

HISTORISCHE INTERPRETATIONSPRAXIS – INTERPRETATIONSFORSCHUNG AN WELTE-KÜNSTLER- ROLLEN FÜR KLAVIER UND ORGEL

Was ist Interpretationsforschung?

Alle Kunstwerke bedürfen der Interpretation. Auf musikalische Kunstwerke trifft dies in doppelter Weise zu, denn anders als etwa Werke der bildenden Kunst oder der Literatur können diese nicht für sich allein bestehen. Zwar müssen auch Gemälde oder literarische Texte im Zuge des Verstehensprozesses interpretiert werden, aber im Fall der Musik ist ein weiterer Interpretationsschritt zwischengeschaltet, die sogenannte «musikalische Interpretation». Diese in einer akustisch befriedigenden Form zu fixieren ist bekanntlich der Firma Welte 1904 erstmals gelungen – ein Meilenstein der Interpretationsgeschichte und der Ausgangspunkt einer neuen Forschungsrichtung.

Obwohl man heute ganz selbstverständlich von «musikalischer Interpretation» spricht, ist dies genau genommen irreführend und zudem relativ neu.¹ Dieser Begriff kam erst nach 1850 auf und wurde zunächst für eine besonders subjektive Art der musikalischen Darbietung verwendet, bei der nicht nur die Vorgaben des Notentextes, sondern auch die eigenen Vorstellungen des Musikers eine erkennbare Rolle spielen. Entsprechend bevorzugte man den etwas hochtrabenden Begriff im Umkreis der «Neudeutschen» Schule um Franz Liszt während das Lager der Traditionalisten massive Kritik an Begriff und Aufführungskonzept übte. Erst im Verlauf des 20. Jahrhunderts verlor der Begriff «musikalische Interpretation» seine einseitige Prägung und setzte sich allgemein durch. Bis dahin sprach man vom «musikalischen Vortrag», und die heute so genannten «Interpreten» nannte man «reproduzierende» oder «nachschaaffende Künstler», um sie von den Komponisten zu unterscheiden.²

Diese Begriffe deuten darauf hin, dass die Umsetzung von Notentext in Klang einem historischen Wandel unterliegt. Dieser Wandel geht einher mit der Kanonisierung «klassischer» Werke, die auch nach dem Verlust ihrer Aktualität immer wieder aufgeführt werden. Damit wandelte sich das Berufsbild eines professionellen Musikers: Komposition und Improvisation gehörten nicht mehr zu den zentralen Fähigkeiten, dafür kamen Elemente der philologischen Bildung wie Stilkenntnis und

Geschichtsbewusstsein ins Spiel. Anders als Texte sind musikalische Werke jedoch auf den Vortrag angewiesen, und ihre Interpretation ist nicht allein Sache des Rezipienten. Weil der Klang unabdingbar ist, erscheinen musikalische Werke in immer neuer Gestalt. Diese Gestalten zu erfassen, zu unterscheiden, zu benennen und damit Optionen für deren klangliche Realisierung bereitzustellen, ist die Aufgabe der musikalischen Interpretationsforschung.

Interpretationsforschung ist eine noch junge Perspektive der Musikwissenschaft, die ein weites Forschungsfeld umfasst³ und der Musikwissenschaft eine neue Richtung geben könnte. Bisher wurden nämlich hauptsächlich Methoden aus den traditionellen Textwissenschaften verwendet um Musik zu erforschen. Neu an der Interpretationsforschung ist, dass nicht mehr der Notentext den Hauptgegenstand der Musikforschung bildet, sondern die jeweilige klangliche Gestalt eines Textes. Das Arbeitsgebiet der Interpretationsforschung ist also gegenüber der traditionellen Musikwissenschaft wesentlich erweitert.

Nach einem engeren Verständnis von Interpretationsforschung soll sich diese nur auf die Erforschung von Tonträgerdokumenten beschränken, also auf die vor gut 100 Jahren beginnende Aufzeichnung von klingender Musik. Da es sich bei diesen Tonträgerdokumenten bereits um objektivierte Material handelt, wird es vor allem in der systematischen Musikwissenschaft als Ausgangspunkt für verschiedene Messverfahren verwendet. Insbesondere die Parameter Tempo und Rhythmus lassen sich gut messen, so dass eine grosse Datenmenge entsteht, die sich für computergestützte Analyseverfahren anbietet. Derzeit wird an Verfahren gearbeitet, wie die digitalisierten Daten eines Notentextes mit denjenigen einer Tonaufnahme verknüpft und automatisch synchronisiert werden können. Um etwa Temposchwankungen analytisch erfassen zu können, müssen die Markierungen der Taktstriche nämlich bisher manuell in die Tonspur eingegeben werden. Dieser recht ungenaue Vorgang wird kontrastiert von den in ihrer

Obwohl man heute ganz selbstverständlich von «musikalischer Interpretation» spricht, ist dies genau genommen irreführend und zudem relativ neu.

Feinheit fast irritierenden Messwerkzeugen der Computertechnik, wenn beispielsweise ein «gefühltes stabiles» Tempo auf einem weit skalierten Diagramm als schwankungsreiche Kurve dargestellt ist.

Die Interpretationsforschung auf diese Tonträgerforschung einzuengen erscheint zwar vor allem in Bezug auf die Messbarkeit sinnvoll. Der aktuell weiterentwickelte Ansatz aber, jede Interpretation, jeden einzelnen Vortrag eines Notentextes als Kunstwerk eigenen Rechts zu definieren und zum Forschungsgegenstand zu machen,⁴ bleibt nach meiner Auffassung problematisch, weil die mitunter banalen Parameter der Musikpraxis nicht berücksichtigt sind. Selbst wenn es sich um unmanipulierte Interpretationsdokumente handelt (wie im Fall der ungeschnittenen Tondokumente vor ca. 1920), würde die Untersuchung unzähliger klingender «Momentaufnahmen» eines musikalischen Textes eine Datenflut erzeugen, die nur von leistungsfähigen computergestützten Analyseverfahren bewältigt werden kann. Aus der Perspektive von Musikern hingegen, die täglich unterschiedliche «Interpretationen» erzeugen, bedarf es einer fortgesetzten Diskussion darüber, was an diesen «Momentaufnahmen» gemessen werden soll und worin das Erkenntnisinteresse der Interpretationsforschung eigentlich besteht.

Welte-Künstlerrollen als historische Interpretationsdokumente

Zu den frühesten Dokumenten musikalischer Interpretation gehören die Künstlerrollen der Firma Welte. Das Besondere an diesen Aufnahmen ist ja, dass Elemente, die typischerweise nicht im Notentext enthalten sind, in den Lochungen der Papierrollen fixiert wurden. Das heißt, dass der musikalische Vortrag bereits in einen digitalen Code – einen An/Aus-Befehl – übersetzt ist, der sich relativ einfach ablesen lässt. So entfällt der Umweg über eine Tonaufnahme, deren Inhalt mit Mühe objektiviert werden muss. Insbesondere Temposchwankungen, Artikulationen und rhythmische Verschiebungen lassen sich unmittelbar ablesen und vermessen. Ob jedoch auch die dynamische Codierung der Papierrollen direkt auf die vom Pianisten gewählte Anschlagsstärke zurückgeführt werden kann, bleibt offen.

