TACET

THE WELTE MIGNON MYSTERY VOL. XXII

Alfred Reisenauer

today playing his
1905 interpretations

Works by Beethoven,
Chopin, Liszt
and Schumann

THE WELTE MIGNON MYSTERY VOL. XXII

Alfred Reisenauer today playing his 1905 interpretations

Robert Schumann
Carnaval op. 9

1 [1st Part:] *Welte-Mignon Cat. No. 321*
Préambule
Pierrot
Arlequin
Valse Noble
Eusebius
Florestan
Coquette
Réplique
Papillons
A.S.C.H. – S.C.H.A. (Lettres dansantes)
Chiarina [13:27]

2 [2nd Part:] *No. 322*
Chopin
Estrella
Reconnaissance
Pantaleon et Colombine
Valse Allemande
Paganini
Aveu
Promenade [11:29]

3 [3rd Part:] *No. 323*
Pause
Marche des „Davidsbündler“
contre les Philistins [4:40]

Franz Liszt

4 Hungarian Rhapsody No. 10 E flat major
(Note on the label: as played by the composer)
No. 324 [7:37]

Frédéric Chopin / Franz Liszt

5 “Mädchens Wunsch“ (“Maiden’s Wish“)
from: Six chants polonais S.480, transcriptions for piano of 6 Polish songs by Chopin
(Note on the label: as played by the composer)
No. 325 [5:41]

Ludwig van Beethoven

6 Rondo Capriccioso G major op. 129
“Die Wuth über den verlorenen Groschen” (“Rage Over a Lost Penny“)
No. 326 [6:32]

7 “Für Elise“ A minor WoO 59,
Bagatelle for piano
No. 327 [3:02]

Frédéric Chopin

8 Berceuse D flat major op. 57
No. 328 [5:37]

Ludwig van Beethoven

9 Rondo for piano C major op. 51.1
No. 330 [7:52]

This is not an historical recording:

quite the opposite. TACET's recording techniques, renowned for their crystal clarity and spaciousness, score another triumph here. Yet the music is heard in its original interpretations, accurate to within a hair's-breadth. And the mystery is that the original performer was present at the recent recording session, but not there in person. He is heard playing on a modern Steinway, without the loss of sound quality usually inevitable with historical recordings. Seen as a whole, the Welte Mignon player piano is reminiscent of a kind of time machine. Moreover, *never before has music stored in the Welte Mignon system sounded so "right" and so good.* And because the mechanism of the Welte Mignon system has recently been meticulously adjusted by the leading expert, Hans-W. Schmitz, it is now possible to get to know the interpretations of yesteryear really well – and this may lead to unexpected insights. The Welte Mignon's treasures are only now systematically unveiled – by TACET – because at last the necessary requirements have been met. The Welte Mignon "player-piano" and its reproduction mechanism were invented in 1904.

Ulrich Oesterle

What is a Welte Mignon?

In 1904, at a time when the recording and reproduction of music were still in their infancy, the German firm of M. Welte & Söhne came up with a sensational invention. It had pioneered a procedure which could record and reproduce "all the subtleties of a pianist's performance", which it patented under the name of "Welte-Mignon". By means of perforated strips of paper the playing of famous pianists could be reproduced authentically and entirely automatically. When the Mignon was demonstrated for the first time, the press hailed it as the latest wonder of the world.

The mechanism, driven as if by an invisible hand, was built into pianos, both upright and grand, by famous makes such as Steinway, Bechstein and Blüthner. In the so-called "Vorsetzer" or "push-up" version (photo 1) a cabinet was installed in front of a piano on whose keyboard it played with its felt-covered wooden finger-like actuators (photo 2). Welte & Sons produced their Welte Mignons in limited numbers and at exorbitant prices. Thanks to sophisticated advertising these soon began to appear in the music rooms of the aristocracy and high society as well as in those of industrialists and men of property. It was also to be heard in the lounges of grand hotels and in the saloons of ocean liners plying between Hamburg and New York.

By the outbreak of the First World War some 2500 titles had been recorded, drawn

predominantly from the classical repertoire. The postwar years brought a new albeit short-lived boom. In well-to-do circles new dances such as the shimmy, the one-step, the tango-milonga and the Boston waltz were all the fashion thanks to revues and musicals. Welte & Sons was obliged to respond to this new trend, with the result that their studios now made fewer recordings with concert pianists: the last were Vladimir Horovitz late in 1926 and Rudolf Serkin in 1928.

The growing threat of a worldwide depression and the introduction of improved, i.e. electrically recorded, gramophone records and wireless broadcasting meant that Welte Mignon's exclusive products were soon forgotten. Production ceased in 1932.

Musical reproduction and the Welte piano roll

In contrast to pianola rolls, which were already well known, those made by Welte & Sons, with their exclusive recording technique, created the first-ever opportunity in the history of music to capture a pianist's "live" performance, save it, and then play it back on an instrument.

Welte piano rolls are punched rolls of paper resembling perforated strips in which every note of the keyboard has its exact counterpart (see photo 3). In addition their edges contain further perforations indicating dynamic nuances and specifying when and where pedals are activated. When a roll is played, all these tracks of perforations are read pneumatically with underpressure from below by a tracker bar. All the subtleties of a pianist's performance are recorded digitally (i.e. by a perforation or none, as appropriate) so that the apparatus can reproduce them on the keyboard thanks to its pneumatically activated relays and valves and its minute pneumatics. In this process the volume is uniformly regulated from the most delicate pianissimo

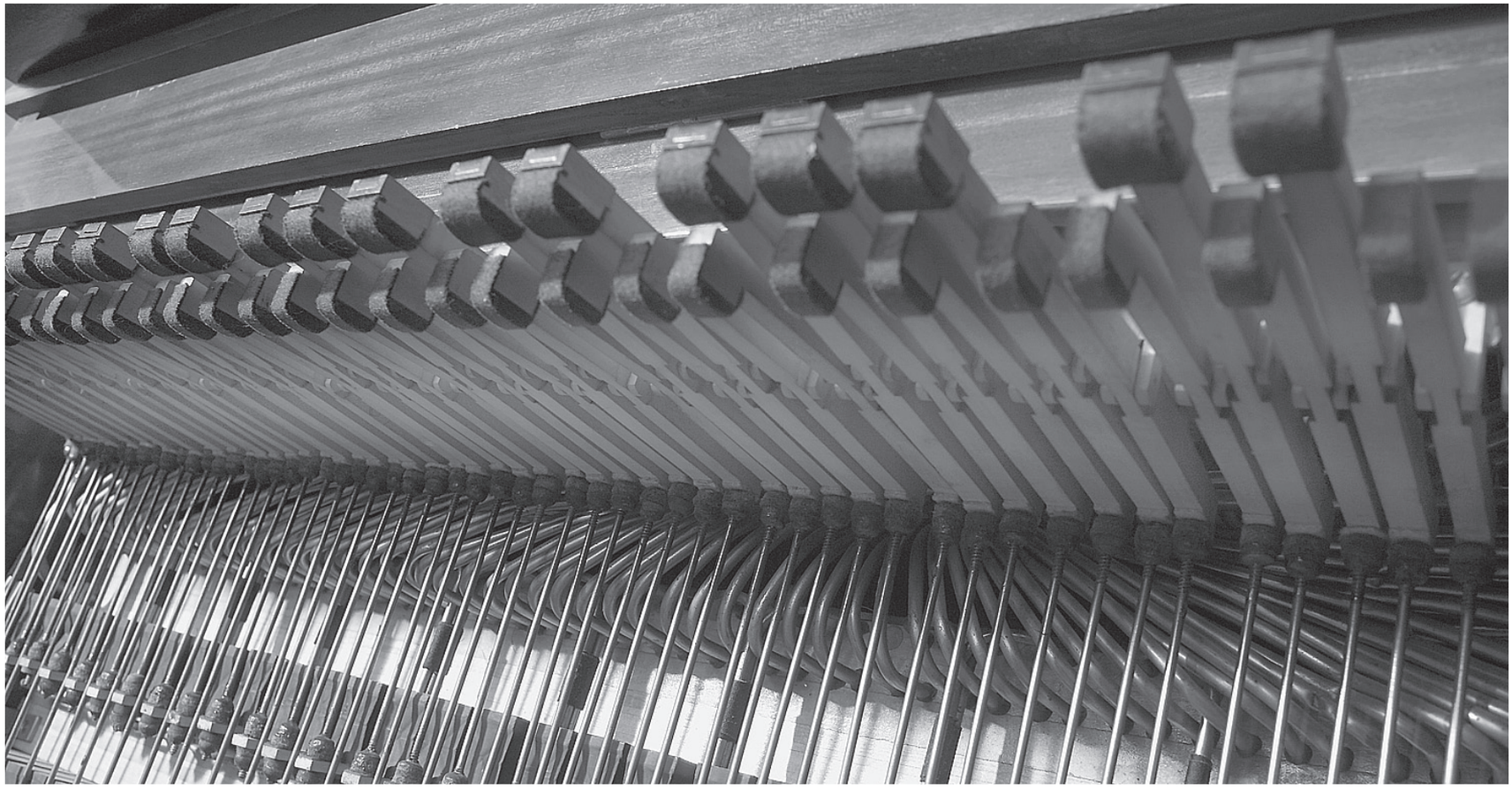
Photo 1: *Welte Mignon "Vorsetzer" in position at the piano*
- *Welte-Mignon-Vorsetzer am Flügel*
- *Welte Mignon «Vorsetzer» au piano (appareil s'adaptant devant l'instrument)*

to fortissimo and can respond as promptly as the performance requires.

