

STEREO	ARC-105
DDD	© 1992



Producer: Werner Unger
Layout: Adrian Cornford



RUDOLF SERKIN approx. 1928 on WELTE-MIGNON piano rolls

Joh. Seb. Bach, Goldberg Variations, BWV 988 [31'49"]

- | | | |
|---|--|----------|
| 1 | Aria, Variationes 1–14 (Welte No. 4184) | [11'34"] |
| 2 | Variatio 15–Variatio 23 (Welte No. 4185) | [8'12"] |
| 3 | Variatio 24–Variatio 30 | [9'56"] |
| 4 | Aria (Welte No. 4186) | [2'07"] |

Franz Schubert, Sonata No. 19 in C minor, D 958 [22'22"]

- | | | |
|---|--|----------|
| 5 | Allegro (Welte No. 4182: 1st and 2nd movement) | [6'03"] |
| 6 | Adagio | [6'33"] |
| 7 | Menuetto. Allegro. Trio (Welte No. 4183: 3rd and 4th movement) | [2'00"] |
| 8 | Allegro | [7'46"] |

Frédéric Chopin, Three Etudes (Welte No. 4188)

- | | | |
|----|-------------------------------------|----------|
| 9 | Etude in C sharp minor op. 10 No. 1 | [1'54"] |
| 10 | Etude in F minor op. 25 No. 2 | [1'21"] |
| 11 | Etude in A minor op. 25 No. 11 | [3'24"] |

TOTAL [61'25"]

**AUGUSTINER
MUSEUM**

Verein für
musikalische Archiv-Forschung e.V.
Großherzog-Friedrich-Straße 62
D-7640 Kehl/Rhein · Tel.: 078 51 / 23 06

RUDOLF SERKIN



His earliest recordings
approx. 1928

digitally recorded at Freiburg i.Br. from the late
Edwin Welte's private Welte-Mignon Steinway piano (Welte Collection, Augustinermuseum)

<p>»WELTE-MIGNON« No. 4184 Arie mit 30 Variationen (Goldberg-Variationen) J. S. Bach Gespielt von <i>Rudolf Serkin</i></p>	<p>»WELTE-MIGNON« No. 4182 Sonate, C-moll Fr. Schubert Gespielt von <i>Rudolf Serkin</i></p>	<p>»WELTE-MIGNON« No. 4188 Etuden a) Cis-moll, Op. 10 Nr. 4 b) F-moll, Op. 25, Nr. 2 c) A-moll, Op. 25, Nr. 11 Fr. Chopin Gespielt von <i>Rudolf Serkin</i></p>
---	---	--





WELTE-MIGNON ist etwas ganz vollkommenes,
ich bin glücklich, Heute zu leben.
Herrn Welte und Bockisch in größter Bewunderung.
RUDOLF SERKIN

Rudolf Serkin (1903-1991)

Als Rudolf Serkin zu seinem 75. Geburtstag in einem Fernsehinterview Isaac Stern erzählte, daß Arnold Schönberg, Adolf Busch und Arturo Toscanini die drei wichtigsten Persönlichkeiten in seiner musikalischen Laufbahn gewesen seien, zollte er nicht nur Tribut an drei große Musiker, sondern gab auch -vielleicht ungewollt- einen bezeichnenden Hinweis auf die verschiedenen Stationen seiner eigenen musikalischen Karriere: das rastlose Bemühen um die kompositorische Struktur, der *bel canto* immer auf der Suche dem pianistischen *legato*, seine Treue zum Text und zum Geist einer musikalischen Schöpfung. Es mag seltsam erscheinen, daß sein Lehrer der nahezu vergessene (zumindest nicht sehr bekannte) Richard Robert war, der auch Georg Szell und Clara Haskil betreute. Aber -ähnlich wie im Falle von Krause, dem Lehrer von Rosa Renard, Claudio Arrau und Edwin Fischer- braucht denn wohl jemand als Lehrer mehr Ruhm, als einen Serkin. einen Szell oder eine Haskil zu seinen Schülern zu zählen? Es war schon immer wahr, daß das beste Zeugnis über einen Lehrer seine Schüler sind. Rückblickend allerdings mögen, nach Serkins Zusammentreffen mit Arnold Schönberg und der Wiener Schule, Richard Robert und Marx (Serkins Kompositionslehrer) für ihn reichlich konservativ erscheinen.