Zwar soll nach den Werbeprospekten der Firma durch das Abspielen der Papierrollen die «getreue Wiedergabe des Künstlerspiels» möglich sein,⁵ und diese Formulierung schließt wohl auch die Lautstärke der Töne mit ein. Möglicherweise wurde die

Dynamik bei Welte tatsächlich bereits während des Aufnahme Prozesses aufgezeichnet, während konkurrierende Firmen (z. B. Hupfeld, Phillips, Ampico vor 1927) diese in einem nachträglichen, manuellen Editionsprozess hinzufügten.⁶ Allerdings hat die Firma dazu nie ein Patent angemeldet, so dass vor derhand nicht belegbar ist, ob und wie die Lautstärke tatsächlich aufgezeichnet werden konnte.⁷ Beobachtungen, dass die Dynamik bei Welte-Künstlerrollen viel zufälliger erscheint als bei den Konkurrenzprodukten und dass die dynamischen Extreme bei Welte nur selten angewandt werden, während bei nachträglich programmierter Dynamik häufig die gesamte Bandbreite vorgeführt wird, liefern nur schwache Indizien für ein Verfahren der Dynamikaufzeichnung.⁸ Solange keine neuen Informationen über das Aufnahmeverfahren der Firma Welte verfügbar sind wird sich wohl nicht zweifelsfrei klären lassen, auf welcher Grundlage die Dynamik-Kodierung bei den Künstlerrollen vorgenommen wurde. Aufgrund dieser Vorbehalte sind die Künstlerrollen als historische Interpretationsdokumente bisher nicht in ausreichendem Masse gewürdigt worden.

Wissenschaftliche Untersuchungen haben sich bisher vor allem mit technologischen Aspekten beschäftigt, um damit die Grundlagen für eine Auswertung der Interpretationsdokumente zu schaffen. Zunächst standen die Grenzen und Defizite der pneumatischen Wiedergabetechnologie im Zentrum des Interesses, insbesondere im Hinblick auf die Dynamik. Defizite der pneumatischen Technologie in den extremen Dynamikwerten (ppp – fff) sind oft beschrieben und auch analytisch nachgewiesen worden. Zudem ist die Klaviatur der Welte-Reproduktionsklaviere hinsichtlich der Dynamik in zwei Hälften geteilt, so dass den verschiedenen Tönen eines genau gleichzeitig erklingenden Akkords innerhalb einer Klaviaturhälfte keine unterschiedliche Dynamik zugewiesen werden kann.⁹ In seiner Dissertation von 1984 weist Peter Hagmann darauf hin, dass dieser Mangel bei Klavier- und Orgelrollen mit einem einfachen Mittel umgangen wurde, dem «künstlichen Arpeggio». Dabei wurde ein herauszuhebender Akkordton auf der Papierrolle geringfügig versetzt, so dass ihm eine eigene dynamische Nuancierung zugewiesen werden konnte.¹⁰

Der von der Firma Welte für ihre Reproduktionsinstrumente vertretene Anspruch auf «getreue Wiedergabe des Künstlerspiels» wird nach den Untersuchungen Hagmanns durch die Unsicherheit im Bezug auf das Aufnahmeverfahren und die Praxis des «künstlichen Arpeggios» in Frage ge-

stellt. Zudem beschreibt er Manipulationsspuren an erhaltenen Orgel-«Mutterrollen», Probleme bei der Normierung der Transportgeschwindigkeit der Papierrollen sowie Schwierigkeiten, die sich mit der erweiterten Disposition der Seewener Philharmonie-Orgel ergeben¹¹ und kommt zu dem Schluss, dass es sich bei den Welte-Künstlerrollen weniger um eine «getreue» Abbildung als eine «Simulation der künstlerischen Realität» handle.¹² Allerdings nimmt sich dieses Fazit recht streng aus eingedenk der Tatsache, dass auch akustische Aufnahmen kein getreues Abbild, sondern nur eine – womöglich manipulierte – Simulation des Konzerterlebnisses darstellen.

Aufbauend auf Hagmann untersucht Ursula Winkels in ihrer 2002 erschienenen Dissertation Grenzen und Defizite der Welte-Technologie, bevor sie anhand von unterschiedlichen Einspielungen des gleichen Stücks Interpretationsvergleiche anstellt. Dabei kann sie eine takthierarchische Einteilung in der pneumatischen Druckkurve und strukturbedingte Spannungsbögen in der Dynamikkodierung nachweisen, die bei der nachträglich zugefügten Dynamik anderer Fabrikate fehlt. Aus den Abweichungen der codierten Steuerbefehle bei Wiederholungen folgert Winkels, dass die Künstlerrollen auch hinsichtlich der Dynamik eine «von Menschen gespielte Musik» wiedergeben.¹³ Da das «aussergewöhnlich hochorganisierte Aufnahme- und Wiedergabesystem» der Freiburger Welte-Technologie unter allen Reproduktionsklavieren herausragt, resümiert sie, dass es sich bei den Künstlerrollen und ihrer Wiedergabetechnologie um ein «geistig und künstlerisch bedeutsames Kreativobjekt, eine technische Errungenschaft von wohl unschätzbarem kulturellen Wert» handelt.¹⁴

Aktuelle Interpretationsforschung: «Wie von Geisterhand» 2010–2012

Tatsächlich fallen die beschriebenen Grenzen der pneumatischen Technologie im Vergleich mit den Defiziten historischer Schallaufzeichnungen – zumindest in den ersten zwei Jahrzehnten ab 1904 – kaum ins Gewicht. Aus diesem Grund erschien die Welte-Technologie auch älteren oder skeptischen Künstlern attraktiv genug, ihre Darbietungen auf Papierrollen «konservieren» zu lassen, wie bereits damals ausdrücklich formuliert wurde. Auf diese Weise sind Interpretationen von Künstlern erhalten, von denen keine Schallaufzeichnungen existieren, etwa von Carl Reinecke (1824–1910), Gustav Mahler (1860–1911) oder Marco Enrico Bossi (1861–1925).

