen Girlanden und Verzierungen ihren gestischen Schwung verlieren; sie wirken stattdessen «ausbuchstabiert» und überbetont. Besonders deutlich wird der Unterschied zwischen den beiden Aufnahmen in den Takten 28ff. Nach einem Diminuendo hin zu einem Halbschluss in B-Dur wechselt mit dem Beginn der nächsten Phrase das Tongeschlecht unvermittelt von Es-Dur nach es-Moll. Zusätzlich enthält die Partitur an dieser Stelle die Vortragsbezeichnung *con dolore*. In der Aufnahme von 2012 ist hier eine deutliche Veränderung der Klangfarbe zu hören, in der ersten Aufnahme kann man denselben Effekt hingegen allenfalls erahnen.[18] Die bezaubernde Wirkung in der zweiten Aufnahme wird allerdings wiederum «erkauft» durch eine Reihe völlig ausfallender Töne. Ist also eine ideale Wiedergabe dieser Rolle, bei der diese klanglichen Effekte erhalten bleiben und dennoch alle Töne wiedergegeben werden, technisch unmöglich?

Glücklicherweise wurde diese Rolle schon 1930, als die Epoche der Reproduktionsklaviere ihren Zenit bereits überschritten hatte, gemeinsam mit einer Reihe weiterer Welte-Aufnahmen mit zu diesem Zeitpunkt bereits verstorbenen Pianisten elektroakustisch aufgenommen und vom Label Odeon kommerziell vertrieben.[19] Verwendet wurde hierfür ein in Berlin zu Demonstrationszwecken aufgestellter Steinway-Konzertflügel mit eingebauter Welte-Mechanik, der vom Chef-Techniker und Teilhaber der Firma Welte, Karl Bockisch, persönlich betreut und justiert wurde. Die Aufnahmen geben die Welte-Rollen in einer wohl bis heute unerreichten Perfektion wieder und lassen zumindest bei uns jenes beim Anhören der meisten neueren Überspielungen auftretende Unbehagen völlig verschwinden. Die Aufnahmen entsprechen den ästhetischen Erwartungen an das Klavierspiel des frühen 20. Jahrhunderts vollkommen und sind unserer Meinung nach so gut wie nicht von einer akustischen Aufnahme nicht zu unterscheiden.

Die herausragende Qualität der Odeon-Aufnahmen soll hier abschliessend noch an Edvard Griegs eigener Einspielung seines *Norwegischen Brautzugs* op. 19 Nr. 2 von 1906 demonstriert werden.[20] Glücklicherweise hat Grieg dasselbe Werk bereits 1903 auch akustisch eingespielt,[21] so dass sich ein Vergleich von Rollen- und Trichter-Aufnahme geradezu aufdrängt. Bei zwei neueren Überspielungen der Klavierrolle ergeben sich ähnliche Probleme wie sie bereits in den vorigen Beispielen zu beobachten waren.[22] Beide Überspielungen geben das Werk in einem deutlich langsameren Tempo wieder als Griegs akustische Aufnahme. Auf der Odeon-Aufnahme erklingt das Werk, abgespielt von derselben Rolle, hingegen sogar schneller als auf der akustischen Aufnahme.

Akustisch Einspielung	1903	2´54´´
Welte-Aufnahme (Odeon)	1906/1930	2´40´´
Welte-Aufnahme (Simax)	1906/1991	3´11´´
Welte-Aufnahme (Tacet)	1906/2010	3´18´´

Durch das langsamere Abspieltempo geht vor allem der ostinaten rhythmischen Begleitfigur ihr natürlicher Schwung verloren, sie wirkt schwerfällig und weniger fliessend. Ebenso fehlt die in der akustischen Aufnahme vorbildlich zu hörende Leichtigkeit in den schnellen Verzierungsfiguren des Themas, die beinahe überartikuliert erscheinen.

Vor allem in der Überspielung von 1991 klingt das verwendete Instrument sehr brillant, an lauten Stellen sogar übermässig grell und hart. Den leisen Passagen fehlt hingegen die in der Odeon-Überspielung wunderbar reproduzierte Weichheit und Zartheit.