Serkin war eines von acht Kindern, seine Eltern, bürgerlich, aber nicht reich, waren Musiker, wenn auch keine professionellen. Von ihnen erhielt der junge Rudolf große Unterstützung, um in Wien studieren zu können, was ein großes finanzielles Opfer

Rudolf Serkin (1903-1991)

When Rudolf Serkin told Isaac Stern, in a televised interview on the occasion of his 75th birthday, that Arnold Schoenberg, Adolf Busch and Arturo Toscanini had been the three major influences in his musical career, he was not only rendering tribute to three great musicians but also -and perhaps unknowingly- giving a significant clue about the different stages of his own musical career: the restlessness about the structure of a composition, the *bel canto* always looking after the perfect instrumental legato, his fidelity regarding the text and the spirit of a musical creation. Certainly, it will seem strange that his piano teacher had been the almost forgotten (and, at least, never over-reputed) Richard Robert, who also coached George Szell and Clara Haskil. But, like Krause with Rosa Renard, Claudio Arrau and Edwin Fischer, does anyone need more fame as a teacher than counting among his pupils a Serkin, Szell and a Haskil? It has always been true that the best comment about teachers is given by their pupils.

Today it may seem that after gathering with Arnold Schoenberg and the Viennese School, both Richard Robert and Marx (Serkin's teacher in composition) seemed rather conservative to him.

Serkin was one of eight children, his parents being bourgeois but not rich were musicians, though non-professional ones. The young Rudolf received strong support from his parents to go to Vienna to study which cost a large amount of economical sacrifices for the family. In fact, Rudi never attended a school regularly (and, like Gieseking and

für die Familie bedeutete. Niemals besuchte Rudi eine reguläre Schule (und war, wie Giesecking und Stern, stolz darauf). Mit 12 hatte Serkin seinen ersten großen Erfolg mit Mendelssohns erstem Klavierkonzert. Der Wendepunkt seiner Karriere war fast zufällig: Adolf Buschs Begleiter wurde plötzlich krank und Serkin wurde gerufen, um an seiner Stelle zu spielen. Affinität, gegenseitige Sympathie und Respekt voneinander prägten dieses erste Treffen bis zu des Geigers plötzlichem Tod im Jahre 1952. Dies war die -zufällige- Geburt eines der besten Duos dieses Jahrhunderts und des sicher größten kammermusikalischen Pianisten. Die späteren Fakten sind wohlbekannt: Rudolf erhielt von Adolf Busch den Schlüssel seiner Berliner Wohnung, um als Gast zu bleiben und sein Studium fortzusetzen, er kannte Buschs Tochter Irene schon seit ihrer Kindheit, verliebte sich in sie und heiratete sie. Sie gebar ihm viele Kinder, einige von ihnen sind heute Musiker.

1919 wollte Serkin bei Ferruccio Busoni, damals Berlins größter Kapazität, studieren. Der alte Patriarch lehnte ab: Er hielt Serkin für zu alt (mit 17!) für einen Unterricht und viel zu gut; er könne sich alles sparen bis auf die unerläßliche Selbsterfahrung des Lernens durch öffentliches Auftreten. Nur ein kleiner Rat wurde ihm von Busoni mitgegeben: "Spielen Sie manchmal etwas schmutziger!", das heißt: mit mehr Pedal. Schon beim jungen Serkin war also die kristalline Transparenz seiner perfekten Fingertechnik eine Realität!