Nicht nur die konservierten Interpretationen berühmter Künstler und des damals gängigen Repertoires (mehr als 3000 Einzelwerke allein für Klavier – häufig in mehrfachen Interpretationen), sondern auch die technologischen und soziologischen Rahmenbedingungen ihrer Entstehung stellen ein faszinierendes kulturhistorisches Forschungsfeld dar, das in seiner Geschlossenheit und Qualität wohl einzigartig ist. Entsprechend der Dokumentationsbreite dieses Materials (Instrumente, Aufnahme- und Wiedergabetechnologie, musikalisches Repertoire, Interpretationsweise, Biographien der Künstlerinnen und Künstler, Zielpublikum der Produkte) sind bereits Forschungen in sehr verschiedene Richtungen unternommen worden.¹⁵ Nach den grundlegenden Studien zur Aufnahme- und Wiedergabetechnologie bei Welte sowie aufgrund der Impulse aus der noch jungen Tonträgerforschung ist es an der Zeit, den Schwerpunkt auf den Inhalt der Interpretationsdokumente zu legen. In der Serie von Forschungsprojekten unter dem Titel «Wie von Geisterhand»¹⁶ werden aktuell zwei Richtungen verfolgt: eine genaue Untersuchung der Aufnahme- und Editionsprozesse bei Welte und die methodische Erschließung der Künstlerrollen für die Interpretationsforschung. Aus pragmatischen Gründen beschränkt sich die erste Richtung auf das Orgelrepertoire, während die zweite auf das Klavierrepertoire bezogen ist.

Die Untersuchung des Aufnahme- und Editionsprozesse ergibt sich fast notwendig aus dem Umstand, dass unter den rund 1500 Orgelrollen der Sammlung des Museums für Musikautomaten unerwartet viele Aufnahmerollen – rund 1230 sogenannte «Mutterrollen» – identifiziert werden konnten, die zur Anfertigung einer Vorlage für den Verkauf dienten. Solche Mutterrollen, von denen bislang nur sehr vereinzelte Exemplare für Klavier bekannt geworden sind, weisen deutliche Spuren nachträglicher Bearbeitung auf (Bleistift-Notizen, Nachstanzungen, Überklebungen). Diese Bearbeitungsspuren, die Reaktionen auf den ersten Abhörprozess nach der manuellen Lochung der Aufnahmerolle dokumentieren, werden systematisch erfasst und klassifiziert um festzustellen, ob nachträgliche Veränderungen aus musikalischen, ästhetischen oder technologischen Gründen vorgenommen worden sind. Insbesondere sind solche Veränderungen von Interesse, die sich auf die Interpretation auswirken, etwa Korrekturen an Tempo, Dynamik, Synchronität der Anschläge, Gleichmässigkeit der Tonverteilung oder sogar die Erhöhung von pianistischer Perfektion. Veränderungen an diesen Parametern geben Hinweise darauf, wie die Idealvorstellung aussah,

Die Bearbeitungsspuren, die Reaktionen auf den ersten Abhörprozess nach der manuellen Lochung der Aufnahmerolle dokumentieren, werden systematisch erfasst und klassifiziert um festzustellen, ob nachträgliche Veränderungen aus musikalischen, ästhetischen oder technologischen Gründen vorgenommen worden sind.



Bild 1 – Welte-Werbung mit Interpretationsvergleich: Im Schaufenster nebeneinander ausgerollt der Beginn von Chopins Nocturne op. 15/2, gespielt von Busoni, Scharwenka, Pugno und Saint-Saëns, Hamburg ca. 1920

die entsprechende Nachbearbeitungen motivierte. Bei einer ersten Durchsicht der Editionsspuren sind jedoch vor allem solche Massnahmen identifiziert worden, die sich auf das Verbessern offenkundiger Fehler (z. B. falsch gegriffene Noten) beziehen oder den Eigenheiten der pneumatischen Technologie geschuldet sind: Pedaltöne (siehe Artikel von David Rumsey in dieser Publikation) werden z. B. künstlich vorgezogen, um die Manualcodierung zu differenzieren.

Einzigartig ist eine kleine Anzahl der Seewener Orgelrollen, die nur gezeichnet sind und noch keine Lochungen aufweisen, denn es handelt sich hier um unmittelbare Zeugnisse des von der Firma Welte geheim gehaltenen Aufnahmeprinzips. Da das Museum ausserdem den Torso des einzigen erhaltenen Aufnahmeapparats dieser Firma erwerben konnte, der im Rahmen des Projektes erstmals technologisch untersucht worden ist,¹⁷ könnten hier neue Erkenntnisse über das Aufnahmeverfahren gewonnen werden. Die breit fundierten Untersuchungsergebnisse zu Orgel-Aufnahmerollen lassen in einem weiteren Schritt Rückschlüsse auf ähnliche Nachbearbeitungen an Klavier-Aufnahmerollen zu, von denen weltweit jedoch zu wenige erhalten geblieben sind, um unabhängig von den Orgelrollen zu aussagekräftigen Ergebnissen zu gelangen.

Im zweiten Bereich des aktuellen Forschungsprojektes, der sich auf das Klavierrepertoire bezieht, steht die Erschliessung für die Interpretationsforschung im Zentrum. Um die interpretationspraktischen Inhalte der Künstlerrollen genauer beschreiben zu können, werden Interpretationen des selben Stückes miteinander verglichen und mit dem pia-

nistischen Vokabular ihrer Entstehungszeit in Zusammenhang gebracht. Dies geschieht nicht in erster Linie mit einem rein musikwissenschaftlichen Zugang, sondern aus der Perspektive praktizierender Konzertpianisten, die sich mit der Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts auseinandergesetzt haben.

Einer der methodischen Ausgangspunkte ist die um 1920 entstandene Fotografie eines Schaufensters der Hamburger Klavierbaufirma Steinway & Sons (siehe Abbildung). Ausgestellt ist ein mit Welte-Technologie ausgestattetes Instrument und ein Schrank mit Künstlerrollen, von denen vier zu Werbezwecken nebeneinander ausgerollt wurden. Es handelt sich um Aufnahmen von Chopins Nocturne op. 15/2 in der Interpretation vier damals berühmter Pianisten (Ferruccio Busoni, Xaver Scharwenka, Raoul Pugno und Camille Saint-Saëns). Alle vier sind tief verwurzelt in der Klaviertradition des 19. Jahrhunderts und sollen offensichtlich einen bildungsbürgerlichen Musikgeschmack ansprechen. In Ermangelung besserer Methoden erfolgt der Vergleich dieser vier Interpretationsdokumente durch eine Analyse nach Gehör, wobei die Resultate schriftlich in der Partitur festgehalten und ausführlich kommentiert werden. Möglicherweise lassen sich sogar die jeweils verwendeten Druckausgaben der eingespielten Werke anhand editorischer oder interpretatorischer Details identifizieren. Ein Vergleich mit frühen Schallaufzeichnungen desselben Repertoires oder sogar desselben Interpreten¹⁸ kann zur Differenzierung der Analyse beitragen.

