

Große Pianisten der Vergangenheit

Seite 1

FRANZ LISZT (1811–1886)
Liebestraum As-dur
(Nocturne Nr. 3 op. 62)

4'10"

Valse impromptu
Sonate h-moll op. 143
1. Teil

5'21"

11'07"

Seite 2

PETER I. TSCHAIKOWSKI
(1840–1893)

8'02"

Valse caprice D-dur op. 4

CAMILLE SAINT-SAËNS
(1835–1921)
Etude en forme de valse
(Nr. 6 aus „Six Études pour le Piano“ op. 52)

7'04"

Danse macabre op. 40
g-moll

9'07"

Eugen d'Albert (1864–1932)
am Steinway-Welte-Flügel

Tonregie: Horst Kunze
Aufgenommen im März 1970
im Studio Lukaskirche, Dresden

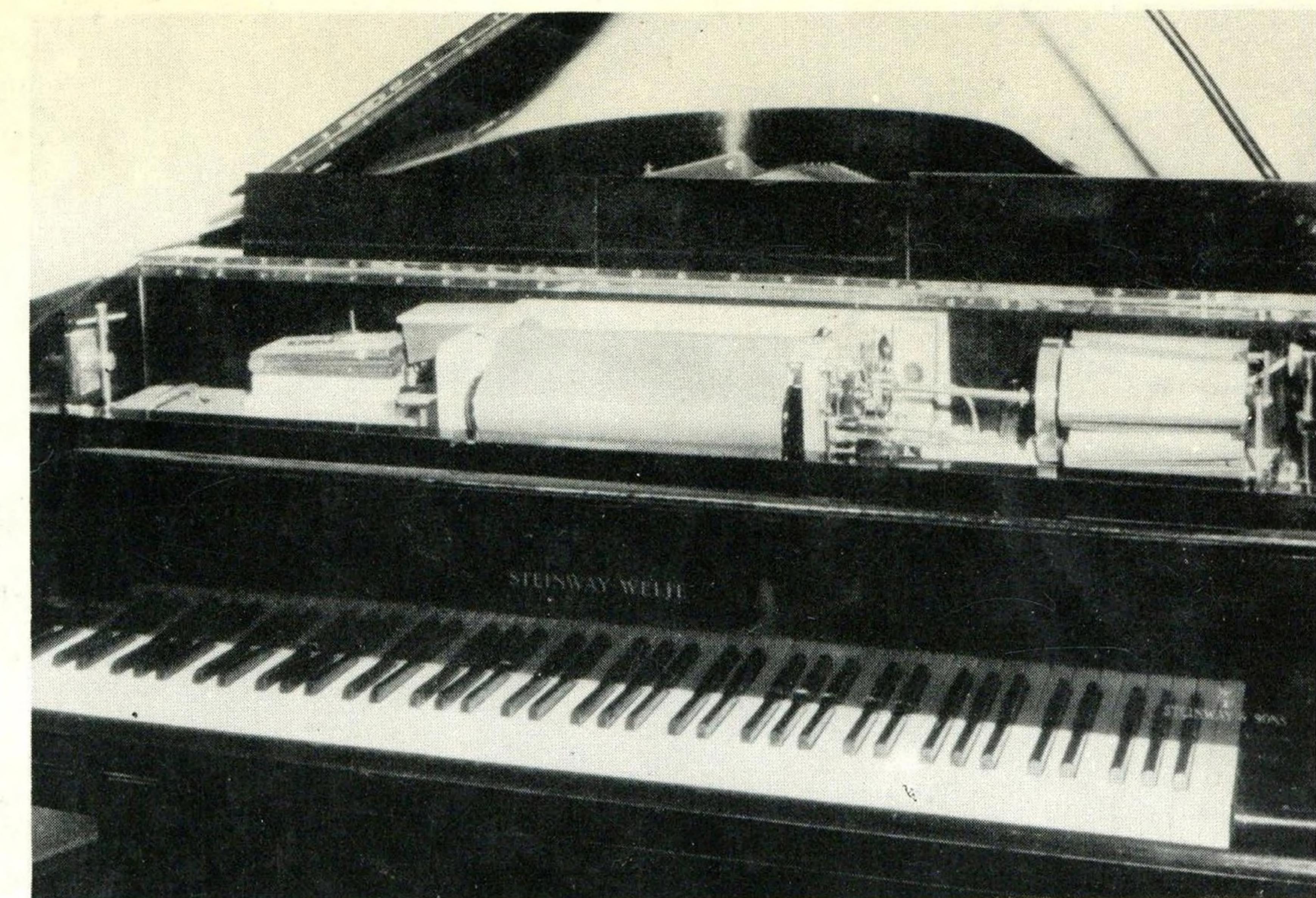
Generationen eines faszinierten Konzertpublikums in aller Welt war kaum ein Name vertrauter als der von Eugen d'Albert. Um die Jahrhundertwende zählte er zu den bedeutendsten Pianisten seiner Zeit und galt als geschätzter, erfolgreicher Komponist. Besonders seine Interpretationen der Werke Bachs, Beethovens und Liszts waren durch die temperamentvolle, leidenschaftliche Kraft und Monumentalität des Vortrags berühmt. Der reich begabte deutsche Musiker, 1864 im schottischen Glasgow geboren, erhielt seine erste Ausbildung in London, legte frühzeitig Proben seines schöpferischen wie nachschaffenden Talents ab und wurde, nach einer kurzen Begegnung 1876 in Wien, ab 1882 Liszts Schüler in Weimar. Als unruhiger, romantisch-genialer Künstler teilte d'Albert sein Leben zwischen spektakulären Konzertreisen und zurückgezogener kompositorischer Arbeit. Merkwürdigerweise hat er wenig und kaum Nennenswertes für sein Instrument geschrieben. Seine Liebe galt dem Theater. Mit 21 Opern suchte er nach einem breiten Erfolg, der ihm allein mit „Tiefland“ auch beschieden war. Der sechsmal Verheiratete wurde besonders durch seine zweite Frau, die phänomenale Pianistin Teresa Carreño, in der Entwicklung seiner Begabungen fördernd beeinflußt. Der weltmännische Musiker mit dem französischen Namen, deutscher Herkunft und englischer Heimat starb 1932 in Riga. Der pianistische Ruhm blieb ihm erhalten; hingegen war der kompositorische Ruf rasch verblaßt.