In diesen jungen Jahren, den frühen Zwanzigern, spielte Serkin das Klavier in Bachs fünftem Brandenburgischen Konzert

(welches er später zweimal aufnahm). Die Reaktion des Publikums und Buschs Ehrgeiz, seinem jungen Kollegen und Freund zu helfen, drängten ihn, eine Zugabe zu spielen - ... und Serkin spielte Bachs Goldberg-Variationen, eine der in der Musikgeschichte zweifellos längsten Zugaben. Nach seinen ersten großen Erfolgen in den dreißiger Jahren wurde er 1936 zur Emigration von Deutschland nach Amerika gezwungen (wobei die Brüder Busch, selbst keine Juden, aus Solidarität mit ihm emigrierten), und dann kam sein Debut mit Toscanini (Beethovens Konzert op.58 und Mozart KV 595) ebenso wie internationale Anerkennung. Danach: der einzigartige Pädagoge, der inspirierte Interpret, temperamentvoll und reflektiert, und schließlich der Hohe Priester des Klaviers. Eine letzte Anmerkung zu den Aufnahmen der vorliegenden CD: Viele dachten, daß Serkins Aufnahmekarriere in den dreißiger Jahren begann, mit Adolf Busch und seinem Quartett, ebenso aber auch mit einigen Solo-Aufnahmen. Aber bereits 1925 hatte er erste Begegnungen mit Edmund Welte, und zwischen 1927 und 1928 nahm Serkin für Welte in Freiburg Klavierrollen auf mit nicht weniger als den Goldberg-Variationen, Schuberts schwieriger c-moll-Sonate (die, wie die anderen seiner großen Klavierwerke damals in ihrer Bedeutung unterschätzt wurden und für deren Verständnis sich Serkin sehr einsetzte), und mit Chopin (einem Komponisten, den er seit den frühen 40er Jahren praktisch ganz aus seinen Programmen strich, obwohl die Privataufnahmen der Préludes op.28 aus der Carnegie Hall in den 60er Jahren noch

Stern, was proud of it). At 12 Serkin had his first great success playing Mendelssohn's First Piano Concerto. The turning point of his career was almost accidental: Adolf Busch's usual accompanist was suddenly ill and Serkin was called to play as his substitute. Affinity, reciprocal sympathy and mutual respect sealed this first meeting until the violinist's sudden death, in 1952. This was the birth, an almost casual one, of one of the best duos of this century and, surely, of the greatest chamber pianist of them all. Later facts are well-known: Rudolf received from Adolf Busch the key of his Berlin apartment to stay in as a guest and continue his studies, he knew Busch's daughter Irene as a child, fell in love with her and married her. She bore him many children, some of them actual musicians. In 1919 Serkin wanted to study with Ferruccio Busoni, by then Berlin's big name. The old patriarch refused: he considered Serkin too old (at 17!) to be trained and far too good to spare himself everything except for the inimitable self-experience of learning by playing before the public. Only a bit of advice was pronounced by Busoni: "Spielen Sie manchmal ein bißchen schmutziger!" (do sometimes play a bit dirtier), i.e. with more pedal. In the young Serkin the crystalline transparency of his perfect mechanism was already a reality!

In those young days, the early twenties, at a concert of the Busch Chamber Orchestra, Serkin played the piano in Bach's Fifth Brandenburg Concerto (which he recorded twice afterwards). The response of the public and Busch's eagerness to help his young colleague and friend urged him to play an encore -

... and Serkin played Bach's Goldberg Variations in -without doubt- one of the longest encores in musical history.

After his first great successes in the thirties, he was forced to emigrate from Germany to America in 1936 (it should be noted that the Busch brothers, non-Jews, also emigrated in solidarity with him), an then came his debut with Toscanini (Beethoven's op.58 and Mozart's KV 595) as well as international recognition. From then on, the singular pedagogue, the inspired interpreter, both temperamental and reflective, and finally the Great Priest of the piano.

A final paragraph regarding the present CD's recordings. Many have thought that Rudolf Serkin's recording career began in the thirties, with Adolf Busch and his Quartet, and even with some recordings as soloist. But as early in 1925 he had his first encounters with Welte, and finally between 1927 and 1928 Serkin made rolls for Welte in Freiburg with nothing less than the Goldberg Variations, with Schubert's difficult C minor Sonata (a composer he loved and helped to be understood in those days of a sort of "underrating" of his major piano works), and with Chopin (a composer he practically dropped out from the early forties on from his programmes, though his Preludes op.28 at Carnegie Hall in the sixties -private recordings- are still an anthology. Apart from that only two Etudes played by Serkin in Copenhagen survived of his enhancing repertoire with music of the Polish Master).