The accurate reproduction of Welte piano rolls presupposes the thorough restoration of the playback apparatus and complex tuning with the aid of special test-rolls. Then further adjustments have to be made in order to regulate and fine-tune the expressive dynamics and the speed of the reproduction which, through insufficient knowledge, have received scant attention for many years.

It would seem that for commercial reasons Welte & Sons were ready to accept a slight diminution in the technical specifications of their apparatus. As a result a differentiation in volume between treble and bass is possible, but not between individual notes within a chord, either in treble or bass.

Photo 2: *The felted fingers seen from below. The "Vorsetzer" is pushed up against the piano keyboard and adjusted for height so that the felted fingers lie exactly on the keys.*
• Ansicht der befilzten Finger von unten. Der Vorsetzer wird so an die Klaviatur eines Pianos geschoben und in der Höhe justiert, dass die Finger gerade auf den Tasten liegen.
• Vue de dessous des doigts en bois. Le « Vorsetzer » va être ainsi poussé devant le clavier d'un piano et ajusté dans la hauteur afin que ses « doigts » soient juste posés sur les touches.



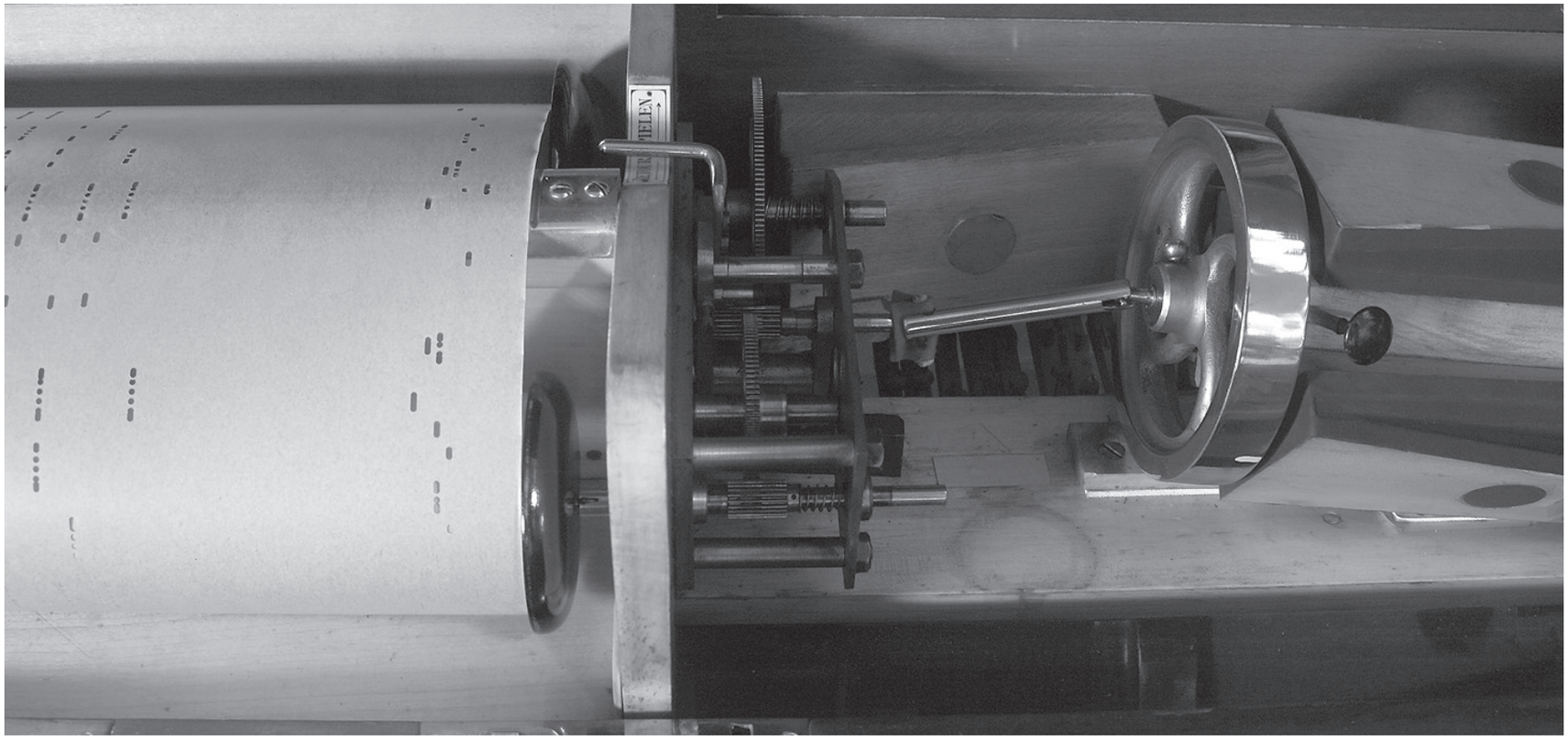


Photo 3: *A red roll seen playing • Rote Rolle beim Abspielen • Rouleau rouge lors de la retransmission*

Listening to a Welte piano roll today, the hearer will sometimes be surprised by interpretations which seem unusual although they were in fact quite normal a century ago. In those days, concert-goers often admired the individuality of a pianist more than his or her fidelity to the composer's intentions. It was of course impossible for either listeners or performers to compare interpretations by listening to recordings. In the Welte studio pianists would play up to fifteen pieces in one day, and then, for the very first time in their lives, actually listen to their own performance in the recording they had just made. Several stories are told of artists who only then became aware of their failings.

Of particular interest are the rolls made by musicians who never made gramophone recordings, or did so only many years later. The Welte recordings of composers such as Debussy, Mahler, Ravel and Richard Strauss playing their own works, and thus handing their own interpretations down to us, are thus of inestimable value today.

Hans-W. Schmitz

The big man with the big sound

It is often the case with child prodigies that the special treatment they experience in their younger years is not really conducive to their development as mature adults. This may well apply to the pianist Alfred Reisenauer, one of the most famous virtuosi and piano teachers of his time. "This highly talented man was a dear, big child," wrote the conductor Felix Weingartner about his close friend in his „Memoirs" from 1923. On the one hand he was a mature artist, but on the other he was too soft and childlike, and was unable to meet many of life's challenges. Reisenauer was one of Liszt's Weimar students and was one of the half dozen *wunderkinder* to be found amongst his hundreds of pupils. It is one of the first signs of his outstanding talent that the "Master" took him on as a student in his childhood.

Born in 1863 in Königsberg, the young Reisenauer had laid the foundations for his exceptional career there, with the highly regarded piano teacher Louis Köhler. In 1874, at the age of ten, he played for Franz Liszt and was admitted to the latter's circle of *protégés* in Weimar. For almost twelve years, up until Liszt's death in 1886, he remained with his deeply revered teacher – in total longer than practically any other pupil. So it is not surprising that some reviewers of the 1890s thought that of all Liszt's *protégés,* he was the one who most resembled the master. Even Liszt himself is supposed to have said that Reisenauer's style was very similar to his, "but without imitating him."

The two men were, however, completely different in their outward appearance: Reisenauer was very stout. Liszt's pupil Carl Lachmund always mentions him in his biography as "the rotund pianist". Liszt expressed it somewhat more agreeably: "Unfortunately, he has a strong tendency towards a fullness of figure." Big as Reisenauer was physically, his playing was equally expansive. Sitting at the piano, he presented a picture of massive imperturbability and superiority; he was a pianist with enormous muscular strength, which he could deploy at will. Accordingly, he was particularly drawn to the formidable, powerful works of the literature like the great sonatas by Beethoven and, not least, to the works of Liszt.

Reisenauer particularly impressed his audience with the beauty of his sound and his heartfelt expression. Amongst his fellow professionals, he was one of the most widely travelled. In total, he played over 2000 concerts in Berlin and Leipzig as well as on extensive concert tours throughout Sweden, England, America and Russia; he even travelled to Asia Minor, China and Siberia – one of the very first pianists to do so. Everywhere people were eager to hear him: the master of colour and nuance on the piano. He never "just churned it out" (according to the pianist Johannes Magendanz); his

playing always maintained a richness and fullness of sound. Reisenauer's very idiosyncratic approach to tempo and his "occasionally overly subjective performance" (obituary from November 1907), however, were a point of dispute even for his contemporaries. They were a hallmark of the impassioned interpretations of this unique artist.