Anregungen für die Zukunft

Aus diesen wenigen Überlegungen ergeben sich einige Lösungsansätze, wie in Zukunft neben den

akustischen Tonaufnahmen auch Aufnahmen von Klavierrollen eine grössere Attraktivität auf historisch informierte Pianisten ausüben könnten. Zum einen sollte das Abspieltempo nicht ausschliesslich nach technischen Gesichtspunkten wie der Drehzahl des Motors eingestellt werden, sondern von mit dem Stil der Aufnahmen vertrauten Pianisten auch auf seine musikalisch-ästhetische Plausibilität hin geprüft werden. Dabei können sich abhängig von den klanglichen Eigenschaften des Instruments und des Aufnahmeorts durchaus leicht unterschiedliche Entscheidungen ergeben. Offensichtlich wusste man bei Welte um die Auswirkungen, die eine der Situation angemessene Wahl des Tempos auf die Wirkung der Aufnahme haben kann, denn für die Odeon-Aufnahmen wählte Karl Bockisch durchgängig etwas schnellere als die sonst für Welte üblichen Abspielgeschwindigkeiten. Ein Grund dafür kann in der besonderen klanglichen Situation einer Schallplatten-Aufnahme liegen, die ein Klangbild lieferte, für das ein etwas höheres Tempo von Vorteil ist.[23] Ob möglicherweise auch technische Eigenschaften des Abspielapparats dafür verantwortlich sind, dass die Wiedergaben tendenziell bei etwas höherer Geschwindigkeit überzeugender klingen, muss von Experten der Welte-Technik beantwortet werden. Im Zweifelsfall kann angesichts der überlieferten Metronomzahlen aus dem 19. Jahrhundert und der akustischen Aufnahmen des frühen 20. Jahrhunderts aber davon ausgegangen werden, dass die Tempi in vielen Fällen schneller als die heute allgemein üblichen waren. Jedenfalls sollten wir unsere modernen Hörgewohnheiten nicht unbedingt als Ausgangspunkt für die Einstellung der Welte-Maschinen verwenden.

Ebenso ist eine technisch einwandfreie Wiedergabe der Rolle, bei der alle auf der Rolle enthaltenen Steuerbefehle exakt ausgeführt werden, nicht immer hinreichend für ein befriedigendes klangliches Resultat. Wie die Aufnahme des *Impromptus* von Leschetizky gezeigt hat, scheinen die besonders ausdrucksstarken Nuancen am unteren Rand des dynamischen Spektrums mit einem erheblichen technischen Risiko verbunden zu sein, das aber eingegangen werden muss, um eine langweilige und eintönige Wiedergabe zu vermeiden und das angesichts der vorbildlichen Odeon-Aufnahmen offensichtlich auch zu beherrschen ist, ohne dabei Tonausfälle und andere mechanische Fehler in Kauf nehmen zu müssen.[24] Ebenfalls wäre es wünschenswert, wenn in Zukunft die Auswahl des Abspielinstruments zunehmend nach historischen Gesichtspunkten erfolgen würde. Das auf den Odeon-Aufnahmen verwendete Instrument mit seinem weichen und runden Klavierton, den vollen Bässen, dem transparenten und singenden Diskant und den feinen Nuancierungen ist deutlich als ein typisches Instrument des frühen 20. Jahrhunderts zu erkennen, das trotz der scheinbar identischen Bauweise in mechanischen und klanglichen Details wie dem Tastengewicht und der Intonation erhebliche Unterschiede zu einem heutigen Instrument aufweist.

Die Odeon-Aufnahmen sollten uns alle motivieren, für die Wiedergabe von Klavierrollen nicht nur eine technische, sondern auch eine musikalisch-klangliche Perfektion anzustreben. Dann ist die Hoffnung berechtigt, dass zukünftige Überspielungen den Vergleich mit akustischen Aufnahmen aus dem frühen 20. Jahrhundert nicht mehr zu scheuen brauchen.

1 Unter den ältesten Pianisten, deren Spiel uns in Aufnahmen überliefert ist befinden sich u.a. Carl Reinecke (1824–1910), Theodor Leschetizky (1830–1915) und Camille Saint-Saens (1835–1921).