Those characteristic virtues that made Serkin the supreme interpreter of Mozart, Beethoven, Brahms and Schumann and the chamber musician par excellence fit like a

immer eine wahre Auslese sind. Daneben existieren von Serkin nur noch Aufnahmen von zwei in Kopenhagen gespielten Etüden aus seinem Repertoire mit Musik des polnischen Meisters).

Die charakteristischen Tugenden, die Serkin zum höchsten Interpreten von Mozart, Beethoven, Brahms und Schumann und zum Kammermusiker par excellence machten, passen absolut genau zur Musik auf der vorliegenden CD: strenger Kontrapunkt und starkes rhythmisches Gefüge (flexibel und doch kontrolliert), Lyrik und Epos und nicht zuletzt auch Poesie.

Rudolf Serkin, der alte Meister, sagte mir einmal: "Wenn ein Pianist über-intellektualisiert, stirbt er. Wenn er aufhört, ein Poet zu sein, verliert er seine *raison d'être*". Für mich kennzeichnet ihn dieser Satz mehr als jede Analyse, Worte oder Geschichten, die über ihn geschrieben worden sind.

CLAUDIO VON FOERSTER (1992)

ring on a finger to the music presented on this CD: severe counterpoint and great rhythmic pattern (flexible though austere), lirism and epic and, last but not least, poetry.

Rudolf Serkin, the old master, told me once: "If a pianist over-intellectualizes, he dies. If he quits being a poet, he loses his *raison d'être*". For me, this sentence defines him probably better than any analysis, any words or stories that might be written on him.

CLAUDIO VON FOERSTER (1992)
translated by ADRIAN CORNFORD

Eine Zeitmaschine?

Fast unheimlich mutet es an, Musik aus längst vergangener Zeit zu hören, und das nicht in der den Originalklang kaum ahnen lassenden Tonqualität der frühen Edison- und Berliner-Aufnahmen, sondern in erstklassiger CD-Qualität.

Daß uns dieses unglaublich erscheint, liegt weniger an der Existenz dieser Aufnahmen als solcher, als daran, daß sie als zuverlässiges Abbild des Klavierspiels vergangener Zeiten über Jahrzehnte hinweg praktisch verschollen waren. Nachdem nämlich das Reproduktionsklavier seit den späten zwanziger Jahren durch die wesentlich billigere Schallplatte vollkommen verdrängt worden war und eine Epoche, der die Jahrhundertwende noch zu nahe lag, um den historischen Wert ihrer Klangdokumente zu erkennen, es als überholte Kuriosität in den Speichern hatte verrotten lassen, war es die Aufgabe einer jahrzehntelangen Forschung, die Technik wieder soweit in den Griff zu bekommen, bis einigermaßen authentische Klangergebnisse erzielt werden konnten.

Im Gegensatz zu älteren Schallplattenüberspielungen, die so schlecht waren, daß die Authentizität der Welte-Einspielungen grundsätzlich in Frage gestellt werden mußte, zeigen nun einige der neuesten Überspielungen, daß der Welte-Mignon-Flügel, eine exzellente Betreuung und wissenschaftliche Überwachung vorausgesetzt, durchaus in der Lage ist, ein zuverlässiges Abbild der Interpretationskunst zwischen 1905 und 1930 zu geben.

Mit den neuen Freiburger Überspielungen wurde nun noch einmal ein Schritt nach vorne getan. Von den bislang besten Überspielungen unterscheiden sich die gegenwärtigen - durch die Reproduktion auf dem *authentisch-*

A Time Machine?

It is an uncanny experience to listen to performances of long ago, especially when they are not preserved with the poor sound quality of the early Edison- or Berliner-recordings, but with the sound quality of the Compact Disc. Most astonishing is the fact that these authentic recordings of former generations' piano-playing were practically not available and not known for many decades. At the end of the 1920s the player piano had been replaced by the cheaper acoustic recording process; the young generation was then not able to value the old piano rolls. Perhaps the turn of the century was still too close. It took years of painstaking research to reconstruct the old technique and to obtain authentic results in sound reproduction.