The idea that faithfulness to the text is not the most essential factor was one of Liszt's most important lessons to his students. Instead, the pianist must find a way to the artistic and emotional "core" of a composition. In an interview published in 1906, Reisenauer described Liszt's concept using Chopin as an example like this: "It is not so much the duty of the artist merely to play the notes and dynamic markings, rather it's about undertaking an artistic interpretation of the composer's intentions and then feeling this whilst playing; he simulates the natural states of mind that influenced the composer during the composition process. In this way, the piece becomes a living entity. Without this profound genius a pianist is nothing more than a mere machine; with it, he may evolve into an artist of the highest rank."

As contentious as this view may be given today's discussions about authenticity, audio recordings from a time in which such strong creative freedom was still possible and in vogue are revealing and fascinating. As one of the first pianists to play for the recording process first introduced in 1904, Reisenauer visited the Leipzig recording studio of Welte on 10th April 1905. Ten rolls for the Welte-Mignon reproducing piano were created on that day. They are all assembled on this recording, apart from one – Scarlatti's *Pastorale e Capriccio* was unfortunately lost. They were the first and remained the only sound recordings that Reisenauer ever made. Three rolls are taken up by Schumann's *Carnaval*, played with an extremely expressive phrasing and that flexibility of tempo mentioned above. The different characters in Schumann's miniatures accentuate the variety of nuances in Reisenauer's playing: every musical figure receives its own individual voice. In the three Beethoven works, too, every note is clearly sculpted and strongly played. Even in a piece as overplayed as the short piece *Für Elise,* he displays in the slight tempo variations and expansive phrases a charm which one would hardly have expected in this Bagatelle. He presents Chopin's *Berceuse* in a very delicate and floating manner – entirely in accordance with Liszt's concept of Chopin's lyrical works.

Of particular interest are the two works by Franz Liszt that Reisenauer recorded for Welte: the 10th *Hungarian Rhapsody* and the Chopin transcription, *Mädchens Wunsch.* Both rolls carry the note "According to personal recollections of Franz Liszt" and give us an insight into how Liszt may well have played his own works. Particularly striking is the fact that in many places Reisenauer departs noticeably from the score. In the

Rhapsody he frequently modifies the transitions between sections with repeated notes, anticipated chords or scurrying arpeggios and scale movement. Right at the beginning, he transposes the second half of the melody two octaves lower in the very first presentation of the theme and lets it end simply in unison with a reduced accompaniment. Later on, notated virtuoso arpeggios occasionally become rapid rising glissandi, and Reisenauer always complements these with rapid descending figures at phrase endings, where pauses are actually notated. (Liszt also had a penchant for decorations with glissandi scales, a fact that is also verified by the piano roll recordings by Liszt's pupil Arthur Friedheim of the *Hungarian Rhapsody No. 12,* which also dates from 1905; the pianist embellishes it similarly in many places.) However, Reisenauer only allows himself interventions of this nature to the score in the two Liszt interpretations.

One vice that a lot of artists, had to struggle with, particularly several of Liszt's pupils, overshadowed Reisenauer's life: he was a heavy drinker. As early as 1883, Carl Lachmund, who was also in the circle of Weimar pupils, reported on Reisenauer's unbridled beer consumption. Later he drank mainly champagne and could easily empty a whole bottle whilst delivering his own lessons – and he gave many lessons. On concert tours it was doubtless a decided challenge for the organisers to discourage the pianist from drinking before the concert, to ensure a good evening without the artist entering the stage half indifferently and staggering towards the grand piano.

According to Reisenauer's trusted friend Felix Weingartner, Reisenauer's alcoholism became so bad in the end that Weingartner did not want to meet him in the last two years before his death. By their final farewell in Hamburg – Reisenauer was departing for Moscow – the feeling crept over Weingartner "of watching a lost soul moving off into the distance." How much Reisenauer's alcohol consumption affected his concerts is hard to say. Weingartner told of recurring periods of wonderful clarity and new artistic heights. In Reisenauer's final year, Heinrich Schenker attended a concert in the *Bösendorfersaal* in Vienna on 28th February 1907 and later noted in his diary: "Reisenauer Evening: a pitiful ruin – possessor of an octave-glissando effect – nothing more." The pianist Johannes Magendanz, who studied from 1899 in Berlin and who met Reisenauer on several occasions, writes in his accounts of the "tragic end" of the big man, that Reisenauer still gave a "brilliant piano recital" on the evening before his death in Liepāja, Latvia. That evening, 3rd October 1907, Reisenauer was found dead in his hotel room. Shortly before his 45th birthday his alcoholism had taken its toll.

Agnes Böhm

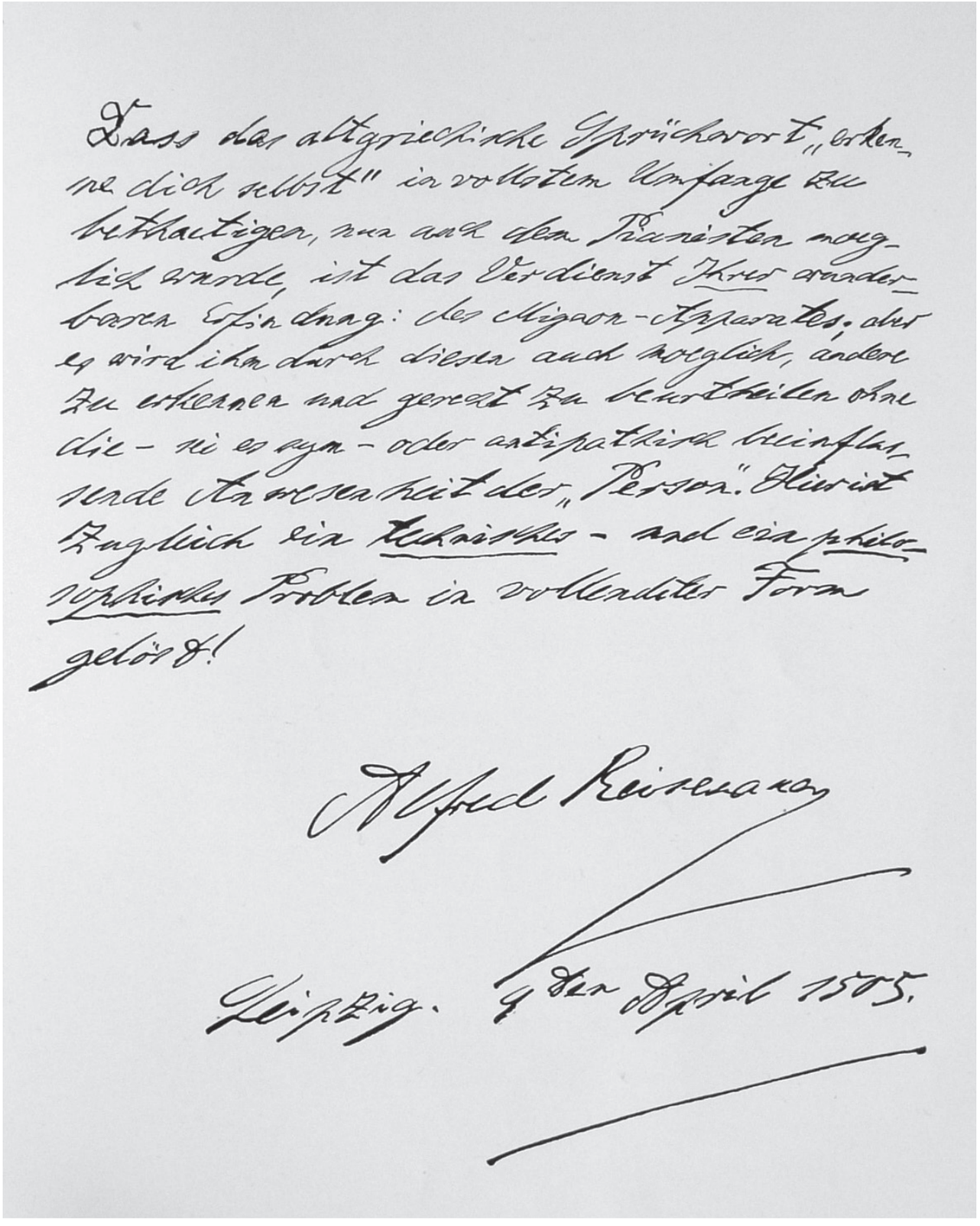
Chronology Alfred Reisenauer

1863	Born 1st November in Königsberg; first piano lesson with Louis Köhler
1874	Liszt accepts him as a student in Weimar
1879	First public concert, Liszt is present
1880	23rd January: concert in Rome
From 1880	The start of an extensive concert career with tours to Austria, Sweden, England, America, China and Siberia. He performs most frequently in Berlin, Leipzig and Russia
1885	Principal teacher of piano at the Sondershausen Conservatory
1886	Death of Franz Liszt; Reisenauer plays at his funeral in Prague
1895?	Dismissal from the Sondershausen Conservatory; Reisenauer handed in his resignation as he was threatened with a disciplinary investigation because of an allegedly improper relationship with a student (according to Weingartner, the complaints are unfounded); Reisenauer leaves Sondershausen to the great regret of all his students
1900	Piano teacher at the Leipzig Conservatory; his students number, amongst others, Sigfrid Karg-Elert, Sergei Bortkiewicz and Anatol von Roessel
1905	10th April: in Welte's Leipzig recording studio, he records ten piano rolls for the Welte-Mignon reproducing piano
19th Sept.:	resignation from the Leipzig Conservatory; from then on he teaches privately
1907	Died 3rd October during a concert tour in the Latvian town of Liepāja; after giving a brilliant concert in the evening, he is found dead in his hotel room

Note of thanks from Alfred Reisenauer to Edwin Welte (Photo 4)

"The old Greek proverb „Know Thyself" has become a truth in its fullest meaning for the pianist. This is due to <u>your</u> wonderful invention the "Welte-Mignon". The musician can now also know other artists and judge them unbiassed by their presence, which might influence him either favourably or the contrary. A <u>technical</u> and <u>philosophical</u> problem is thus most satisfactorily solved."