2 Zur terminologischen Differenzierung vgl. Martin Elste, *Kleines Tonträger-Lexikon,* Kassel und Basel 1989.

3 Dieser methodische Vorteil der Klavierrollen gegenüber akustischen Aufnahmen wurde bereits früh erkannt, vergleiche dazu: Artur Hartmann, «Untersuchungen über metrisches Verhalten in musikalischen Interpretationsvarianten», in: Archiv für die gesamte Psychologie 84 (1932), S. 103–192. Wegweisend für die neuere Interpretationsforschung an Klavierrollen war Hermann Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk: Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Aufnahmen aus dem Jahre 1905,* Laaber 1996.

4 Vgl. beispielsweise Louis Spohr, *Violinschule,* Wien 1833, S. 196: «Ist daher die Ausbildung des Schülers so weit fortgeschritten, dass er die Mechanick des Spiels einigermassen beherrscht, so ist es Zeit, dass nun auch sein Geschmack gebildet und sein Gefühl erweckt werde. Dies geschieht am sichersten, wenn ihm recht oft Gelegenheit verschafft wird, gute Musik und ausgezeichnete Sänger und Virtuosen zu hören und er dabey vom Lehrer, sowohl auf die Schönheiten der Komposition, als auch auf die Ausdrucksmittel, deren sich der Sänger und Virtuose bedienet, um auf das Gefühl der Zuhörer zu wirken, aufmerksam gemacht wird.»

5 Einige der bedeutendsten Lehrwerke aus der Mitte des 19. Jahrhunderts, die ausführliche Hinweise über die Ausdrucksmittel eines kunstvollen Vortrags enthalten sind: Johann Nepomuk Hummel, *Ausführlich theoretisch-practische Anweisung zum Piano-forte Spiel,* Wien 1828; Frédéric Kalkbrenner, *Anweisung das Pianoforte mit Hülfe des Handleiters spielen zu lernen,* Nouvelle edition dt./fr., Leipzig 1841; Carl Czerny, «Von dem Vortrage (1839), Dritter Teil» aus: *Vollständige theoretisch-practische Pianoforte-Schule op. 500,* herausgegeben und mit einer Einleitung versehen von Ulrich Mahlert, Wiesbaden 1991; Friedrich Wieck, *Clavier und Gesang,* Leipzig 1853.

6 Vor allem das Welte-Mignon (1905), Hupfeld DEA (1908) und Triphonola (1919), Aeolian Duo-Art (1913) und Ampico (1913).

7 Zur Genauigkeit der Aufzeichnungsprozesse und nachträgliche Bearbeitungen vgl. den Beitrag von Dominik Hennig, «Dynamik auf der Firma Welte», S. 84 – 92.

8 Vgl. die Literaturhinweise in Anm. 3.

9 Die Welte-Aufnahme ist auf zwei Rollen verteilt (Nr. 1772 + 73), von denen die erste (mit den Stücken 1 – 6) auf der CD *Welte-Mignon Piano Rolls Vol. 3,* Naxos 8.110679 (2000), erhältlich ist. Die Aufnahme für Columbia (WAX 4182 – 85) ist erschienen auf *Pupils of Clara Schumann,* Pearl Gemm CDS 9904-9 (1991).

10 Vgl. hierzu den Aufsatz von Sebastian Bausch, «My man is nothing if he is nor thythmic. 'Die Ausführung kurzer rhythmischer Motive in Aufnahmen von Schülerinnen Clara Schumanns'», in: Dissonance 124 (2013), S. 35 – 43 und Claudia de Vries, *Die Pianistin Clara Wieck-Schumann: Interpretation im Spannungsfeld von Tradition und Individualität* (Schumann-Forschungen, 5), Mainz 1996.

11 Zum aktuellen Stand dieser Debatte vgl. Ludwig Peetz, «Das Welte-Mignon-T100-Aufnahmeverfahren: Aktuelle Forschungsergebnisse zur Dynamikerfassung», in: Das Mechanische Musikinstrument, Nr. 89 (2004), S. 7 – 24.