In contrast to earlier LP-transfers -which were so bad that the authenticity of the Welte-recordings on the whole seemed to be doubtful- the newly made transfers demonstrate that the Welte-Mignon player piano is able to render a true image of the art of interpretation between 1905 and 1930.

The new transfers, made in Freiburg, are a further step forward. They have the following improvements in advance of the best transfers available up to now:

- They were effected using *the most authentic preserved instrument*, which is the grand piano from the legacy of the inventor Edwin Welte. His piano, together with a voluminous collection of Welte-rolls, was bequeathed to the Augustinermuseum Freiburg by his widow. Here it has been carefully restored by internationally acknowledged experts and is in the best condition possible.

sten erhaltenen Instrument, nämlich dem Flügel aus dem Besitz des Erfinders Edwin Welte, der nach dem Tode seiner Frau mit einer umfangreichen Rollensammlung in den Bestand des Augustinermuseums Freiburg übergang und sich dort, nach sorgfältiger Restaurierung durch international anerkannte Fachleute, im denkbar besten Zustand befindet, und vor allem - durch die erstmalige Möglichkeit des Rückgriffs auf neue, bislang unpublizierte Forschungsergebnisse über die *authentischen Tempi* und der erstmaligen Verwendung einer speziell für diesen Zweck entwickelten Methode der Computerüberwachung des Abspielevorgangs, um auch kleinste technisch bedingte Gleichlaufschwankungen auszugleichen.

Entgegen den Behauptungen verschiedener Publikationen konnte die Frage des Tempos der Welte-Rollen nämlich bisher keineswegs als gelöst betrachtet werden. Alle bisherigen Forschungsmeinungen zu dieser Sache stützten sich nämlich lediglich auf technische Plausibilitätsüberlegungen. Aufgrund des geringen Wissens über die Aufnahmetechnik blieb dabei für Gefühlsentscheidungen ein breiter Raum. Im Gegensatz dazu stützt sich die zitierte Untersuchung, deren Ergebnisse nun zum ersten Mal verwirklicht werden konnten, erstmals hauptsächlich auf interpretationstheoretische Kriterien. Mit Hilfe einer umfangreichen statistischen Untersuchung konnte dabei nachgewiesen werden, daß die bisher für gültig erachtete Theorie, wonach die Papierdurchlaufgeschwindigkeit beim Abspielen der Rollen von Anfang bis Ende gleichmäßig sein sollte, falsch ist. Dadurch ist bei den bisher besten Überspielungen zwar das Anfangstempo richtig, besonders bei längeren Rollen tritt aber zum Schluß hin eine allmähliche Verlangsamung auf (die bei einer Aufnahme von etwa 10 Minuten

- Furthermore, we had access to apply hitherto unpublished results of research concerning the *authentic tempi*. For the first time, we were able to control the reproduction by computer. Even the slightest deviations from a constant running-speed are equalized.

Although this was stated by various authors, the question for the correct tempo of the Welte-system was not answered at all; most of the opinions related to that matter were based on principles of technical plausibility and the personal presumptions of the authors. The study mentioned above includes extensive statistical research, which led to the result that the running-speed of the roll is *not* constant from the beginning to the end. So, up to now, even the best transfers of rolls which run more than 10 minutes are by more than 10% too slow in the end.

This difference is due to the fact that the Welte company started from the principle that the speed of the engine driving the roll would be constant and, as a consequence, the speed of the paper would become faster with increasing thickness of the spool taking up the paper. Certainly the company did not spare any efforts to equalize the un- and upwinding-speed of the rolls during the recording process. The reproduction, however, can never be of absolute regularity because of the purely pneumatic technique. This problem could only be solved by means of our computer-aided steering system, which allows us to regulate the tempo without affecting the Welte-mechanism itself. In spite of all that the listener might doubt the authenticity of the Welte-Mignon recordings. Enthusiastic reactions by contemporary listeners and by the artists (written in Welte's album) confirm the perfection of the system. But

bereits 10% deutlich übersteigt).