Während der letzten Lebensjahre hatte d'Albert noch Gelegenheit, sein Klavierspiel in „echten“ Schallplatten-einspielungen festzuhalten. Sie vermittelten jedoch kaum noch ein repräsentatives Bild, denn seine Spieltechnik war durch das Alter so vermindert wie die Leistungsfähigkeit der noch jungen Aufnahmetechnik. Demgegenüber können die Reproduktionen auf dem Steinway-Welte-Flügel, die aus den Jahren 1905 und 1913 stammen, ein weit höheres Maß an Authentizität beanspruchen. Dies nicht zuletzt durch des Pianisten eigene Äußerung: „Der Ruf des Welte-Mignon-Pianos, das Vollendetste zu sein auf diesem Gebiete, ist fest begründet in dieser getreuen Wiedergabe des individuellen Spiels, und es ist mir eine künstlerische Befriedigung und eine Freude, heute dem Welte-Mignon ein reiches, vielseitiges Programm anvertraut zu haben, das meine Kunst der Nachwelt überträgt.“

Die Riesenkräfte seiner Hände griffen nicht nur nach dem Besten in der Klavierliteratur, sondern sie erfaßten auch unbedenklich das Kaleidoskop qualitativ zweitrangiger Piecen, wenn sie nur irgend halfen, die Fähigkeiten des Interpreten ins helle Licht zu setzen. Dabei wäre der Eindruck, es ginge um bloßen bravurösen Tastendonner, entschieden einseitig. D'Alberts Vortrag des bekannten dritten der Lisztschen „Liebesträume“ beispielsweise bezeugt einen höchst sensiblen Künstler, der geschmeidig nuancierend, zart differenzierend die nocturneartige Atmosphäre jener Klavierfassung des Liedes „O lieb, solang du lieben kannst“, das Liszt 1845 auf einen Text von Freiligrath schrieb, zu erzeugen weiß. Er ist weitgespannter Wandlungen des pianistischen „Habitus“ mächtig und paßt seine Spielweisen dem jeweiligen „Ton“ der Stücke an. Liszts kalt-elegantes Valse-Imromptu, um 1850 entstanden, bietet er so vornehm und beiläufig, wie es sich für eine durch technische Raffinesse unterhaltende Salon-Improvisation eben geziemt. Und wiederum anders, ernst, grüblicherisch, mit Sinn für den leidenschaftlich kämpferischen Gestus modelliert er die Klänge der großen, kühnen h-moll-Sonate. Dieses immens schwierige, in Liszts Klavierschaffen einzigartige Werk gestaltet er spannungsvoll, zügig entwickelnd unter dem Pramat klanglicher Dramaturgie mit ihren vielfältigen Steigerungen und Kontrasten, ohne es mit Einzelheiten der Gestaltungsweise gar zu genau zu nehmen, ohne etwa – der Zeit war es noch kein interpretatorisches Ideal – den komplexen, bisweilen polyphonen thematischen Prozessen zu folgen oder gar der Durchhellung von Strukturen zu dienen. Es gehört durchaus zu den natürlichen Erscheinungen einer so impulsiven Persönlichkeit wie der d'Alberts, daß die interpretatorische Inspiriertheit unmittelbar an die Qualität der Stücke geknüpft ist. Im Falle des Valse caprice