Alfred Reisenauer – Leipzig, April 9th 1905



Dass das altgriechische Sprüchwort „erkenne dich selbst!" in vollstem Umfange Ihre Bethätigung, nun auch dem Pianisten möglich wurde, ist das Verdienst Ihrer wunderbaren Erfindung: des Mignon-Apparates, durch es wird ihm durch diesen auch möglich, andere zu erkennen und gerecht zu beurtheilen ohne die – wie es sonst – oder antipathisch beeinflussende Anwesenheit der „Person". Hierin liegt zugleich ein kulturelles – und ein pädagogisches Problem in vollendeter Form gelöst!

Alfred Reisenauer

Leipzig. 4 der April 1905.

Photo 4: *Note of thanks from Alfred Reisenauer to Edwin Welte*

Dies ist keine historische Aufnahme.

Im Gegenteil: die vielgelobte kristallklare und räumliche TACET-Technik überzeugt auch hier. Doch die Musik, die man hört, ist die originale (in allen Nuancen haargenaue) Interpretation von damals. Und das Mysterium ist: Der Interpret von damals war bei der neuen Aufnahme präsent, ohne selbst anwesend zu sein. Man hört ihn auf einem modernen Steinway-Flügel spielen – und damit ohne historische Unzulänglichkeiten in der Klangqualität. Insgesamt gesehen erinnert das Welte-Mignon-System an eine Art von Zeitmaschine. Dazu kommt: *Noch nie hat Musik aus den Welte-Mignon-Speichern so richtig und so gut geklungen.* Und weil zuvor die Welte-Mignon-Mechanik erstmals vom besten Fachkönner, Hans-W. Schmitz, mühevollst neu justiert wurde, lernt man die Interpretationen von damals wirklich kennen – mit überraschenden Erkenntnissen. Jetzt erst werden diese Schätze systematisch erschlossen: von TACET. Weil jetzt die Voraussetzungen stimmen. Die Welte-Mignon-Speicher und die Reproduktionsmechanik sind eine Erfindung von 1904.

Ulrich Oesterle

Was ist Welte-Mignon?

In einer Zeit, als die Speicherung und Wiedergabe von Musik noch in den Anfängen stand, gelang 1904 der Firma „M. Welte & Söhne, Freiburg i. Br." eine sensationelle Erfindung. Man hatte ein Verfahren entwickelt, das „alle Feinheiten des persönlichen Spiels von Pianisten" aufnehmen und wiedergeben konnte. Der Apparat für die Wiedergabe wurde patentiert und Welte-Mignon genannt. Mit gelochten Papierbändern ließ sich das Spiel berühmter Pianisten vollautomatisch und authentisch reproduzieren. Die Presse feierte das Mignon nach den ersten Vorführungen als neues Weltwunder.

Der wie von Geisterhand gesteuerte Automat wurde in die Klaviere und Flügel so berühmter Marken wie Steinway, Bechstein, Blüthner u. a. eingebaut. In der sogenannten Vorsetzer-Version (Photo 1) ließ er sich an ein beliebiges Instrument stellen, auf dem er mit befilzten Holzfingern zu spielen vermochte (Photo 2). Welte fertigte das Welte-Mignon in kleinen Serien zu immens hohen Preisen. Dank einer raffinierten Werbestrategie fand es sich bald in den Musikzimmern der Aristokratie und des Adels oder bei Industriellen und Gutsbesitzern. Auch in den Salons der Grand Hotels und der Schnelldampfer, die zwischen Hamburg und New York kreuzten, spielten Welte-Mignons.

Bis zum Ausbruch des ersten Weltkrieges wurden ca. 2500 Musiktitel aufgenommen

– überwiegend Werke der klassischen Musikliteratur. Die Nachkriegszeit brachte einen neuen, aber kurzen Boom. In den feineren Kreisen hatte sich die Art der Unterhaltung geändert. Shimmy, One-Step, Tango-Milonga und Valse Boston hießen die neuesten Modetänze, die durch Revuen und Musicals Verbreitung fanden. Welte musste sich der neuen Richtung anpassen, Konzertpianisten kamen immer seltener ins Welte-Studio. Als letzte ließen Vladimir Horowitz Ende 1926 und Rudolf Serkin 1928 ihr Spiel für Welte-Rollen aufnehmen.

Mit dem Aufkommen der Weltwirtschaftkrise und der Einführung verbesserter Schallplatten (elektrische Aufnahme) sowie des Rundfunks gerieten das Welte-Mignon und die sehr teuren Notenrollen schnell in Vergessenheit. Die Produktion wurde 1932 eingestellt.

Musikreproduktion von Welte-Notenrollen

Im Gegensatz zu den damals bereits bekannten Pianola-Rollen schuf die Firma Welte mit ihrem System erstmals in der Geschichte der Musik die Möglichkeit, das Spiel von Pianisten naturgetreu zu erfassen, zu speichern und mit einem Instrument zu reproduzieren.

Die Welte-Notenrollen bestehen aus gestanzten Papierbändern in der Art wie Lochstreifen und enthalten für jeden Klavierton eine Steuerspur (Photo 3). Zusätzlich liegen an den Rändern weitere Spuren zur Steuerung der dynamischen Feinheiten und zur Betätigung der Pedale. Sämtliche Spuren werden beim Abspielen einer Rolle am sogenannten Notengleitblock pneumatisch mit Unterdruck abgelesen. Die auf den Tonrollen in digitaler Form (Loch – kein Loch) enthaltenen Einzelheiten des Klavierspiels verarbeitet der Apparat mit Hilfe von pneumatisch arbeitenden Relais und Ventilen sowie mit kleinen Blasebälgchen quasi wieder in Tastenbewegungen zurück. Die Regelung der Lautstärke erfolgt dabei stufenlos vom feinsten Pianissimo bis zum Fortissimo und kann so schnell reagieren wie pianistisch erforderlich.

Eine korrekte Wiedergabe der Tonrollen erfordert neben einer Totalrestaurierung des Spielapparates umfangreiche Einstellarbeiten mit Hilfe von speziellen Testrollen. Danach sind weitere Justierungen auszuführen, welche die Steuerung der Anschlagsdynamik und des Wiedergabetempos entscheidend verbessern. Dies ist aus Unkenntnis lange Jahre nicht beachtet worden.

Offenbar nahm die Firma Welte unter marktwirtschaftlichen Aspekten eine marginale Einschränkung am Wiedergabeapparat in Kauf: Er regelt die Lautstärke nicht für jeden Ton einzeln, sondern nur getrennt für die Bass- und die Diskantseite. Eine dynamische Differenzierung gleichzeitig angeschlagener Töne innerhalb von Akkorden auf einer Seite ist daher nicht möglich.

Den heutigen Hörer der Notenrollen überraschen bisweilen ungewöhnliche, vor rund 100 Jahren jedoch übliche Spielauffas-

sungen. Konzertbesucher schätzten damals die Individualität eines Pianisten oft mehr als Werktreue. Zudem gab es weder für Publikum noch für Künstler die Möglichkeit zur Kontrolle durch das Abhören von Tonaufnahmen. Die Pianisten spielten im Studio von Welte bis zu 15 Stücke an einem Tag ein und konnten sich anschließend durch die Welte-Aufnahmen zum ersten Mal selbst hören. In mehreren Fällen ist überliefert, wie sie dadurch auf eigene Fehler aufmerksam wurden.

Besonderes Interesse wecken die Notenrollen von Pianisten, welche erst viele Jahre später oder nie Schallplattenaufnahmen machten. Aufnahmen gar von Komponisten wie Debussy, Mahler, Ravel oder Richard Strauss, die ihre eigenen Werke spielen und uns damit ihre eigenen Vorstellungen der Interpretation überliefern, erweisen sich heute als von unschätzbarem Wert.

Hans-W. Schmitz

Der schwere Mann mit dem großen Ton

Mit Wunderkindern ist es so eine Sache: Bei machen ist die Sonderbehandlung, die sie in jungen Jahren erfahren, nicht eben zuträglich für die Entwicklung zu einem reifen Erwachsenen. Auf den Pianisten Alfred Reisenauer, in seiner Zeit einer der bekanntesten Virtuosen und Klavierpädagogen, mag dies zutreffen. „Er war ein liebes, großes Kind, dieser hochbegabte Mensch“, schrieb der Dirigent Felix Weingartner 1923 in seinen „Lebenserinnerungen“ über seinen engen Freund. Ein reifer Künstler war er zwar einerseits, andererseits aber zu weich und kindlich, manchen Herausforderungen des Lebens nicht gewachsen. Reisenauer war einer von Liszts Weimarer Schülern und zählte zu dem halben Dutzend „Wunderkindern“, die sich unter den Hunderten von Liszt-Schülern befanden. Es ist ein erstes Zeugnis seines herausragenden Talents, dass der „Meister“ ihn schon im Knabenalter als Schüler annahm.