Ästhetik des musikalischen Vortrags um 1900

Um die Befunde des Interpretationsvergleichs historisch einzuordnen, sollen diese mit zeitgenössischen Reaktionen auf die Reproduzierbarkeit einer Interpretation in Beziehung gesetzt werden. Auch einem unvorbereiteten Hörer historischer Aufnahmen von Klavier- und Orgelmusik müssen die eklatanten Unterschiede zu heutigen Spielgewohnheiten auffallen: Die Interpretationen sind geprägt von arpeggierten Akkorden, agogischen Dehnungen oder Straffungen, Unabhängigkeit von Melodie und Begleitung durch asynchronen Anschlag sowie auffälligen Temposchwankungen. In der um 1900 vorherrschenden Ästhetik des musikalischen Vortrags spielte das Seelenvolle, Menschliche eine zentrale Rolle, wie Hagmann im interpretationsgeschichtlichen Teil seiner Dissertation ausführt.¹⁹ Diese Ästhetik steht im Widerspruch zu dem um 1920 aufkommenden Interesse für das Mecha-

sche, Sachliche. Beide Aspekte sind in den Welte-Reproduktionsinstrumenten vereint, denn neben der «genauen Wiedergabe des Künstlerspiels» eröffnen diese bis dahin ungeahnte Möglichkeiten artifizierlicher Perfektion, die von Komponisten des Neoklassizismus und der «Neuen Sachlichkeit» auch genutzt wurden.²⁰

Der Gegensatz von menschlichem und maschinelltem Vortrag steht seit 1900 im Zentrum der ästhetischen Diskussion, wie Hagmann zeigt. In seiner Dissertation kennzeichnet er den von Zeitgenossen beschriebenen Interpretationsstil als «Ästhetik des Ungenauen». Noch 1927 verteidigt der Pianist Eugen d'Albert den alten Stil, indem er darauf hinweist, dass man früher weniger auf fehlerloses Spiel und glatte Technik, sondern vielmehr «grössten Wert auf die Individualität und die seelische Vertiefung des Spiels gelegt» habe.²¹ Dass hier tatsächlich Präzision und Schönheit einander gegenübergestellt werden, bestätigt Ludwig Riemann, der bis zum Ersten Weltkrieg Leiter der Musikabteilung bei Weltes Leipziger Konkurrenz Hupfeld war, in seinem Buch *Das Wesen des Klavierklangs und seine Beziehungen zum Anschlag* von 1911:

«... wir sind in der vermeintlich richtigen Zeitauffassung soweit fortgeschritten, dass wir ein korrektes Zusammenklingen, wie es nur maschinell durch die Klavierspielapparate hervorgebracht werden kann, «unschön» nennen, obgleich die Pädagogen dauernd das genaueste Zusammenspiel von Terzen und kleinen Akkordgriffen predigen, und wir andererseits z. B. das Nachklappern von Terzläufen hässlich nennen.»²²

Den Unterschied zwischen einem menschlichen Klavierspieler und einem Musikautomaten wird in einem anonymen Beitrag von 1915 so beschrieben, dass der Pianist seine Finger in einer spezifischen Eigenart anschlagen lasse, «indem er bei weitgriffigen Akkorden arpeggiert, die Melodienoten vor oder nach der Begleitung erklingen lässt und so hunderterlei Abweichungen vom gedruckten Notenbild eintreten lässt, nur um klangschönere Wirkung zu erzielen.»²³ Ganz im Sinne der «Ästhetik des Ungenauen» wurde ausserdem argumentiert, dass ein mechanisches Instrument niemals in der Lage sei, auch den seelenvollen Vortrag eines Musikers wiederzugeben. Auf diesen Vorwurf antwortete 1910 der Komponist und Musiktheoretiker Sigfrid Karg-Elert in einem Artikel, dass der sogenannte «seelenvolle Vortrag» restlos aus objektivierbaren Elementen bestehe, die nach ihrer Fixierung auch ohne Verlust reproduziert werden könnten:

«Die Seele ist – je nach Definition – entweder genauso fixiert, wie sie aus dem Spiel des Künstlers

sprach: in unzählbare feinste Verzögerungen und Beschleunigungen, Steigerungen, Abebungen, Cäsuren, Farbabtönungen usw. (also alles fixierbare Elemente) aufgelöst, oder sie ist ebensowenig da, als im Spiel des Künstlers.»²⁴

Häufig können diese allgemeinen Informationen aus musikästhetischen Schriften oder «Vortragslehren» nicht mit den sehr heterogenen Befunden aus der konkreten Interpretationsanalyse in Übereinstimmung gebracht werden.²⁵ Um die Individualität einer durch ein Tonträgerdokument objektivierten Interpretation verstehen zu können, soll im Zusammenhang mit der «Geisterhand»-Projektserie versucht werden, die Vielzahl der analysierten Befunde aus der Perspektive des ausführenden Musikers zu ordnen, etwa anhand der folgenden Forschungsfrage: «Welche Elemente können als intentional, unreflektiert, zufällig oder sogar missglückt bezeichnet werden?»

Bereits die erste Frage nach intentionalen Entscheidungen bei einer Musikdarbietung kann zwar häufig nur dann beantwortet werden, wenn der Musiker selbst Auskunft gibt (und selbst dann wäre der Auskunft kritisch zu begegnen, weil sie vielleicht nur ein rhetorischer Reflex ist). Nachweisbare intentionale Entscheidungen könnten sich aber auch auf die Auswahl einer bestimmten Werkfassung beziehen oder einem schriftlichen Interpretationskommentar entnommen werden. Die Frage nach unreflektierten Elementen bezieht sich auf den Zeitstil, also auf alle Elemente, die der Musiker als selbstverständlich hinnahm, ohne sie einer Entscheidung zu unterwerfen. Ein grosser Teil der Befunde aus der Interpretationsanalyse dürfte dieser Kategorie zuzurechnen sein. Aus heutiger Sicht fallen diese Elemente besonders auf, wie beispielsweise die vielen Spielarten des asynchronen Anschlags, der als mangelnde Präzision und damit als Fehler aufgefasst werden könnte. Dabei betreffen diese Elemente häufig nur die Oberfläche einer Interpretation, die für das Verständnis einer Interpretation weniger ausschlaggebend sind. Zufällige Interpretationselemente wären solche, die ein Musiker bei einer erneuten Darbietung unterschiedlich ausführt, ohne dass dies auf eine intentionale Entscheidung zurückzuführen wäre. Zweifelsfrei zu belegen wäre dies wohl nur bei mehrfach dokumentierten Interpretationen desselben Musikers, aber immerhin könnten Bereiche benannt werden – etwa das Schlussritardando – die für zufällige Gestaltung typisch sind. In diesem Zusammenhang darf auch die Kategorie des Missglückten nicht fehlen. Hier wird nach intentionalen Entscheidungen gefragt, deren Zweck in der Realisierung verfehlt

Reinecke und Leschetizky haben ihre Ausbildung bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts abgeschlossen, so dass ihre Aufnahmen einen Stil repräsentieren, der zur ältesten Schicht der klingenden Interpretationsgeschichte gehört.

wurde, etwa eine rhetorische Pause, die zu kurz ausgefallen ist, ein unorganisch ausgeführtes Ritardando oder sogar eine Tempowahl, die den Angaben des Notentextes so weit widerspricht, dass sie den Sinn einer Komposition entstellt. Das Missglückte kann im Einzelfall leicht zu identifizieren sein, wenn zum Beispiel falsch gegriffene Noten zu hören sind, wie sie bei Welte-Künstlerrollen immer wieder auftreten. Diese offensichtlich missglückten Elemente dürften bei Welte allerdings absichtsvoll stehengelassen worden sein, um die Authentizität des Interpretationsdokuments zu unterstreichen, auf dessen Annahme ja das Geschäftsmodell der Firma beruhte.