Der Unterschied rührt daher, daß die Firma Welte im Prinzip von einer gleichbleibenden Geschwindigkeit des die Rolle antreibenden Windmotors ausging, wodurch sich die Papiergeschwindigkeit bei zunehmender Dicke der aufwickelnden Walze nach und nach erhöhte.

Mit Sicherheit hat die Firma Welte beim Aufnahmeverfahren nicht an Mühe gespart, die größtmögliche Zuverlässigkeit und Gleichmäßigkeit des Rollenlaufs sicherzustellen. Im Wiedergabeverfahren schließt jedoch wegen der rein pneumatischen Technik Unregelmäßigkeiten niemals ganz aus, selbst wenn sie sich durch optimale Instandhaltung und Einstellung reduzieren lassen. Erst durch die Computerkontrolle, welche die Korrektur der Gleichlaufschwankungen ermöglicht, ohne in das System selbst einzugreifen, konnte dieses Problem gelöst werden. Somit ist in diesem Punkt die heutige Wiedergabe selbst der bestmöglichen Wiedergabe von vor 80 Jahren überlegen.

Dennoch - und trotz des überzeugenden Klangergebnisses - wird sich der Hörer von heute immer wieder die Frage nach der Authentizität der Welte-Mignon-Aufnahmen stellen. Zwar belegen die enthusiastischen Reaktionen vieler Zeitgenossen (und nicht zuletzt die Eintragungen und unterschriftlichen Beglaubigungen der Künstler im Stammbuch Welte) die hochgradige Vollkommenheit des Systems. Authentizität kann jedoch nie absolut sein. Sie muß im Verhältnis zu den Erwartungen der Hörer gesehen werden, und daher ist es durchaus geboten, die Sache heute kritischer zu betrachten als vor 80 Jahren. Deshalb soll hier der Versuch gemacht werden, in bezug auf die wichtigsten Elemente der Wiedergabe festzustellen, welchen Grad der Authentizität man für die Welte-Mignon-Rollen annehmen darf. Erstens sind *Grundtempo, Zeitgestaltung und*

as authenticity can never be absolute, we have to take into account that 80 years before the listeners had other opinions on authenticity as we have nowadays. We will now try to check the degree of authenticity rendered by the Welte-Mignon system by applying the most important criteria of reproduction:

1.) *Basic tempo, timing and articulation are absolutely authentic* with but one reservation; each rubato, each change of tempo, each arpeggio is reproduced as it was played. The reservation mentioned refers to a certain degree of inexactitude which turned up during the multiplication process. There may be inaccuracies of maximally 0.04 seconds, with the result that a run which was played absolutely regular might sound a bit irregular. As soon as the ear gets used to the old manner of piano playing, the *intentional* irregularities (in runs and in timing) will be heard as being musically meaningful.

2.) *The dynamic seems to be authentic to a high extent.* Although we do not know how the dynamic was recorded, comparisons of Welte-recordings with acoustic records of the same piece, effected at about the same time by the same artist, show a correspondence which includes the subtleties of dynamic phrasing'. This is, unfortunately, only true for the horizontal aspect and the difference between right and left hand. The system was not able to differentiate between keys that were touched at the same time within one half of the keyboard. This leads to certain roughness in sound - in spite of the generally beautiful sound of the grand piano. The effect is inaudible in passages which are played as an arpeggio or have only few voices².