Geboren 1863 in Königsberg, hatte der junge Reisenauer dort bei dem angesehenen Klavierpädagogen Louis Köhler das Fundament für seine Ausnahmekarriere gelegt. 1874 spielte er als Zehnjähriger Franz Liszt vor und wurde in den Weimarer Kreis seiner Schützlinge aufgenommen. Fast zwölf Jahre lang, bis zu Liszts Tod 1886, blieb er bei seinem von ihm zutiefst verehrten Lehrer – insgesamt so lange wie kaum ein anderer Schüler.

So erstaunt es nicht, dass einige Rezensenten der 1890er glaubten, er gleiche Liszt von all seinen Meisterschülern am meisten. Sogar Liszt selbst soll gesagt haben, dass Reisenauers Stil dem seinen sehr ähnlich sei, „doch ohne ihn nachzuahmen".

Absolut unterschiedlich waren die beiden Männer jedoch in ihrer äußeren Erscheinung: Reisenauer war sehr dick. Der Liszt-Schüler Carl Lachmund spricht in seiner Biografie stets über ihn als „the rotund pianist", etwas liebenswürdiger formulierte es Liszt: „Leider neigt er sehr zur Fülle." So groß Reisenauer körperlich war, so groß war auch sein Spiel. Am Klavier sitzend bot er ein Bild massiver Unerschütterlichkeit und Überlegenheit, er war ein Pianist mit enormer Muskelkraft, die er ganz nach Belieben einsetzen konnte. Entsprechend zogen ihn die gewaltigen, kraftvollen Werke der Literatur besonders an, wie die großen Sonaten Beethovens und nicht zuletzt die Werke Liszts.

Besonders beeindruckte Reisenauer seine Zuhörer durch die Klangschönheit seines Tons und seinen tief empfundenen Ausdruck. Unter seinen Berufsgenossen war er einer der reiselustigsten. Insgesamt spielte er über 2000 Konzerte, sowohl in Berlin und Leipzig, als auch auf ausgedehnten Konzerttourneen durch Schweden, England, Amerika und Russland, sogar bis nach Kleinasien, China und Sibirien reiste er – als einer der ersten Pianisten überhaupt. Überall war man begierig, ihn zu hören: den Meister der Farben und Nuancen des Klaviertons. Niemals „drosch er etwas herunter" (so der Pianist Johannes Magendanz), immer behielt sein Spiel Fülle und Reife. Reisenauers sehr eigenwillige Tempobehandlung und sein „bisweilen allzu subjektiver Vortrag" (Nachruf vom November 1907) hingegen waren schon für seine Zeitgenossen ein Streitpunkt. Sie waren ein Markenzeichen der seelenvollen Interpretationen dieses einzigartigen Künstlers.

Dass Texttreue nicht das entscheidende ist, sondern ein Pianist einen Weg zum künstlerischen und emotionalen „Kern" einer Komposition finden muss, war eine wichtige Lektion Liszts an seine Schüler gewesen. In einem 1906 veröffentlichten Interview beschrieb Reisenauer Liszts Auffassung am Beispiel Chopin so: „Es ist weniger die Pflicht des Interpreten bloß die Noten und Dynamikzeichen abzuspielen, als vielmehr eine künstlerische Einschätzung von der Intention des Komponisten vorzunehmen und diese während der Wiedergabe zu fühlen; er simuliert die natürlichen Seelenzustände, die den Komponisten während des Kompositionsprozesses beeinflussten. Auf diese Weise wird das Stück zu einem lebendigen Wesen. Ohne diesen tiefgehenden Genius ist ein Pianist nicht mehr als als eine bloße Maschine, mit ihm kann er sich zu einem Künstler höchsten Ranges entwickeln."

So streitbar diese Sichtweise angesichts der heutigen Diskussion um Werktreue sein mag, so aufschlussreich und faszinierend

sind die Tondokumente aus der Zeit, in der eine solch große schöpferische Freiheit noch en vogue und möglich war. Als einer der ersten Pianisten, die für das erst 1904 vorgestellte Aufnahmeverfahren einspielten, besuchte Reisenauer am 10. April 1905 das Leipziger Aufnahmestudio von Welte. Zehn Rollen für das Reproduktionsklavier Welte-Mignon entstanden an diesem Tag. Bis auf eine – leider ging diejenige mit Scarlattis *Pastorale e Capriccio* verloren – sind sie alle auf der vorliegenden Aufnahme versammelt. Es waren die ersten und blieben auch die einzigen Tonaufnahmen, die Reisenauer je machte.

Drei Rollen nimmt Schumanns *Carnaval* ein, gespielt mit einer ausdrucksstarken Phrasierung und jener flexiblen Tempogestaltung, von der bereits die Rede war. Die unterschiedlichen Charaktere in Schumanns Miniaturen bringt die nuancenreiche Tongebung in Reisenauers Spiel vollkommen zur Geltung: jede musikalische Gestalt erhält ihre ganz eigene Stimme. In jedem Ton hörbar durchgestaltet und kraftvoll gespielt sind auch die drei Beethoven-Werke. Sogar in einem so vielstrapazierten Stück wie dem Albumblatt *Für Elise* entfaltet er durch kleine Temposchwankungen und weitgespannte Phrasen einen Sog, den man in dieser Bagatelle kaum vermutet hätte. Sehr filigran und schwebend – und darin ganz Liszts Vorstellungen von Chopins lyrischen Werken entsprechend – gelingt ihm Chopins Berceuse.

Von besonderem Interesse sind die beiden Werke von Franz Liszt, die Reisenauer für Welte eingespielt hat: die 10. Ungarische Rhapsodie und die Chopin-Transkription *Mädchens Wunsch*. Beide Rollen tragen den Vermerk „nach persönlichen Erinnerungen an Franz Liszt“ und geben uns einen Einblick, wie Liszt seine eigenen Werke wohl gespielt haben mag. Besonders ohrenfällig ist die Tatsache, dass sich Reisenauer an vielen Stellen weit vom notierten Notentext entfernt. In der Rhapsodie modifiziert er vielfach die Übergänge zwischen größeren Abschnitten: mit Tonrepetitionen, vorgezogenen Akkorden oder nachhuschenden Arpeggien und Skalenbewegungen. Gleich zu Beginn verlegt er bei der allerersten Vorstellung des Themas die zweite Hälfte der Melodie zwei Oktaven nach unten und lässt sie ganz schlicht einstimmig mit reduzierter Begleitung enden. Im weiteren Verlauf werden aus notierten virtuosen Arpeggien mitunter aufwärts strebende rasche Glissandi. Und immer ergänzt Reisenauer selbige in rascher Abwärtsbewegung an Phrasenenden, wo eigentlich Pausen notiert sind. (Dass Liszt wohl in der Tat eine Vorliebe für Ausschmückungen mit Skalen-Glissandi hatte, belegt auch die Rollen-Aufnahme des Liszt-Schülers Arthur Friedheim mit der Ungarischen Rhapsodie Nr. 12, die ebenfalls von 1905 stammt; sie wird vom Pianisten an vielen Stellen in ähnlicher Weise angereichert.) Jedoch: Derartige Eingriffe in den

Notentext gestattet sich Reisenauer nur in den beiden Liszt-Interpretationen.

Ein Laster, mit dem viele Künstler und gerade auch mehrere Liszt-Schüler zu kämpfen hatten, überschattete Reisenauers Leben. Er war starker Alkoholiker. Schon für 1883 berichtet Carl Lachmund, der ebenfalls zum Kreis der Weimarer Schüler gehörte, von Reisenauers schrankenlosem Bierkonsum. Später trank er vor allem Champagner und konnte in seinen eigenen Unterrichtsstunden leicht eine ganze Flasche leeren – und er gab viele Stunden. Auf Konzertreisen war es wohl die entscheidende Herausforderung für den Veranstalter, den Pianisten vor dem Konzert vom Trinken abzuhalten, damit es ein guter Abend werden konnte und der Künstler beim Bühnenauftritt nicht halb apathisch zum Flügel schwankte.