Auch wenn die genannten Kategorien nicht immer eindeutig zu bestimmen sein mögen, ist es notwendig, sie bei der Analyse einer Interpretation mit zu berücksichtigen, um überhaupt eine Auswertung der Bestandsaufnahme vornehmen zu können. Wären nämlich alle Elemente des musikalischen Vortrags gleichberechtigter Ausdruck einer intentionalen Auseinandersetzung des Musikers mit einem musikalischen Werk, würde dies das Ende der Interpretationsforschung als Geisteswissenschaft bedeuten, denn dann wäre jede Interpretation tatsächlich ein neues Kunstwerk eigenen Rechts, das nur noch beschrieben und vermessen aber nicht mehr beurteilt werden könnte.

Kontextualisierung der Interpretationsdokumente

Jede musikalische Interpretation ist Ausdruck eines bestimmten Verhältnisses zwischen dem Werk eines Komponisten, das in der Regel als Notentext (mit seinen Sub- und Kontexten) fixiert ist, und dem ausführenden Musiker mit seinen Erfahrungen, Vorstellungen und Wünschen. Referenzpunkt für die Interpretation bleibt das Werk, auch wenn seine Konturen immer mehr verschwimmen, je genauer man hinsieht.²⁶

Das vielschichtige Verhältnis zwischen Notentext und ausführendem Musiker, dem «reproduzierenden Künstler», ist beeinflusst von seiner Zeit, seiner Ausbildung und von seinen persönlichen Vorlieben. Typische Ausprägungen dieses Verhältnisses beschreibt der Schweizer Pianist Edwin Fischer, der in den 1920er-Jahren selbst Aufnahmen für Welte-Mignon eingespielt hat, in seinem Luzerner Vortrag «Über musikalische Interpretation» von 1929. Rückblickend auf seine eigene pianistische Ausbildung stellt Fischer verschiedene zeitgenössische Interpretationsansätze des 19. Jahrhunderts dem historischen Wandel der Interpretationsstile gegenüber.²⁷ Im folgenden Diagramm sind Fischers

Angaben in synchrone und diachrone Interpretationsansätze zu jeweils drei Richtungen unterteilt. Die unterschiedlichen zeitgenössischen – also synchronen – Ansätze, die vielleicht von der Persönlichkeit des Musikers abhängig sind, könnten mit den zusammenfassenden Adjektiven texttreu, persönlich, oder neuschöpfend charakterisiert werden. Diachrone Interpretationsansätze, die durchaus nicht aufeinander folgen müssen, sondern nebeneinander verlaufen können, sind möglicherweise abhängig vom Zeitgeist und dem schulmässigen Erfahrungshorizont eines Musikers. Fischers Dreiteilung kann mit den Adjektiven traditionell, romantisch oder sachlich zusammengefasst werden, wobei die ersten zwei Kategorien nach Fischers Beobachtung eine dekadente Spätphase aufweisen: Der traditionelle Ansatz erstarrt zu einer akademischen, der romantische Ansatz zu einer manierierten Interpretationsweise.²⁸

Synchrone Interpretationsansätze

texttreu	<i>Spiele nur was dasteht.</i>
persönlich	<i>Eine Wiedergabe eines Musikstücks ist ein Stück Natur gesehen durch das Temperament eines Künstlers.</i>
neuschöpfend	<i>Jede Reproduktion muss ein schöpferischer Akt sein.</i>

Diachrone Interpretationsansätze

traditionell	<i>[...] jene gute, alte, traditionelle Musizierart, der der Notentext strenges Gesetz, das Tempo unverrückbar und die Form heilig war.</i>
akademisch	<i>Dass diese Art nachher zur Pedanterie führte, ist bedauerlich [...], diese Professorenweise [...].</i>
romantisch	<i>viel Phantasievolles, Freies, Traumhaftes [...]</i>
manieriert	<i>[...] Übermass an Gefühl, Temposchwankungen, Arpeggien und Pedal</i>
sachlich	<i>Klarheit, Rhythmus war die Lösung, und es ist nicht zu leugnen, dass die Mechanik Anteil hat an dieser Richtung [...]</i>

Tabelle 1: Interpretationsansätze des 19. und frühen 20. Jahrhunderts nach Edwin Fischer 1929

Die vielfältigen Kombinationsmöglichkeiten, die persönliche und schulmässige Interpretationsansätze nach Fischers Charakterisierung eröffnen,



Bild 2 – Der Organist Harry Goss-Custard an der Freiburger Aufnahmeorgel, rechts Berthold Welte und Karl Bockisch



Bild 3 – Alfred Hollins umrahmt von Berthold Welte, Karl Bockisch und eventuell Herrn Buchali



Bild 4 – Joseph Bonnet an der Aufnahmeorgel, links Berthold Welte und Karl Bockisch



Bild 5 – Max Reger bei Aufnahmen in Freiburg, links Edwin und Berthold Welte

sind keineswegs nur Theorie. Historische Tonträgerdokumente verbinden diese Facetten der Interpretationspraxis mit konkret beschreibbaren Ausdrucksmitteln. Diese stellen ein drittes Element dar, das die Untersuchung der Interpretationsgenese weiter ausdifferenziert: Persönlichkeit und Schulzugehörigkeit werden mit Gestaltungsentscheidungen kombiniert.

An einem kurzen Beispiel soll gezeigt werden, auf welche Einsichten Interpretationsforschung an Musikrollen abzielen könnte. Carl Reinecke (1824–1910), der älteste Pianist, der bei Welte Aufnahmen gemacht hat, und der etwas jüngere Theodor Leschetizky (1830–1915) haben beide um 1906 Mozarts Klavier-Fantasie c-Moll KV 475 auf Musikrollen eingespielt: Leschetizky für Welte-Mignon und Reinecke für Hupfeld-Triphonola (wegen der unterschiedlichen Dynamik-Aufzeichnung beider Systeme soll dieser Bereich hier ausgeklammert werden).²⁹ Beide Pianisten haben ihre Ausbildung bereits in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts abgeschlossen, so dass ihre Aufnahmen einen Stil repräsentieren, der zur ältesten Schicht der klingenden Interpretationsgeschichte gehört. Der Leipziger Klavierprofessor, Komponist und Dirigent Reinecke stand dem Kreis um Mendelssohn und Schumann nahe, während Leschetizky, ein Schüler Czernys in Wien, als Begründer der russischen Klavierschule gilt.