von Tschaikowski, wahrlich noch das unbeholfene Zeugnis des Anfängers (entstanden 1868), können alle Bemühungen um brillante Effekte eine gewisse Ratlosigkeit und Zufälligkeit der Darbietung nicht verbergen. Dagegen fühlt sich der Virtuose in der formvollendeten, glatten und wirkungsvollen Sprache des ebenfalls als Pianist gerühmten Camille Saint-Saëns wohl und zuhause. Dessen Walzer-Etüde serviert er mit funkelnnder Leichtigkeit und Grazie wie eine gaumenreizende Vorspeise zum gewürzteren Danse macabre. Dieses Stück ist eine Klaviertranskription der bekannten gleichnamigen Sinfonischen Dichtung (1875), die, inhaltlich und technisch an Liszt anknüpfend, mit lautmalischer Drastik die Atmosphäre eines nächtlichen spukhaften Totentanzes einfangen will.

Frank Schneider (1974)

rath schrieb, zu erzeugen weiß. Er ist weitgespannter Wandlungen des pianistischen „Habitus“ mächtig und paßt seine Spielweisen dem jeweiligen „Ton“ der Stücke an. Liszts kalt-elegantes Valse-Imromptu, um 1850 entstanden, bietet er so vornehm und beiläufig, wie es sich für eine durch technische Raffinesse unterhaltende Salon-Improvisation eben geziemt. Und wiederum anders, ernst, grüblicherisch, mit Sinn für den leidenschaftlich kämpferischen Gestus modelliert er die Klänge der großen, kühnen h-moll-Sonate. Dieses immens schwierige, in Liszts Klavierschaffen einzigartige Werk gestaltet er spannungsvoll, zügig entwickelnd unter dem Pramat klanglicher Dramaturgie mit ihren vielfältigen Steigerungen und Kontrasten, ohne es mit Einzelheiten der Gestaltungsweise gar zu genau zu nehmen, ohne etwa – der Zeit war es noch kein interpretatorisches Ideal – den komplexen, bisweilen polyphonen thematischen Prozessen zu folgen oder gar der Durchhellung von Strukturen zu dienen. Es gehört durchaus zu den natürlichen Erscheinungen einer so impulsiven Persönlichkeit wie der d'Alberts, daß die interpretatorische Inspiriertheit unmittelbar an die Qualität der Stücke geknüpft ist. Im Falle des Valse caprice von Tschaikowski, wahrlich noch das unbeholfene Zeugnis des Anfängers (entstanden 1868), können alle Bemühungen um brillante Effekte eine gewisse Ratlosigkeit und Zufälligkeit der Darbietung nicht verbergen. Dagegen fühlt sich der Virtuose in der formvollendeten, glatten und wirkungsvollen Sprache des ebenfalls als Pianist gerühmten Camille Saint-Saëns wohl und zuhause. Dessen Walzer-Etüde serviert er mit funkelnnder Leichtigkeit und Grazie wie eine gaumenreizende Vorspeise zum gewürzteren Danse macabre. Dieses Stück ist eine Klaviertranskription der bekannten gleichnamigen Sinfonischen Dichtung (1875), die, inhaltlich und technisch an Liszt anknüpfend, mit lautmalischer Drastik die Atmosphäre eines nächtlichen spukhaften Totentanzes einfangen will.