Laut Reisenauers innig vertrautem Freund Felix Weingartner wurde der Alkoholismus zuletzt so schlimm, dass Weingartner ihm die letzten zwei Jahre vor seinem Tod gar nicht mehr begegnen wollte. Bei ihrem letzten Abschied in Hamburg – Reisenauer reiste ab nach Moskau – beschlich Weingartner das Gefühl, „einen Verlorenen in die Ferne ziehen zu sehen." Wie sehr der Alkoholkonsum Reisenauers Konzerte beeinträchtigte, ist schwer zu sagen. Weingartner erzählt von immer wieder eintretenden Perioden von wunderbarer Klarheit und künstlerischen Höhenflügen. In Reisenauers letztem Lebensjahr besuchte Heinrich Schenker am 28. Februar 1907 ein Konzert im Bösendorfersaal in Wien und notierte danach in sein Tagebuch: „Reisenauer Abend: Eine klägliche Ruine – Inhaber eines Octavenglissando Effektes – nichts weiter." Der Pianist Johannes Magendanz, der ab 1899 in Berlin studierte und Reisenauer mehrmals begegnete, schreibt in seinen Schilderungen vom „tragischen Ende" des schweren Mannes, dass Reisenauer am Abend vor seinem Tod im lettischen Liepāja noch einen „brillanten Klavierabend" gegeben habe. An jenem Abend, dem 3. Oktober 1907, wurde Reisenauer tot in seinem Hotelzimmer aufgefunden. Kurz vor seinem 45. Geburtstag hatte seine Alkoholsucht ihren Tribut gefordert.

Agnes Böhm

Zeittafel zu Alfred Reisenauer

1863	geboren am 1. November in Königsberg; erster Klavierunterricht bei Louis Köhler
1874	Liszt nimmt ihn in Weimar als Schüler an
1879	erstes öffentliches Konzert, Liszt ist anwesend
1880	23. Januar: Konzert in Rom
ab 1880	Beginn einer ausgedehnten Konzerttätigkeit mit Tourneen nach Österreich, Schweden, England, Amerika, China und Sibirien; am häufigsten konzertiert er in Berlin, Leipzig und Russland
1885	1. Klavierlehrer am Konservatorium Sondershausen
1886	Tod von Franz Liszt; Reisenauer spielt bei seiner Totenfeier in Prag
1895?	Entlassung aus dem Konservatorium Sondershausen; Reisenauer reichte selbst seine Kündigung ein, da ihm wegen einer angeblich unschicklichen Beziehung zu einer Schülerin mit einer Disziplinaruntersuchung gedroht wurde (laut Weingartner sind die Vorwürfe unbegründet); Reisenauer verlässt Sondershausen zum größten Bedauern all seiner Schüler
1900	Klavierlehrer am Konservatorium Leipzig; zu seinen Schülern zählen u. a. Sigfrid Karg-Elert, Sergej Bortkiewicz und Anatol von Roessel
1905	10. April: im Leipziger Aufnahmestudio von Welte nimmt er zehn Rollen für das Reproduktionsklavier Welte-Mignon auf 19. September: Ausscheiden aus dem Leipziger Konservatorium; er unterrichtet nunmehr privat
1907	gestorben am 3. Oktober während einer Konzerttournee im lettischen Liepāja; nachdem er am Abend ein brillantes Konzert gegeben hatte, wird er tot in seinem Hotelzimmer aufgefunden

Empfehlungsschreiben von Alfred Reisenauer: (Photo 4)

„Dass das altgriechische Sprichwort "erkenne dich selbst" in vollstem Umfange zu bestätigen, nun auch den Pianisten möglich wurde, ist das Verdienst Ihrer wunderbaren Erfindung: des Mignon-Apparates; aber es wird ihm durch diesen auch möglich, andere zu erkennen und gerecht zu beurteilen ohne die – sei es sym- oder antipathisch beeinflussende Anwesenheit der „Person". Hier ist zugleich ein technisches – und ein philosophisches Problem in vollendeter Form gelöst!"

Alfred Reisenauer – Leipzig, 9. April 1905

Ceci n'est pas un enregistrement historique.

Au contraire : la technique TACET tant appréciée, cristalline et travaillant avec l'espace, convainc aussi ici. Mais la musique que l'on entend est l'interprétation originale de l'époque (avec toutes les nuances exactes). Le mystère est que : l'interprète de l'époque était présent lors du nouvel enregistrement, sans y avoir pourtant assisté lui-même. À l'image d'une machine à remonter le temps : on l'entend jouer sur un piano à queue moderne Steinway – sans insuffisances historiques dans la qualité de son. La musique provenant des mémoires Welte Mignon n'a jamais sonné aussi juste et aussi bien. Et parce que la mécanique Welte Mignon a été pour la première fois soigneusement remise au point par le meilleur technicien professionnel, Hans-W. Schmitz, on découvre vraiment les interprétations d'autrefois – avec des constatations inattendues. Ces trésors vont être à présent exploités de façon systématique par TACET. Parce qu'il existe maintenant les conditions requises. Les mémoires Welte Mignon et la mécanique de reproduction sont des inventions de 1904.

Ulrich Oesterle

Qu'est-ce que le Welte Mignon ?

À une époque où la mise en mémoire et la reproduction de morceaux de musique étaient encore à leurs débuts, la firme « M. Welte & Fils, de Freiburg en Br. » fit en 1904 une découverte sensationnelle. On avait pu créer un procédé capable de mettre en mémoire et de reproduire « toutes les finesses pianistiques de jeu particulières aux interprètes ». L'appareil de reproduction fut patenté et reçut le nom de Welte Mignon. Le jeu de pianistes célèbres put, à l'aide de bandes de papier perforées, être reproduit de manière entièrement automatique et authentique. La presse célébra le Mignon après les premières représentations comme étant la nouvelle merveille du monde.

L'automate guidé comme par une main invisible fut monté sur des pianos droits et des pianos à queue de marques célèbres comme Steinway, Bechstein, Blüthner et autres. Dans la version dite du *Vorsetzer* (appareil placé devant l'instrument) (photo n° 1), il se laissait mettre devant n'importe quel piano, sur lequel il avait la capacité de jouer avec des doigts de bois recouverts de feutre (photo n° 2). Welte fabriqua le Welte Mignon en petites séries à des prix extrêmement élevés. Grâce à une stratégie publicitaire très raffinée, on le trouva bientôt dans les salons de musique de l'aristocratie et de la noblesse ou chez les industriels et les gros propriétaires terriens. Des Welte Mignons jouèrent aussi dans les

salons des Grands-hôtels et des bateaux à vapeur rapides croisant entre Hambourg et New York.

Environ 2500 titres de morceaux de musique furent enregistrés jusqu'au début de la première guerre mondiale – des œuvres la plupart du temps de la littérature classique. L'époque de l'après-guerre apporta un nouveau et bref boom. Les genres de divertissement avaient changés dans les cercles raffinés. Les nouvelles danses à la mode, qui furent propagées par les revues et les théâtres de variétés, s'appelaient Shimmy, One-step, Tango Milonga et Valse de Boston. Welte dut se plier aux nouvelles tendances et les pianistes de concert se rendirent de moins en moins dans les studios Welte. Les derniers à s'être laisser enregistrer sur les rouleaux Welte furent Vladimir Horowitz fin 1926 et Rudolf Serkin en 1928.

Avec l'arrivée de la crise économique mondiale, l'apparition sur le marché de disques améliorés (enregistrements électriques) et de la radio, le Welte Mignon et ses très onéreux rouleaux de notes tombèrent vite dans l'oublie. La production fut stoppée en 1932.

Reproduction musicale des rouleaux de notes Welte

Contrairement aux rouleaux Pianola déjà connus à l'époque, la firme Welte réussit, avec son système, pour la première fois dans l'histoire de la musique, avec une extrême fidélité, à saisir, mémoriser et reproduire avec un instrument le jeu de pianistes.

Les rouleaux de notes Welte sont constitués de bandes de papier perforées à la manière de bandes trouées et contiennent pour chacune des notes du piano une piste de contrôle (photo n°3). Il s'y trouve en plus d'autres pistes sur les bords pour contrôler les finesses de la dynamique et l'emploie de la pédale. Toutes les pistes vont être lues de façon pneumatique avec dépressurisation lorsqu'un rouleau va passer par le soi-disant tête de lecture de notes *(Notengleitblock)*. Les détails de jeu pianistique contenus sur les rouleaux de notes sous une forme numérique (trou – pas de trou) vont être, à l'aide de relais et de pistons fonctionnant de manière pneumatique ainsi que de petits soufflets, retransformés pour ainsi dire à nouveau par l'appareil en des mouvements de touches. Le réglage de la puissance sonore se fait pendant ce temps d'une manière continue pouvant aller du plus fin pianissimo au plus grand fortissimo et peut réagir aussi vite que l'exige le jeu pianistique.

Une reproduction correcte des rouleaux de notes exige, à côté d'une restauration totale de l'appareil de jeu, un travail de réglage très minutieux à l'aide de rouleaux test spéciaux. D'autres réglages sont ensuite nécessaires, améliorant de façon décisive le réglage de la force de frappe et du tempo. Pour cause d'ignorance, on ne fit durant de nombreuses années pas attention à cela.

Pour des raisons économiques, la firme Welte dut prendre en compte une restriction marginale en ce qui concerne l'appareil de lecture : Il ne règle pas la puissance sonore de chaque note mais seulement de façon respective pour la partie basse et pour la partie haute. Une différentiation dans la dynamique de notes frappées en même temps à l'intérieur d'accords d'une même partie est pour cette raison impossible.