Die aus den Vortragslehren bekannten Ausdrucksmittel der zeitgenössischen Klavierpraxis – die «Ästhetik des Ungenauen» – sind in beiden Einspielungen zu hören: Arpeggieren von Akkorden, Unabhängigkeit der Hände bzw. Unabhängigkeit von Melodie und Begleitung, das Verbinden von schnellen Notenwerten zu einer (rhythmisch ungleichmässigen) Figur usw. Bereits beim Anfangs-Unisono spielen beide Pianisten zwar den Forteklang des Anfangs synchron, aber im Piano führt bei beiden die Basslinie, und die oberen Oktaven werden nachgeschlagen. Dies offenbart ein historisches Verständnis für das Unisono als eine Bass-Melodie, die von den höheren Instrumenten lediglich verstärkt wird. Ab dem sechsten Takt führt in beiden Einspielungen die rechte Hand, während die Albertibässe der Begleitung jenes typische «Humpeln» aufweisen, mit der ein gleichzeitiger Anschlag zwischen rechter und linker Hand vermieden wird. Ab Takt 10 kehrt sich das Verhältnis um, und die linke Hand führt während die Begleitung in der rechten Hand «dazwischenhumpelt» (bei Reinecke «klappern» die Begleitakkorde übrigens deutlich mehr als bei Leschetizky). Beide Pianisten spielen die weitgriffigen Akkorde ab Takt

16ff und 23ff selbstverständlich als Arpeggio. Die «Walzen»-Figuren ab Takt 18ff werden von ihnen nicht rhythmisch gleichmässig, sondern gerafft gespielt, ebenso wie die Punktierungen in Takt 22 nicht mathematisch ausgezählt, sondern etwas gedehnt sind. Kleine Ecken und Kanten in der Geläufigkeit dieser Figuren mögen dem hohen Alter beider Pianisten zum Zeitpunkt der Aufnahme zuzuschreiben sein.

Um den Charakter einer freien Fantasie zu vermitteln, setzen heutige Pianisten in den ersten 5 Takten bevorzugt ein Ritardando vor dem jeweiligen Subito Forte ein. Anders bei Reinecke und Leschetizky: Sie unterstützen den Überraschungseffekt des Subito Forte, indem sie dieses metrisch vorziehen. Daher ist der Takt 4 bei beiden ungefähr um ein Achtel verkürzt, bei Reinecke sogar bereits der Takt 2. Der von Mozart einkomponierte Eindruck, die Musik finde erst ab Takt 6 in einen pulsierenden Fluss, wird auf diese heute verpönte Weise wirkungsvoll verstärkt (ebenso wie durch ein merkliches Anziehen des Tempos). Bezeichnend ist, dass dieses Stocken des Taktpulses bei Reinecke zweimal auf die gleiche Weise geschieht, während Leschetizky in Takt 2 eine andere Variante wählt: ein Ritardando wie es heute – auch in Takt 4 – in der Regel zu hören ist.

Bei allen Gemeinsamkeiten in der asynchronen Gestaltung des Anfangs-Unisonos gibt es charakteristische Unterschiede zwischen beiden Pianisten: Reinecke verkürzt die letzte Note des Bindebogens in Takt 1 und 3, um die Zielnote des Unisono abzusetzen (Zäsur am Taktstrich), während Leschetizky das gesamte Unisono als jäh abgeschnittenes Cantabile auffasst. Zudem phrasiert Leschetizky die zwei Motive in Takt 2 unterschiedlich, indem er die erste Auflösung kurz, die zweite lang spielt, und wiederholt dies in Takt 4. Bei Reinecke dagegen verläuft die Phrasierung der Anfangstakte gleichmässig und unterscheidet sich nur durch die Taktverkürzung von einem durchpulsierenden Fluss. Insgesamt nimmt Reinecke das Tempo gleichmässiger als Leschetizky: Der Wechsel zu einem flüssigeren Tempo ab Takt 6 ist bei Reinecke weniger spürbar als bei Leschetizky, der sich ausserdem deutlichere Temposchwankungen erlaubt, die aber durch den Gang der Harmonik motiviert sind (bei Reinecke nur am Ende von Takt 8).

Das Individuelle der beiden Interpretationen könnte vielleicht folgendermassen zusammengefasst werden: Reineckes Interpretation wirkt wesentlich glatter; dabei sind Formeinschnitte und Phrasierung deutlich herausgearbeitet und stehen immer im Dienste der Verständlichkeit. Leschetizkys Interpretation wirkt plastischer, einerseits auf-

PHANTASIE No. 4
für das Pianoforte
W. A. MOZART.
Köch. Verz. No. 475

Series 20, No. 24

Composé in Mai 1783 zu Wien.

Adagio.

W. A. M. 475.

W. A. M. 475.

Bild 6 – Notenbeispiel: Wolfgang Amadeus Mozart, Phantasia No. 4 für das Pianoforte c-Moll KV 475, Alte Mozart-Gesamtausgabe, Leipzig 1878, die von Reinecke und Leschetitzky verwendet worden sein könnte

grund der Flexibilität des Tempos, andererseits aufgrund besonderer Details seiner Phrasierung, die jeweils die Aufmerksamkeit des Hörers reizen, ohne Anspruch auf logische Verständlichkeit zu erheben. Tatsächlich bildet die zeittypische «Ästhetik des Ungenauen», die uns heute besonders in die Ohren fällt, nur die Oberfläche der historischen Interpretationen. Die Systematik nach Edwin Fischer hilft, einen differenzierteren Blick unter diese Oberfläche zu werfen: Sehr wahrscheinlich würde Fischer die Interpretation Reineckes als klassisch-traditionell einstufen, während er diejenige Leschetitzkys wohl als romantisch – mit einem Hang zum Manierierten – kategorisieren würde.

Eine in diese Richtung weiterentwickelte Interpretationsforschung trägt nicht nur zur wissenschaftlichen Aufbereitung der Quellen bei, sondern auch dazu, historische Interpretationsstile wiederzubeleben und Werke des 19. Jahrhunderts mit den Ausdrucksmitteln unterschiedlicher zeitgenössischer Interpretationsansätze aufzuführen.