12 Kalkbrenner, *Anweisung das Pianoforte zu lernen,* S. 16 (vgl. Anm. 5).

13 Eine äusserst interessante Darstellung eines idealen Fortepiano-Spielers, im Gegensatz zu einem falschen Virtuosen oder Scharlatan, findet man Anfang des 19. Jahrhunderts in Andreas Streicher, *Kurze Bemerkung über das Spielen, Stimmen und Erhalten der Fortepiano welche von den Geschwistern Stein in Wien verfertigt werden,* Wien 1801, S. 9.

14 Hugo Riemann, *Musikalische Dynamik und Agogik,* Hamburg und St. Petersburg 1884.

15 Vgl. dazu Martin Elste, «Man müsste Klavier spielen können...», in: Eszter Fonatana (Hrsg.), *Namhafte Pianisten im Aufnahmesalon Hupfeld,* Halle 2001.

16 Zu finden auf der CD *The Welte Mignon Mystery Vol. XIII,* Tacet 177 (2009).

17 Zu finden auf der CD *Welte-Mignon am Ibach-Richard Wagner-Flügel,* Klassik aus der Finca Pescador – Mallorca (2012).

18 Rollenscans zeigen, dass dieser dynamische Effekt teilweise auch durch das Una-corda-Pedal verursacht wird. Die unterschiedliche Wirkung könnte also ebenso aus der Regulierung des linken Pedals wie an der Einstellung der Dynamik-Bälge resultieren.

19 Gemeinsam mit 5 weiteren Welte-Überspielungen aus der Odeon «Historic»-Reihe ist die Aufnahme von Leschetizky (O-4753a) neu veröffentlicht auf der CD *Piano Rolls & Discs – Selected Comparisons,* Symposium 1211 (2004); Aufnahmedatum war der 29.11.1930.

20 Ebenfalls auf der CD *Symposium 1211,* vgl. Anm. 17. Laut der Angabe im CD-Booklet trägt die originale Schellack-Platte die Nummer O-4748a, das Exemplar in der Privatsammlung von Peter Seidle weist jedoch die Nummer O-4785a auf. Aufnahmedatum war der 14.02.1930. Herr Seidle besitzt darüber hinaus noch drei unveröffentlichte Odeon-Überspielungen von Welte-Rollen:
F. Busoni – F. Liszt, Capriccio über Lucia die Lammermoor – 19.12.1929
A. Glazunow – A. Glazunow, Die Jahreszeiten – 14.02.1930
A. Grünfeld – A. Grünfeld, Walzer – 29.11.1930.

21 Diese Aufnahme ist veröffentlicht auf *Edvard Grieg – The Piano Music in Historic Interpretations,* Simax PSC 1809 (1992).

22 Eine Überspielung von 1991 ist gemeinsam mit der akustischen Aufnahme und der Odeon-Überspielung veröffentlicht auf Simax PSC 1809, vgl. Anm. 19. Eine weitere Überspielung findet sich auf *The Welte Mignon Mystery Vol. XV,* Tacet 179 (2010).

23 Nähere Informationen zu einem zum schnelleren sog. «Grammophon-Tempo» finden sich bei Alois Melichar, «Musik-Interpretation für die Schallplatte», in: Die Musik 21 (1929), S. 804 – 816, hier S. 804 ff.

24 Wie genau und häufig diese Feinjustierung der Mechanik vermutlich vorgenommen werden müsste, zeigen bei Christoph Sischka an der Freiburger Musikhochschule gemachte Erfahrungen mit dem Yamaha Disklavier. Selbst bei diesem extrem präzisen und zuverlässigem Computerflügel können Änderungen in der Luftfeuchtigkeit und Temperatur dazu führen, dass die identische Aufnahme auf demselben Abspielgerät binnen weniger Tage oder sogar Stunden zu irritierend verschiedenen klanglichen Resultaten führen kann. Dabei entstehen ähnliche Probleme wie am Welte-Mignon: Ausbleiben der leisesten Töne, fehlerhafte Repetitionen oder unsaubere Pedalisierung. Bei der Verwendung derselben Aufnahme auf einem anderen Instrument ist die klangliche Wirkung häufig unbefriedigend. Während sich diese Schwierigkeiten beim digitalen Disklavier etwa durch die prozentuale Anpassung der Dynamikwerte sehr leicht beheben lassen, bleibt beim Welte-Mignon aufgrund der Unveränderlichkeit der Rolle nur die Einstellung des Wiedergabegeräts zur Kompensation.