Des versions de jeu inhabituelles, pourtant normales il y a une centaine d'années, étonnent parfois l'auditeur des rouleaux de notes d'aujourd'hui. A l'époque, les personnes qui se rendaient aux concerts appréciaient souvent plus l'individualité d'un pianiste que l'authenticité de l'œuvre. Il n'existait de plus pas de possibilité de contrôle, ni pour le public ni pour l'interprète, à travers l'écoute d'enregistrements. Les pianistes enregistraient dans le studio Welte jusqu'à quinze morceaux par jour et pouvaient, pour la première fois grâce aux enregistrements Welte, s'entendre après eux-mêmes. Il fut rendu compte dans plusieurs cas comment ils remarquèrent à cette occasion certaines de leurs propres fautes.

Les rouleaux de notes de pianistes qui ne firent jamais d'enregistrements ou seulement de nombreuses années plus tard, éveillent particulièrement l'intérêt. Des enregistrements même de compositeurs comme Debussy, Mahler, Ravel ou Richard Strauss qui jouèrent leurs propres œuvres en nous transmettant ainsi leurs interprétations personnelles, se trouvent être aujourd'hui d'une valeur inestimable.

Hans-W. Schmitz

L'homme de poids à la grande sonorité

Le cas des enfants prodiges est spécial : chez certains, le traitement particulier qu'ils connaissent dans leur jeunesse n'est pas profitable pour murir et devenir adulte. Ce fut le cas de Alfred Reisenauer, à son époque un des virtuoses et pédagogues pour piano les plus célèbres. « C'était un gentil et grand enfant, cet homme surdoué », écrivit le chef d'orchestre Felix Weingartner en 1923 dans ses « Souvenirs d'une vie » sur son grand ami. Il était certes d'un côté un artiste accompli, mais d'un autre côté trop doux et infantile et incapable de faire face à certains défis de la vie. Reisenauer faisait partie des élèves de Liszt à Weimar et comptait parmi la demi-douzaine « d'enfants surdoués » qui se trouvaient parmi les centaines d'élèves de Liszt. C'est une première preuve de son talent hors du commun que le « maître » le prit à l'adolescence comme élève.

Né en 1863 à Königsberg, le jeune Reisenauer avait posé là-bas les premières pierres de sa carrière d'exception chez le professeur de piano réputé Louis Köhler. En 1874, il joua à l'âge de dix ans devant Franz Liszt et fut

pris dans le cercle de ses protégés à Weimar. Il demeura pendant presque douze années, jusqu'à la mort de Liszt en 1886, chez son par lui vénéré professeur – en tout plus longtemps que presque aucun autre élève. Il n'est donc pas étonnant que certains critiques des années 1890 étaient d'avis que de tous les élèves d'exception c'était lui qui ressemblait le plus à Liszt. Même Liszt dit parait-il que le style de Reisenauer était semblable au sien, « mais sans pourtant le copier ».

Les deux hommes étaient pourtant extrêmement différents dans leur apparence extérieure : Reisenauer était très corpulent. L'élève de Liszt Carl Lachmund parle dans sa biographie sans cesse de lui comme « du gros pianiste », Liszt le formulant un peu plus gentiment : « Il a malheureusement une forte tendance à l'embonpoint.» Autant Reisenauer était gros au point du vue corporelle, autant monumental était aussi son jeu. Assis au piano, il donnait une image d'inébranlabilité et de supériorité, il était un pianiste possédant une énorme force musculaire dont il pouvait se servir à son grès. C'est pour cette raison que l'attiraient tout particulièrement les œuvres monumentales de grande puissance de la littérature comme les grandes sonates de Beethoven où bien entendu les œuvres de Liszt.

Reisenauer impressionnait tout particulièrement ses auditeurs par la beauté de sa sonorité et une expression profondément ressentie. Il était de ses collègues le plus voyageur. Il donna en tout plus de 2000 concerts, autant à Berlin et à Leipzig que durant de longues tournées de concerts à travers la Suède, l'Angleterre, les Etats-Unis, la Russie et voyagea même jusqu'en Asie-Mineure, en Chine et en Sibérie – somme toute comme l'un des premiers pianistes. On était avide de partout de l'entendre : le maître des couleurs et des nuances de la sonorité pianistique. Jamais « il ne minimisa quoique ce soit » (selon le pianiste Johannes Magendanz), son jeu conserva toujours richesse et maturité. Par contre la façon très personnelle de manier le tempo de Reisenauer et son « jeu parfois trop subjectif » (notice de novembre 1907) étaient déjà pour ses contemporains un point litigieux. Ils étaient un trait caractéristique des interprétations pleines d'âme de cet artiste unique en son genre.

Que la fidélité au texte ne soit pas le plus important mais que le pianiste doive trouver un chemin pour parvenir au « noyau » artistique et émotionnel d'une composition, fut une importante leçon de Liszt à ses élèves. Reisenauer décrit, dans une interview publiée en 1906, ainsi le concept de Liszt prenant Chopin comme exemple : « Ce n'est pas tellement le devoir de l'interprète de reproduire seulement les notes et les signes de dynamique mais beaucoup plus de procéder à une estimation artistique de l'intention du compositeur et de ressentir celle-ci au cours de la reproduction ; il simule les états d'âme naturels qui ont influencé le compositeur tout au long du

processus de composition. La pièce devient de cette manière une créature vivante. Sans ce profond génie, le pianiste n'est rien de plus qu'une simple machine, avec lui il peut devenir un artiste du plus haut rang. »

Autant cette façon de voir les choses est disputable face à la discussion de nos jours sur la fidélité à l'œuvre, autant les documents sonores de l'époque sont édifiants au cours de laquelle une liberté créative d'une telle grandeur était encore en vogue et possible. Comme l'un des premiers pianistes qui enregistrèrent pour le principe d'enregistrement présenté seulement en 1904, Reisenauer se rendit le 10 avril 1905 au studio d'enregistrement de Leipzig de Welte. Dix rouleaux pour le piano de reproduction Welte-Mignon furent produits ce jour-là. A part un – celui avec *Pastorale e Capriccio* de Scarlatti se perdit malheureusement – tous sont rassemblés sur cet enregistrement ici présent. Ce furent les premiers et restèrent aussi les seuls enregistrements sonores faits par Reisenauer.

Le *Carnaval* de Schumann occupe trois rouleaux, et est joué avec un phrasé fort expressif et la conception de tempo flexible dont il a déjà été question. La sonorité très nuancée du jeu de Reisenauer met entièrement en valeur les différents caractères des miniatures de Schumann : chaque tournure musicale reçoit sa propre voix. Modelées de façon audible dans chacune des notes et jouées avec puissance sont aussi les trois œuvres de Beethoven. Même dans un morceau joué jusqu'à épuisement comme les feuilles d'album *Lettre à Elise*, il développe à travers de légères variations de tempo et de très grands phrasés une sorte d'aspiration que l'on n'aurait à peine attendue dans cette bagatelle. Il réussit la Berceuse de Chopin très filigrane et semblant planer – correspondant en cela tout à fait aux idées de Liszt sur les œuvres lyriques de Chopin.

Particulièrement intéressantes sont les deux œuvres de Liszt que Reisenauer a enregistrées pour Welte : La dixième Rapsodie Hongroise et la transcription de Chopin *Désir de jeune fille*. Les deux rouleaux portent l'inscription « d'après des souvenirs personnels se rapportant à Franz Liszt » et nous donne un aperçu comment Liszt avait bien dû pouvoir jouer ses propres œuvres. Particulièrement audible est le fait que Reisenauer s'éloigne beaucoup lors de nombreux passages du texte musical noté. Dans la rapsodie, il modifie plusieurs fois les passages transitoires entre les grandes parties : avec des répétitions de notes, des accords anticipés ou des arpèges effleurant rapidement les touches et des mouvements de gammes. Tout de suite au début, il met lors de la toute première présentation du thème la deuxième moitié de la mélodie deux octaves plus bas et la laisse se terminer très simplement à une voix avec un accompagnement réduit. Plus tard, des arpèges virtuoses écrits deviendront parfois des glissandi rapides allant vers le haut. Reisenauer fait toujours la même chose dans un

mouvement rapide descendant à la fin des phrases, où sont en fait notés des silences. (Que Liszt avait en effet un penchant pour l'enjolivement par des glissandi de gammes, est aussi prouvé par l'enregistrement des rouleaux de l'élève de Liszt Arthur Friedheim avec la Rapsodie n°12 qui date aussi de 1905 ; elle est aussi enrichie à de nombreux endroits d'une manière semblable par le pianiste.) Pourtant : Reisenauer ne se permet une telle intervention dans le texte musical que dans les deux interprétations de Liszt.

Un vice contre lequel durent se battre de nombreux artistes et aussi justement plusieurs élèves de Liszt, assombrit la vie de Reisenauer. Il était fortement alcoolique. Carl Lachmund, qui faisait aussi lui-même partie du cercle des élèves de Weimar, fait déjà part en 1883 de la consommation de bière non contrôlée de Reisenauer. Il but plus tard surtout du champagne et pouvait facilement dans une heure de ses propres cours vider toute une bouteille – et il avait beaucoup d'heures de cours. Lors des tournées de concerts, le plus grand défi était pour l'organisateur d'empêcher le pianiste de boire avant le concert, pour que la soirée soit réussie et que l'artiste apathique ne titube pas en allant au piano.