-
- 1 Hans-Joachim Hinrichsen: «Was heisst ›Interpretation‹ im 19. Jahrhundert? Zur Geschichte eines problematischen Begriffs», in: Claudio Bacciagaluppi, Roman Brotbeck und Anselm Gerhard (Hrsg.), *Zwischen schöpferischer Individualität und künstlerischer Selbstverleugnung: Zur musikalischen Aufführungspraxis im 19. Jahrhundert. Kongressbericht Bern 2005 (Musikforschung der Hochschule der Künste Bern, 2)*, Schliengen 2009, S. 14ff.
 - 2 Aufschlussreich ist der Hinweis Albrecht Riethmüllers, dass der Begriff «Interpretation» vor allem vom Musikmarkt verwendet wird, denn Musiker bezeichnen sich untereinander nicht als Interpreten, vgl. Hinrichsen 2009, S. 16f.
 - 3 Vgl. den Bericht zum Kongress «Interpretationsforschung 2010» in Berlin, veröffentlicht als: Heinz von Loesch und Stephan Weinzierl (Hrsg.), *Gemessene Interpretation, Computergestützte Aufführungsanalyse im Kreuzverhör der Disziplinen (= Klang & Begriff, Bd. 4)*, Mainz 2011.
 - 4 Hermann Gottschewski, *Die Interpretation als Kunstwerk. Musikalische Zeitgestaltung und ihre Analyse am Beispiel von Welte-Mignon-Klavieraufnahmen aus dem Jahre 1905*, Laaber 1996.
 - 5 Peter Hagmann, *Das Welte-Mignon-Klavier, die Welte-Philharmonie-Orgel und die Anfänge der Reproduktion von Musik*, Bern 1984, S. 13 und öfter.
 - 6 Jürgen Hocker, *Faszination Player Piano. Das selbstspielende Klavier von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bergkirchen 2009, S. 130ff.
 - 7 Vgl. beispielsweise Hagmann 1984, S. 53f. und Hocker 2009, S. 88ff.
 - 8 Zu einem möglichen Verfahren sowie der Abbildung einer mit Dynamikkurven versehenen Klavier-Aufnahmerolle vgl. http://www.pianola.org/reproducing/reproducing_welte.cfm (geprüft 06/2011).
 - 9 Zusammengefasst und kritisch kommentiert bei Hagmann 1984, S. 100ff.
 - 10 Ebenda, S. 111, S. 152 und öfter.
 - 11 Ebenda, S. 153.
 - 12 Ebenda, S. 167.
 - 13 Ursula Winkels, *Ludwig van Beethovens Mondschein-Sonate auf Welte-Mignon-Künstlerrollen: unter dem Aspekt der Dynamik und des Tempos*, Frankfurt am Main 2002, S. 200f.
 - 14 Ebenda, S. 202.
 - 15 Einen aktuellen Überblick liefert Hocker 2009.
 - 16 Zum institutionellen Hintergrund und zur Entstehung dieser Projekte siehe den Beitrag von Martin Skamletz in dieser Publikation.
 - 17 Siehe den Beitrag von Hans-W. Schmitz in diesem Band.
 - 18 Als ein methodisches Vorbild siehe Winkels 2002, S. 55f.
 - 19 Hagmann 1984, S. 157ff.
 - 20 Einen Überblick gibt Hocker 2009, S. 205ff.
 - 21 Zitiert nach Hagmann 1984, S. 160.
 - 22 Ludwig Riemann, *Das Wesen des Klavierklanges und seine Beziehungen zum Anschlag*, Leipzig 1911, S. 91f.
 - 23 Zitiert nach Hagmann 1984, S. 161.
 - 24 Sigfrid Karg-Elert, «Die bewegliche Maus und Paul Harms» in: *Zeitschrift für Instrumentenbau Bd. 31 (1910–1911)*, S. 1107f, zitiert nach Hagmann 1984, S. 158f.
 - 25 Aus diesem Grund wurde die bislang übliche Systematisierung der Interpretationspraxis des 19. Jahrhunderts in Interpretationsschulen jüngst in Frage gestellt, wie beispielsweise in einem Referat von Nancy November im Juni 2010 in Cardiff: <http://stringeditions.leeds.ac.uk/news.htm> (geprüft 06/2011).
 - 26 Zur Schwierigkeit, das musikalische Kunstwerk philosophisch zu definieren, siehe zusammenfassend Hans-Joachim Hinrichsen: «Furtwängler und Schumann. Überlegungen zum Gegenstand der Interpretationsforschung», in: Andreas Ballstaedt und Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.), *Werk-Welten. Perspektiven der Interpretationsgeschichte*, Schliengen 2008, 44f.
 - 27 Ausführlich zitiert und kommentiert in Kai Köpp, «Musikalisches Geschichtsbewusstsein um 1900 – Ansätze zu einer historischen Interpretationsforschung», in: *Gemessene Interpretation 2011 (wie Fn. 3)*, S. 68–71.
 - 28 Nach dieser Systematik erscheint es denkbar, dass Fischer heutige Interpretationsansätze mit ihrer technischen Perfektion und Standardisierung, dem geraden Tempo, der wachsenden Grundlautstärke und der Internationalisierung der Stile als eine dekadente Spätform der mechanistischen «neuen Sachlichkeit» bzw. des Neoklassizismus analysieren würde.
 - 29 Als Klangbeispiel sind zwei Musik-Videos frei verfügbar, auf dem die genannten Klavierrollen im Abspielvorgang gezeigt werden, so dass neben dem (zwar qualitativ sehr eingeschränkten) Klang zugleich auch das Lochbild des Tondokuments verfolgt werden kann. Zu Reinecke vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=xzG7MsZBGQ> (geprüft 06/2011) und zu Leschetizky vgl. <http://www.youtube.com/watch?v=fbdwDS23lZo> (geprüft 06/2011). Der Notentext der Alten Mozart-Gesamtausgabe ist abrufbar auf [http://imslp.org/wiki/Fantasia_in_C_minor,_K.475_\(Mozart,_Wolfgang_Amadeus\)](http://imslp.org/wiki/Fantasia_in_C_minor,_K.475_(Mozart,_Wolfgang_Amadeus)) (geprüft 06/2011).
-

ZUSAMMENFASSUNG

Historische Interpretationspraxis – Interpretationsforschung an Welte-Künstlerrollen für Klavier und Orgel (1904 – 1932)

Interpretationsforschung ist eine noch junge Perspektive der Musikforschung, die sich mit den wechselnden klanglichen Gestalten eines musikalischen Kunstwerks beschäftigt. Bevor eine Interpretation erforscht werden kann, muss sie zunächst in eine objektivierte Form gebracht werden. Zur Anwendung kommen in der Regel Tonträgerdokumente, und die Welte-Musikrollen für Klavier und Orgel gehören zu den frühesten Dokumenten musikalischer Interpretation.

Bei den Merkmalen einer Interpretation handelt es sich typischerweise um Elemente, die nicht im Notentext enthalten und dabei eng mit der Person des Musikers verbunden sind. Im Fall der Welte-Musikrollen sind diese Elemente bereits durch die digitalen Lochungen der Musikrollen fixiert, so dass der Umweg über eine Tonaufnahme entfällt. Um die Authentizität dieser Codes als Dokument einer konkreten Interpretation einschätzen zu können, stellt sich die Frage nach dem Aufnahmeverfahren und der Wiedergabetechnologie der Firma Welte.

Zur Erforschung der Welte-Musikrollen als Dokumente der Interpretationsgeschichte müssen weitere Quellen herangezogen werden, beispielsweise Notenausgaben, schriftliche Vortragslehren und andere Tonträgerdokumente. Wertvolle Hinweise auf Interpretationsansätze des 19. und frühen 20. Jahrhunderts liefert der Schweizer Pianist Edwin Fischer. Sie helfen zu verstehen, welche Merkmale einer Interpretation intentional, unbewusst zeittypisch, zufällig oder sogar missglückt sind. Auf diese Weise können historische Interpretationsstile wiederbelebt und Werke des 19. Jahrhunderts mit den Ausdrucksmitteln verschiedener Interpretationsansätze aufgeführt werden.