3.) *The use of the pedal is basically authentic,*

Artikulation mit einer minimalen Einschränkung *vollkommen authentisch*. Jedes Rubato, jede Tempoänderung, jedes Arpeggio erklingt so, wie es gespielt wurde. Die Einschränkung betrifft eine gewisse Ungenauigkeit bei der Vervielfältigung der Rollen, die im Extremfall Zeitverschiebungen von bis zu 0,04 Sekunden verursachen kann. So kommt es, daß ein vollkommen gleichmäßig gespielter Lauf nur noch annähernd gleichmäßig erklingt - ein allerdings für den Hörer kaum nachvollziehbarer Unterschied. Die für unser Ohr manchmal ungewohnten starken Unregelmäßigkeiten sowohl in Läufen als auch in der Tempogestaltung sind authentisch und vom Spieler beabsichtigt. Hat man sich durch häufiges Hören an die andere Spieltradition gewöhnt, erscheinen sie auch musikalisch sinnvoll. Die Authentizität der Zeitgestaltung ist von größter Bedeutung, da Agogik und Rubato in der romantischen Spieltradition eine viel größere Rolle spielten als heute. Zweitens ist die *Dynamik* vermutlich in *hohem Maße authentisch*. Zwar ist bis heute das Aufnahmeverfahren so weit im Dunkel geblieben, daß nicht bekannt ist, auf welche Weise diese Authentizität zustande kommt, aber wo immer Vergleiche von Welte-Mignon-Aufnahmen mit Schallplattenaufnahmen desselben Stückes und desselben Interpreten aus demselben Zeitraum möglich waren, hat sich eine Übereinstimmung der dynamischen Konzeption bis in die Feinheiten der dynamischen Phrasengestaltung herausgestellt¹. Dieses gilt allerdings nur für die horizontale Komponente und den Unterschied zwischen rechter und linker Hand. Dem System ist es nämlich technisch nicht möglich, bei gleichzeitig angeschlagenen Tönen innerhalb einer Tastaturhälfte zu differenzieren. Daß daraus trotz des schönen Klangs des Flügels bei manchen Stellen eine gewisse klangliche Grobheit resultiert, läßt sich

at least when the interpreter moved down the pedal completely or played without using the pedal at all. It was not possible for the Welte-Mignon system to record and to reproduce "halfway" use of the pedal. This lack was never mentioned by contemporary listeners, so we may assume that the use of the "half" pedal was then no important means of interpretation. Many of the Welte-mignon-pianists learned to play the piano in the second third of the 19th century, and on the instruments of the period it was almost impossible to use the pedal "halfway".

Finally, we may state that *the overall impression of a Welte-Mignon reproduction is absolutely authentic*. Music experts, to whom the recordings of various famous artists were played at the Welte factory, were able to recognize the interpreter at the first attempt³. *All the minor reservations concerning Welte-Mignon's reliability might be of interest for engineers; the connoisseur will get a true impression of the art of interpretation during the first third of our century.*

Hermann GOTTSCHESKI
translated by Carsten Schmidt

1 There are few cases of obviously defective dynamic regulation which might be due to mistakes during the punching process, e.g. in the middle section of Raoul Pugno's recording of the F sharp major-Nocturne. Compared with his 1903 gramophone recording, the right hand suddenly gets far too soft.

2 In some cases it was tried during the making of the roll to accentuate the leading voice by striking these notes slightly (approximately 0.05 sec.) after the accompanying notes. This can occasionally be shown but is almost inaudible and has nothing to do with the frequently occurring phenomenon of striking certain melody- or bass notes

nicht leugnen. Dieses fällt jedoch bei arpeggierten oder geringstimmigen Stellen vollkommen weg². Drittens ist die *Pedalisierung in den Grundzügen authentisch*, das heißt dort, wo der Spieler das Pedal voll getreten hatte oder ganz ohne Pedal gespielt hat. Der Welte-Mignon-Flügel kann das Pedal zwar sehr schnell und zuverlässig wechseln, kann es jedoch nur mit einer vorgegebenen Standardgeschwindigkeit treten und hochnehmen und kann nicht halb abdämpfen oder langsam hochnehmen, wie es Pianisten gelegentlich tun. Wie stark die daraus resultierende Vergrößerung tatsächlich ist, hängt natürlich von der Spielweise der einzelnen Pianisten ab. Daß dieser Mangel von Zeitgenossen niemals erkannt wurde, deutet darauf hin, daß in der damaligen Spieltradition das Halbpedal keine herausragende Rolle spielte. Viele der Welte-Mignon-Pianisten haben noch im mittleren Drittel des 19. Jahrhunderts Klavierspielen gelernt. Auf den damaligen Klavieren war das Halbpedal wegen der anderen Konstruktion fast nicht möglich.