Selon les dires de l'ami intime de Reisenauer Felix Weingartner, l'alcoolisme devint vers la fin si grave que Weingartner les deux dernières années avant sa mort ne voulut même plus le rencontrer. Lors de leur dernier adieu à Hambourg – Reisenauer partait alors pour Moscou – Weingartner eut le sentiment, « De voir partir au loin un être perdu. » A quel point la consommation d'alcool de Reisenauer perturba les concerts de Reisenauer est difficile à dire. Weingartner parle de périodes revenant sans cesse de magnifique clarté et d'envolés artistiques. Un an avant la mort de Reisenauer, Heinrich Schenker se rendit le 28 février 1907 à un concert Dans la salle Boesendorfer à Vienne et nota après dans son journal intime : « La soirée de Reisenauer : une triste ruine, – titulaire d'effet de glissendo en octaves, – rien de plus. » Le pianiste Johannes Magendanz qui fit ses études à partir de 1899 à Berlin et rencontra plusieurs fois Reisenauer, écrivit dans ses descriptions de la « fin tragique » de l'homme de poids, que Reisenauer, le soir avant sa mort à Liepaja en Lettonie, avait encore donné un « brillant récital de piano ». Ce même soir-là, le 3 octobre 1907, Reisenauer fut retrouvé mort dans sa chambre d'hôtel. Juste avant son 45ème anniversaire, sa dépendance à l'alcool avait eu raison de lui.

Agnes Böhm

Table chronologique de Alfred Reisenauer

1863	naissance le 1er novembre à Koenigsberg (Prusse-Orientale) premier cours de piano chez Louis Köhler
1874	Liszt le prend comme élève à Weimar
1879	premier concert publique, Liszt y assiste
1880	23 janvier : concert à Rome à partir de 1880, début d'une grande carrière de concertiste avec des tournées en Autriche, Suède, Angleterre, Etats-Unis, Chine et Sibérie ; Il donne des concerts le plus souvent à Berlin, Leipzig et en Russie
1885	1er professeur de piano au Conservatoire de Sondershausen
1886	mort de Franz Liszt ; Reisenauer joue lors de ses funérailles à Prague
1895 ?	Il quitte le conservatoire de Sondershausen ; Reisenauer donna lui-même sa démission, étant, à cause d'une soi-disant relation attentant aux bonnes mœurs avec une élève, menacé d'un examen disciplinaire (reproches aux dires de Weingarten sans fondement) ; Reisenauer quitte Sondershausen au plus grand regret de tous les élèves.
1900	professeur de piano au Conservatoire de Leipzig ; parmi ses élèves comptent entre autres Sigfrid Karg-Elert, Sergej Bortkiewicz et Anatol von Roessel
1905	10 avril : dans les studios d'enregistrement de Welte, il enregistre dix rouleaux pour le piano mécanique de reproduction Welte-Mignon 19 septembre : il quitte le Conservatoire de Leipzig ; il ne donne plus que des leçons particulières
1907	décès le 3 octobre lors d'une tournée de concerts à Liepaja en Lettonie ; après avoir donné le soir un brillant concert, il est retrouvé mort dans sa chambre d'hôtel

« Le proverbe des anciens grecs « Connais-toi toi-même » s'applique aussi aujourd'hui aux pianistes. Telle est l'oeuvre méritoire de votre merveilleuse invention le « Welte Mignon ». Il leur permettra également de connaître de plus près le jeu d'autres artistes et d'en juger sans prévention, étant à l'abri de l'influence, soit sympathie, soit antipathie, que peut produire la présence de l'exécutant. Voilà donc un problème d'art et de philosophie entièrement résolu. »

Alfred Reisenauer, le 9 Avril 1905

Further releases:

Enrique Granados today playing all his 1913 interpretations · Selected works by Granados · TACET 139

Felix Mottl today playing all his 1907 interpretations · Selected works by Wagner TACET 135 (2 CDs)

Richard Strauss today playing all his 1907 interpretations · Selected works by Strauss TACET 137

Dead or Alive? Frédéric Chopin: Études op. 10, op. 25. Various artists playing 1904–1928 and P. Orth playing today · TACET 140

Max Reger and Frieda Kwast-Hodapp today playing all their 1905/1920 interpretations Selected works by Reger · TACET 152

Ernst von Dohnányi today playing all his 1905 interpretations · TACET 145

Arthur Schnabel today playing his 1905 interpretations · TACET 146

Elly Ney today playing her 1906 interpretations · TACET 158

Camille Saint-Saëns today playing all his 1905 interpretations · Selected works by Saint-Saëns · TACET 159

Carlo Zecchi today playing all his 1926 interpretations · TACET 160

Vladimir Horowitz today playing all his 1926 interpretations · TACET 138

Debussy and Ravel today playing all their 1912 interpretations · TACET 166

Theodor Leschetizky today playing his 1906 interpretations · TACET 177

Opera Composers: Leoncavallo, Humperdinck and others today playing their 1905–13 interpretations of own works · TACET 178

Mahler, Reinecke, Grieg today playing all their 1905 / 06 interpretations of own and other works · TACET 179

Josef Lhévinne today playing his 1906 / 1911 European interpretations · TACET 180

Edwin Fischer today playing his 1923 (1909 ?) interpretations · TACET 181

Swinging Welte – George Gershwin
and others today playing their 1907 – 1928 interpretations · TACET 200

Alexander Glazunov and Artur Lemba today playing their 1910 interpretations Selected works by Glazunov · TACET 203

Works by Sergei Rachmaninoff
Borovsky, Hofmann, Horowitz, Igumnov, Maurina, Pintel, Pouishnoff, Roessel and Strecker today playing their 1905 – 1927 interpretations · TACET 204

Alfred Grünfeld today playing his 1905 interpretations · TACET 220

More information: www.tacet.de

Impressum

Recorded: 2012

Instrument: Steinway D

Tuning and maintenance of the piano:
Paul Stöckle

Welte-Vorsetzer-Technik: Hans-W. Schmitz

Technical equipment: TACET

Für die Aufnahme wurden freundlicherweise Rollen zur Verfügung gestellt von
Hans-W. Schmitz, Stuttgart

Translations: Celia Skrine (English), Katherine Wren (English), Stephan Lung (French)

Photo 1: Welte Mignon Catalogue
Photos 2, 3, p. 28: Jochen Trabant
Photo 4: Hans-W. Schmitz

Booklet layout: Toms Spogis
Cover design: Julia Zancker

Recording: Andreas Spreer
Produced by Andreas Spreer

© 2017 TACET
℗ 2017 TACET

Robert Schumann
Carnaval op. 9
1 1st Part [13:27]
2 2nd Part [11:29]
3 3rd Part [4:40]

Franz Liszt
4 Hungarian Rhapsody No. 10
E flat major [7:37]

Frédéric Chopin / Franz Liszt
5 "Mädchens Wunsch" / "Maiden's Wish"
from: Six chants polonais S. 480,
transcriptions for piano of 6 Polish
songs by Chopin [5:41]

Ludwig van Beethoven
6 Rondo Capriccioso G major op. 129
"Die Wuth über den
verlorenen Groschen" /
"Rage Over a Lost Penny" [6:32]

7 "Für Elise" A minor WoO 59,
Bagatelle for piano [3:02]

Frédéric Chopin
8 Berceuse D flat major op. 57 [5:37]

Ludwig van Beethoven
9 Rondo for piano C major op. 51.1 [7:52]

• **This is not an historical recording.** Yet mysteriously the music is performed in an interpretation which is historically authentic down to the last detail. The key to this mystery is: the original performer was present at the recent recording session, but not physically: the music is heard on a modern Steinway. **Never has music stored in the Welte Mignon system sounded so "right" or so well.** Thanks to TACET's much-praised recording technique, and because the Welte Mignon memory system and sound production mechanism have now been newly adjusted for the first time by the leading expert in the field – and are thus able to meet TACET's requirements. (Welte Mignon was invented in 1904.) The Welte Mignon mystery can now speak to us without distortion.

• **Dies ist keine historische Aufnahme.** Aber die Musik, die man hört, ist die historisch originale (in allen Feinheiten) genaue Interpretation von damals. Und das Mysterium: Der Interpret von damals war bei der neuen Aufnahme präsent, ohne selbst anwesend zu sein. Es spielt ein moderner Steinway-Flügel. **Noch nie klang Musik aus den Welte-Mignon-Speichern so richtig und gut.** Dank der vielgelobten TACET-Aufnahmetechnik. Und weil zuvor die Welte-Mignon-Speicher und die Reproduktionsmechanik (erstmals vom besten Fachkönner) neu justiert wurden. Und damit aufnahmereif für die Ansprüche von TACET. (Welte-Mignon ist eine Erfindung von 1904). Das Welte-Mignon-Mysterium kann nun unverfälscht zu uns sprechen.