RÉSUMÉ

Pratique de l'interprétation musicale dans le temps – Recherche sur l'interprétation musicale à partir des rouleaux musicaux pour pianos et orgues de la société Welte (1904 – 1932)

La recherche sur l'interprétation musicale est une perspective encore récente de la recherche musicale qui s'intéresse à la dynamique des sons d'une œuvre musicale. L'analyse d'une interprétation commence par une mise en forme objectivée de cette interprétation. On utilise généralement des enregistrements, et les rouleaux musicaux pour pianos et orgues de la société Welte comptent parmi les documents les plus anciens de l'interprétation musicale.

Les caractéristiques d'une interprétation sont essentiellement des éléments étrangers au texte de l'œuvre et en même temps étroitement liés à la personnalité du musicien. Dans le cas des rouleaux musicaux de la société Welte, ces éléments sont déjà fixés lors de la perforation numérique, de sorte qu'il est inutile de passer par le biais de l'enregistrement. L'appréciation de l'authenticité de ces codes en tant que document d'une interprétation concrète pose la question du procédé d'enregistrement et de la technologie qu'utilisait la société Welte pour la restitution.

L'analyse des rouleaux musicaux de la société Welte en tant que documents de l'histoire de l'interprétation requiert l'association d'autres sources, tels que les partitions, traités de l'exécution musicale et d'autres documents sonores. Nous disposons des précieuses remarques sur la manière dont on abordait l'interprétation au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle formulées par le pianiste suisse Edwin Fischer. Elles nous aident à comprendre les caractéristiques d'une interprétation en termes d'intention, de datation involontaire, de hasard ou même d'échec. Des styles d'interprétation historiques renaissent ainsi à la vie et des œuvres du XIX^e siècle sont jouées avec les moyens d'expression qu'offrent différentes approches de l'interprétation.

ABSTRACT

Historical interpretation practice – researching Welte piano and organ rolls (1904–1932)

The study of interpretation is a relatively recent branch of music research; it looks at how styles of playing change through the ages. Before an interpretation can be researched, it has to be rendered into a tangible form. To do this, use is generally made of recorded material – of which Welte’s piano and organ rolls are amongst the earliest examples in the realm of musical interpretation.

An interpretation is typically composed of elements unrelated to the pitch of a note, but closely associated with the actual musician. In the case of the Welte music rolls, these elements are fixed by the digital perforations in the music rolls, such that there is no need for any audio recording. In order to be able to verify the authenticity of these codes as documents of an actual interpretation, attention needs to focus on the recording process and playback technology employed by the Welte Company.

When examining the Welte music rolls as documents of interpretation history, other sources have to be resorted to such as sheet music, treatises on musical performance and other forms of recordings. The Swiss pianist Edwin Fischer delivers useful insights into interpretation approaches of the 19th and early 20th centuries. They help us distinguish between the features of an interpretation that are intentional, unconsciously typical of the time, chance-related or simply erroneous. Thus can interpretation styles of the past be brought back to life, and works of the 19th century performed and imbued with the expression stemming from a variety of interpretational approaches.

**Welte-Mignon-Piano**

Klavier Gaveau Nr. 79157

System T-98 (Welte-grün) mit 98 Spuren bei einer Rollenbreite von 11¼ Zoll (285 mm)

Masse: 163 x 80 x 148.5 cm

M. Welte & Söhne, Freiburg im Breisgau 1926

Sammlung Museum für Musikautomaten, LM 75845

WIE VON GEISTERHAND

AUS SEEWEN IN DIE WELT

100 JAHRE WELTE-PHILHARMONIE-ORGEL

IMPRESSUM

MUSEUM FÜR MUSIKAUTOMATEN SEEWEN SO

Sammlung Dr. h.c.
Heinrich Weiss-Stauffacher



Herausgeber

Museum für Musikautomaten
Bollhübel 1, CH-4206 Seewen
Tel. +41 61 915 98 80, Fax +41 61 915 98 90
Öffnungszeiten: Di – So 11.00 – 18.00 Uhr
www.musikautomaten.ch

Katalog und Ausstellungskonzept: Christoph E. Hänggi

Mitarbeit Ausstellung: Karl Flury, Bernhard Prisi und Peter Widmer

Öffentlichkeitsarbeit: Verena Schaltenbrand Obrecht

Administration: Brigitte Gärtner und Katharina Gäumann

Ausstellungsgestaltung: doppler und saner, Zwingen

Kataloggestaltung: Schärer de Carli; Grafik, Basel

Übersetzungen: Thüring Language Services, Basel

Lithos und Druck: Gremper AG, Basel

ISBN 978-3-9523397-2-5

Copyright: Museum für Musikautomaten, Bundesamt für Kultur, 2011

222



Schweizerische Eidgenossenschaft
Confédération suisse
Confederazione Svizzera
Confederaziun svizra

Eidgenössisches Departement des Innern EDI
Bundesamt für Kultur BAK

INHALT

<i>Christoph E. Hänggi</i> VORWORT	5
<i>Martin Skamletz</i> WIE VON GEISTERHAND – ZUR GESCHICHTE DER WELTE-FORSCHUNGSPROJEKTE AN DER HOCHSCHULE DER KÜNSTE BERN	9
<i>Kai Köpp</i> HISTORISCHE INTERPRETATIONSPRAXIS – INTERPRETATIONSFORSCHUNG AN WELTE-KÜNSTLERROLLEN FÜR KLAVIER UND ORGEL	21
<i>Daniel Debrunner</i> DIE ENTWICKLUNG DES MUSIKROLLENSCANNERS DER BERNER FACHHOCHSCHULE – AUS MUSIKROLLENBILDERN WIRD MUSIK – DIE ELEKTRONISCHE STEUERUNG DER WELTE-PHILHARMONIE-ORGEL	35
<i>David Rumsey</i> THE BIG PICTURE – WELTE'S INSTRUMENTS, ROLLS, RECORDING, DIGITAL EDITING	64
<i>David Rumsey</i> PEARLS AND RARITIES OF THE WELTE ORGAN ROLL COLLECTION	86
<i>Hans-W. Schmitz</i> DER NEW YORKER AUFNAHMEAPPARAT FÜR WELTE-PHILHARMONIE- ORGELROLLEN IM MUSEUM FÜR MUSIKAUTOMATEN SEEWEN	116
<i>Gerhard Dangel</i> DIE FIRMA WELTE UND DIE WELTE-PHILHARMONIE-ORGELN WELTWEIT – EINE BESTANDSAUFNAHME	130
<i>Eva und Marco Brandazza</i> DIE ORGEL VON SCHLOSS MEGGENHORN	151
<i>André Scheurer</i> DAS WELTE-MIGNON ALS SPIEGELBILD DER ROMANTISCHEN INTERPRETATIONSKUNST	167
<i>Nicola Cittadin</i> L'ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE DI TORINO NEL 1911, MARCO ENRICO BOSSI E LA DITTA WELTE	188
<i>Christoph E. Hänggi</i> DIE SEEWENER WELTE-PHILHARMONIE-ORGEL	200
AUTOREN	214
BIBLIOGRAPHIE ZUR THEMATIK WELTE-PHILHARMONIE-ORGEL	216
DANK	219
BILDNACHWEIS	220
IMPRESSUM	222