Das Welte-Mignon Reproduktionsklavier

Die Zahl der Musikautomaten reicht von der Spieluhr über die Drehorgel bis zum Orchestrion. Die Musikspeicher, Walzen, Scheiben und Streifen, wurden nach dem Notenblatt von Hand hergestellt, eine Betonung, eine Nuancierung einzelner Töne oder Takte, war damit jedoch nicht zu bewerkstelligen. Dieser Mangel machte es unmöglich, Musikwerke originalgetreu oder gar in der Interpretation berühmter Künstler zu speichern und wiederzugeben, ein Mangel, an dem auch das elektrische Klavier litt. Seit 1835 baute die Firma Welte in Freiburg Musikautomaten. Doch erst durch die geniale Erfindung des Technikers der Firma Welte, Karl Böckisch, durch die Nuancierungsautomatik, wurde dieses Problem gelöst, und zwar so perfekt, daß es über Jahrzehnte Maßstab für Wiedergabegeräte blieb.

Der Aufbau des Welte-Mignon Reproduktionsklaviers ist selbst für den technisch gebildeten Menschen unserer Tage trotz aller konstruktiven Klarheit und Reife äußerst verwirrend, die Wirkungsweise nur bei Kenntnis moderner pneumatischer Regelungstechnik zu verstehen.

Das Instrument wird durch Unterdruck angetrieben und gesteuert. Der Unterdruck, durch eine elektrisch angetriebene Vakuumpumpe erzeugt, treibt zuerst einen Motor, bestehend aus Bälgen und einer Kurbelwelle. Über ein Getriebe wird eine Trommel angetrieben, die den Informationsträger, den Lochstreifen, über eine Lochleiste bewegt.

Bei der Wiedergabe eines einzigen Tones spielt sich folgender Vorgang ab: Eine durch den Papierstreifen verschlossene Bohrung der Lochleiste wird beim Vorbeigleiten eines Loches im Papierstreifen für einen kurzen Augenblick freigegeben. Im der Lochleiste folgenden Rohr bricht der herrschende Unterdruck zusammen, über eine Membran in einer Vorsteuerkammer wird ein Schaltelement betätigt, das wiederum ein Verstärkerelement ansteuert. Über den Verstärker schließlich wird ein Balg betätigt, der den Hammer für den Anschlag der Saite bewegt.

Trotz dieser Kompliziertheit erreichte man damit Tonfolgen bis zu acht Anschlägen je Sekunde. Für jeden Ton

des Instrumentes ist dieser hohe technische Aufwand getrennt vorhanden. Weist die Lochleiste eine Bohrung auf.

Ferner sind für Baß- und Diskantseite vier bis sechs Bohrungen für die Nuancierung vorhanden, zwei weiter zur Bedienung der Pedale und schließlich zwei rechts und links am Ende der Lochleiste, die die Mittenführung des Lochstreifens durch seitliche Verschiebung der Walze bewirken.

Durch Freigeben einer Nuancierung: bohrung wird eine lange Reihe von Steuervorgängen ausgelöst, in derer Ergebnis über ein raffiniertes System Bälgen und Membranen, Ventilen und Drosseln die so erzeugten unterschiedlichen Druckverhältnisse in unterschiedliche Anschlaggeschwindigkeiten und somit Lautstärken verwandelt werden.

Die Materialien der Instrumente entsprachen, im Gegensatz zur noch heute modernen Technik, der damaligen Zeit. Holz, besonders gegerbte, weiche und dichte Leder, Membranen aus Dose waren die wesentlichsten Werkstoffe, die nach überraschend modernen, jeman kann sagen, erst heute modernen konstruktiven Grundsätzen in Stapelbauweise auf kleinstem Raum ein Wunderwerk ergaben.

Die Wiedergabegüte war so perfekt, selbst berühmteste Pianisten ihre Konzerte unter ihrem Namen auf Lochstreifen veröffentlichen ließen.

Lothar Wonneberger

Gestaltung: Gerd Semder

Foto: ADN Zentralbild

Mikroillenplatten nur mit einem Mikro- oder Stereoabtaster abspielen. Für Stereoplatten (auch bei Monowiedergabe) nur einen Ste Tonabnehmer verwenden. Platte und Abtastspitze stets von Staub reinigen.

VEB DEUTSCHE SCHALLPLATTEN
BERLIN · DDR
Made in German Democratic Republic