Edoardo Torbianelli und Sebastian Bausch

ZUSAMMENFASSUNG / ABSTRACT / RÉSUMÉ

Welte-Künstlerrollen als Interpretationsquellen?

Historische Tonaufnahmen sind heute nicht nur für Musikwissenschaftler und Interpretationsforscher von grossem Interesse. Auch oder sogar besonders für historisch informierte Interpreten sind sie neben schriftlichen Zeugnissen eine unentbehrlichen Quelle zur Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts – dokumentieren sie doch das Spiel von bedeutenden, teilweise noch vor der Jahrhundertmitte geborenen Künstlern. Gerade für professionelle Pianisten besteht beim Anhören solch früher Tondokumente aber ein erheblicher Unterschied zwischen den mit akustischen oder elektroakustischen Verfahren erstellten Aufnahmen (also den eigentlichen Tonträgern) und den auf Künstlerrollen für Reproduktionsklaviere (den sogenannten Tonsteuerungsträgern) festgehaltenen Interpretationen. Im hier vorliegenden Beitrag wird beschrieben, dass viele von Klavierrollen abgespielte Aufnahmen ein zunächst ganz subjektives und nicht reflektiertes Gefühl des Unbehagens auslösen. Dieses vage Gefühl wird hier näher beschrieben und damit wird versucht, aus der Perspektive des «musikologisch orientierten Spielers» zur Debatte um eine mögliche aufführungspraktische Hinweisfunktion und die Bedeutung der Klavierrollen-Aufnahmen beizutragen.

Welte artists' rolls as sources of an interpretation?

Early audio recordings nowadays are of great interest not only to musicologists and those researching musical interpretation: alongside the written material, they also represent an essential interpretational resource for historically informed performers, in that they document the playing of important artists, some of whom were born before the middle of the 19th century. From a professional pianist's point of view, there is a considerable difference between hearing early audio recordings (whether acoustically or electroacoustically produced) and interpretations captured on the artists' rolls of reproducing pianos. This article describes how performances captured on piano rolls can initially trigger an entirely subjective and spontaneous feeling of discomfort. This vague feeling is described here in greater detail in an attempt to contribute, from the perspective of the "musicologically oriented player", to the debate surrounding its potential for aiding performance practice and the importance of performances captured in the form of piano rolls.

Les rouleaux Welte enregistrés par des artistes sont-ils une source d'interprétation?

Les enregistrements sonores historiques suscitent un grand intérêt qui n'est plus réservé aujourd'hui aux seuls musicologues et chercheurs en interprétation. Avec les documents écrits, ils sont aussi, ou même tout particulièrement, pour les interprètes disposant d'informations historiques une source indispensable pour la pratique de l'exécution du 19e siècle, puisqu'ils documentent le jeu d'artistes majeurs, dont certains étaient nés avant 1850. Surtout les pianistes professionnels entendent à l'écoute de ces documents sonores anciens une énorme différence entre les enregistrements réalisés à l'aide de procédés acoustiques ou électroacoustiques (les supports proprement dit) et les interprétations mémorisées sur des rouleaux enregistrés par des artistes pour des pianos de reproduction (les supports dits de pilotage sonore). La présente contribution décrit que nombre d'enregistrements lus sur des rouleaux pour piano déclenchent dans un premier temps une sensation de gêne très subjective mais non réfléchie. Cette sensation vague y est décrite plus précisément, le but étant d'essayer de contribuer, depuis la perspective du «joueur possédant une orientation musicologique», au débat sur une possible fonction indicative pratique de l'exécution et la signification des enregistrements des rouleaux pour piano.