Abschließend sei festgestellt, daß die *Gesamtwirkung* des Spiel *absolut authentisch* ist, in so hohem Maße, daß Musikkritiker, die in der Firma Welte die Aufnahmen verschiedener berühmter Pianisten vorgespielt bekamen, sofort den Spieler erkannten³. Insofern bleiben *alle genannten Einschränkungen der Glaubwürdigkeit von Welte-Mignon-Aufnahmen lediglich für die Wissenschaft interessant*. *Dem Musikkritiker gibt diese CD ein zuverlässiges Abbild der Interpretationskunst im ersten Drittel unseres Jahrhunderts.*

Hermann GOTTSCHESKI

1 Ganz selten finden sich jedoch Fälle von deutlicher Fehlsteuerung in der Dynamik, die möglicherweise von Stanzfehlern herrühren, so z. B. im Mittelteil des F#-Dur Nocturnes in der Aufnahme von Raoul Pugno, wo die

tes after or before the regular beat; this is part of the 19th century tradition of piano playing.

3 The pianist Gottfried Galston wrote: "I will never forget my amazement when you, without telling me the name of the recorded virtuoso in advance, played various works on your "Mignon" to me. I had to guess to whom I was listening, but each time rhythm, manners and touch clearly revealed the artist in question."

rechte Hand plötzlich viel zu leise wird, wie auch der Vergleich mit der Schallplatte von 1903 zeigt.

2 In einigen Fällen wurde bei der Herstellung der Rollen versucht, die Hauptstimme dadurch hervorzuheben, daß sie um einen minimalen Zeitwert (ca. 0,05 sec.) nach den Begleitungsnoten angeschlagen wird. Diese gelegentlich nachweisbaren Fälle beeinträchtigen das Hörerlebnis aber kaum, zumal der Zeitunterschied so gering ist. Das häufige deutliche Nachschlagen von Melodiennoten und Vorschlägen von Baßnoten rührt nicht von dieser Manipulation her, sondern entspricht der pianistischen Tradition des 19. Jahrhunderts.

3 So schrieb zum Beispiel der Pianist Gottfried Galston: " Ich werde meine Verblüffung nicht vergessen, als Sie, ohne nur den Namen des Virtuosen vorher zu nennen, verschiedene Werke durch Ihr "Mignon" erklingen ließen und ich immer nach wenigen Takten einen bekannten Künstler beim Namen nennen mußte. Rhythmus, Manieren, Anschlagsnuancen hatten ihn mir stets sofort verraten."

*archiphon gratefully acknowledges
the support given by*

**Augustinermuseum, Freiburg
Gerhard Dangel-Reese
Hermann Gottschewski
Claudio E. von Foerster
Carsten Schmidt**



The recordings for this CD were done in May 1991 at Freiburg/Germany. The Welte reproduction piano of the late Edwin Welte, the founder of the Welte factory, is a small Steinway dating from about 1925. It stands in the Kleine Galerie of the Augustinermuseum, a quite low room of about 40 qm with wooden walls. The piano stands on one side near a wall, partly hidden by a thin wooden extra-wall. These acoustic conditions lead to a rather muffled, bass-orientated sound. For reasons of authenticity, we did not, though, manipulate the frequency range by the use of equalizers.

We apologize for the slight electric noise at the beginning of the Schubert sonata (between 0'24'' and 0'27''). Unfortunately there was no occasion for re-recording under similar conditions.

Die vorliegenden Aufnahmen entstanden im Mai 1991. Der Welte-Reproduktionsflügel des Firmengründers Edwin Welte, ein Steinway-Stutzflügel von ca. 1925, steht in der Kleinen Galerie des Freiburger Augustinermuseums, einem niedrigen, holzgetäfelten, nahezu quadratischen Raum von etwa 40 qm. Das Klavier steht nahe der Wand und ist teilweise durch eine dünne Zwischenwand verborgen. Dadurch entstand ein etwas dumpfes, baßbetontes Klangbild. Aus Gründen der Authentizität haben wir dennoch davon abgesehen, durch Einsatz von Equalizern daran etwas zu ändern. Für das leichte elektrische Störgeräusch zu Beginn der Schubert-Sonate (zwischen 0'24'' und 0'27'') bitten wir um Nachsicht. Leider bestand keine Möglichkeit mehr, den Satz unter gleichen Bedingungen noch einmal aufzunehmen.

Werner Unger