Welte-Migon-Kabinett
System T-100 (Welte-rot) mit 100 Spuren bei einer Rollenbreite von 12 7/8 Zoll (329 mm)
Masse: 168 x 73 x 150 cm
M. Welte & Söhne, Freiburg im Breisgau 1919
Sammlung Museum für Musikautomaten, LM 71655

CHRISTOPH E. HÄNGGI UND KAI KÖPP (HRSG.)

'RECORDING THE SOUL OF MUSIC'

WELTE-KÜNSTLERROLLEN FÜR ORGEL UND KLAVIER ALS AUTHENTISCHE INTERPRETATIONSDOKUMENTE?

SYMPOSIUM SEEWEN 2013

Internationales Symposium des Forschungsschwerpunkts Interpretation der Hochschule der Künste Bern im Museum für Musikautomaten, Seewen SO vom 10./11. März 2013

IMPRESSUM

HKB
Hochschule der Künste Bern

MUSEUM FÜR MUSIKAUTOMATEN SEEWEN SO
Sammlung Dr. h.c. Heinrich Weiss-Stauffacher

Herausgeber
Hochschule der Künste Bern
Forschungsschwerpunkt Interpretation
Fellerstr. 11
CH-3027 Bern
Tel. +41 31 848 49 11
www.hkb.bfh.ch/interpretation

Museum für Musikautomaten
Sammlung Dr. h.c. H. Weiss-Stauffacher
Bollhübel 1
CH-4206 Seewen
Tel. +41 58 466 78 80
www.musikautomaten.ch

Verantwortliche Herausgeber: Christoph E. Hänggi und Kai Köpp
Mitarbeit: Dominik Hennig, Tobias Pfleger, Bernhard Prisi, Camilla Köhnken Shapiro
Projektdatenbank: http://p3.snf.ch/project-132335

Layout: Schärer de Carli Design + Kommunikation, Basel
Übersetzungen: Thüring Language Services, Basel
Copyright: bei den Autoren
Druck: Salvioni SA, Bellinzona

ISBN 978-3-9523397-4-9

Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

INHALT

Kai Köpp und Christoph E. Hänggi
VORWORT 7

Gerhard Dangel
ARCHÄOLOGIE EINES KLANGS 13

Brigitte Heck
«A STAR IS BORN»? WELTES SELBSTSPIELORGEL PHILHARMONIE II NEU BETRACHTET 22

David Rumsey
WELTE'S PHILHARMONIE FOR TURIN 1911 – THE EVIDENCE OF THE ROLLS 38

Hans-W. Schmitz
UNTERSUCHUNGEN AM AUFNAHMEAPPARAT FÜR DIE WELTE-PHILHARMONIE-ORGELROLLEN 51

David Rumsey
THE SPEED OF WELTE'S ORGAN ROLLS 68

Dominik Hennig
DYNAMIK AUF DER PHILHARMONIE-ORGEL. EINBLICKE IN DEN AUFNAHME- UND EDITIONSPROZESS DER FIRMA WELTE 84

Daniel Debrunner
VON DER WELTE-ROLLE ZUR PARAMETRISIERBAREN WIEDERGABE AUF SYNTHETISCHEN INSTRUMENTEN UND MIDI-FÄHIGEN SELBSTSPIELKLAVIEREN 96

Manuel Bärtsch
WELTE VS. AUDIO. – CHOPINS VIELBESPROCHENES NOCTURNE FIS-DUR OP.15/2 IM INTERMEDIALEN VERGLEICH 106

Edoardo Torbianelli und Sebastian Bausch
WELTE-KÜNSTLERROLLEN ALS INTERPRETATIONSQUELLEN? 132

Kai Köpp
KÜNSTLERROLLEN IM KONTEXT – DAS BEGLEITROLLEN-REPERTOIRE FÜR WELTE-MIGNON UND WELTE-PHILHARMONIE 140

Mervin E. Fulton
HOW THE WELTE PIPE ORGAN ROLLS WERE MADE WIE DIE WELTE-ORGELROLLEN HERGESTELLT WURDEN 162

AUTOREN 180

BILDNACHWEIS 182

IMPRESSUM 184