

arcantus

Edition Fischer.

Salonmusik  
für  
**WALDHORN.**

RENÉE ALLEN HORN

ZVI MENIKER KLAVIER





## DAS HORN IN DER SALON MUSIK

**D**as Horn wurde zuerst mit der Jagd assoziiert: Sein lautes, freudiges Getöse weckte die Raubtierinstinkte bei Hunden, flößte wilden Tieren Angst ein und koordinierte die Verständigung während der rasenden Jagd. Lady Mary Wortley Montague schrieb in einem Brief vom Januar 1717 an eine Freundin in London über Konzerte in Wien: *»Die Musik ist gut, wenn sie nicht den verabscheuungswürdigen Brauch hätte, Jagdhörner hineinzumischen, welche die Gesellschaft fast taub machen!«* Wie gelangte dieses Outdoor-Instrument in die intime Atmosphäre der romantischen Salons, mit seinem über die Zeit verwandelten satten, dunklen Klang, der sich um das Herz des Hörers wickelt und tiefe Gefühle hervorzurufen vermag?

Der lange Prozess der Entscheidung, das Schallstück nach unten zu nehmen und die Hand einzuführen, milderte generell den Ton des Horns, das sich über die Zeit in ein voll chromatisches Instrument wandelte, wenn auch mit einer ungleichmäßigen Klangpalette. Es war notwendig, die offenen Töne der Obertonreihe durch Variieren der Handstellung und der Luftgeschwindigkeit zu modifizieren, um eine homogene Skala zu erreichen, die den Hörer nicht bei jeder harmonischen Änderung stört. Ein sensibler, disziplinierter Spieler konnte die Klangqualität ausbalancieren oder die ausdrucksstarken Farben absichtsvoll verwenden. Das Horn mit seiner Verbindung zum Wald und dem aristokratischen

Zeitvertreib der Jagd bot gleichzeitig etwas Vertrautes und Geheimnisvolles. Dieses intime Klangkonzept fand Eingang in die Salons als ein willkommener und »exotischer« Ausgleich zu der Fülle an Klavier-, Gesangs- und Streicheraufführungen.

In Paris, wo auch internationale Solisten wie Niccolò Paganini, Franz Liszt, Frédéric Chopin oder Clara Wieck (später Clara Schumann) gastierten, spiegelten Salonkonzerte das Flair der Bourgeoisie wider. Es war der ausdrückliche Wunsch der Zuhörer, vom Interpreten berührt zu werden, die Verbindung zur Musik mit der Seele zu spüren und dadurch ganz in die Gefühlswelt einzutauchen. Die Zusammenhänge zwischen Harmonien und Emotionen – heute jedem Filmmusikkomponisten bewusst – wurden in dieser Zeit eingehend erforscht. Die romantische Ästhetik wurde durch die Sehnsucht nach dem Immateriellen definiert, und durch Kunst und Musik Gefühle zu erleben war ein spürbares Zeichen einer direkten ästhetischen Erfahrung. Musiker komponierten oft für ihr eigenes Instrument, um mit technischen Fähigkeiten zu beeindrucken, die Zuhörer mit Variationen bekannter Themen zu bezaubern oder sie mit Romanzen und Elegien emotional zu bewegen.

Der erfolgreichste internationale Hornist in den Salons war Eugène Vivier (1821-1900), der für seinen schönen Klang und seinen lyrischen Stil bekannt war. Er trat in ganz Europa für Könige und die Ober-

schicht auf (sogar für einen Sultan und seinen Harem in Konstantinopel), ist aber dennoch eher als Spaßvogel denn als großer Musiker in Erinnerung geblieben. Von seinen Kollegen verschmäht, behauptete er, das achte Weltwunder zu sein, weil er im Stande sei, auf dem Horn Akkorde zu erzeugen (indem er auf dem Instrument gleichzeitig sang und spielte – ein Geheimnis, das er seinem Publikum nie preisgab). Vivier, eine Kuriosität mit Clown-Charakter, war ein willkommener Gast von Napoleon III. Er musste nur kurzfristig für seine seltenen Konzerte werben, um ein volles Haus – und sein Jahreseinkommen (!) – zu sichern. Viele Musiker wollten daher Teil seiner Programme sein. Vivier erfüllte den Wunsch seines Publikums, während eines Salonabends unterhalten, verblüfft und amüsiert zu werden sowie eine ganze Bandbreite an Emotionen zu durchlaufen.

Es war diese glamouröse Atmosphäre, die nach Deutschland transportiert wurde, zusammen mit der Musik und ihrem Stil. Das Klavier galt dabei als Zeichen guter Bildung und war das zentrale Instrument des Salons, in dem nicht nur die Virtuosen für ihre Leichtigkeit und Geschicklichkeit geehrt wurden, sondern auch Dilettanten ihre Gefühlstiefe zeigen konnten. Wohlhabende Gastgeber und ihre talentierten Töchter (die alle dazu »verdammte« waren, im Rahmen ihrer kulturellen Erziehung das Klavierspiel zu lernen), nutzten die Gelegenheit, selbst Salons anzubieten und aufzutreten. In der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, als mehr Frauen geringeren Talents diese Plattform nutzten, um ihre Fähigkeiten zu zeigen (als Teil einer aktiven Suche

nach möglichen Ehepartnern), und zunehmend für diesen »Pop«-Markt produziert wurde, verlor die Salonmusik an Ansehen. In Musikzeitschriften gab es eine offene Debatte zwischen echter (klassischer) und schlechter (leichter) Musik, so dass viele Komponisten Pseudonyme verwendeten für ihre schnell geschriebenen sentimentalen Kompositionen oder Bravour-Stücke. Im Jahr 1896 schrieb Marcel Proust in seinem Erzählungsband »*Tag der Freuden*« einen sozialen Kommentar: »*Werft auf die schlechte Musik euren Fluch, aber nicht eure Verachtung! Je mehr man die schlechte Musik spielt oder singt (und leidenschaftlicher als die gute), desto mehr fühlt sie sich allmählich an mit den Träumen, den Tränen der Menschen. Deshalb soll sie euch verehrungswürdig sein. Ihr Platz ist sehr tief in der Geschichte der Kunst, ungeheuer hoch aber in der Geschichte der Gefühle innerhalb der menschlichen Gemeinschaft.*«

## BREMENS MUSIKLEBEN IM 19. JAHRHUNDERT

Bereits 1825, als in Paris Salonabende en vogue waren, wurden klassische Konzerte in Bremen von einer Gruppe musikbegeisterter Bürger finanziert und organisiert. Die Gesellschaft für Privatkonzerte wurde gegründet, welche ab 1895 Philharmonische Gesellschaft hieß und das Bremer Musikleben bis heute unterstützt. Clara Wieck gab 1835 als 15-Jährige ihr Debüt in Bremen und war besorgt, weil das Bremer Publikum dafür bekannt war, nicht zu applaudieren, »was alle Anima wegnimmt«, wie sie an Robert Schumann schrieb (sie

taten es aber doch!). Zwei Jahrzehnte später trat der 22-jährige Johannes Brahms zum ersten Mal als Klaviersolist mit Orchesterbegleitung in Bremen auf; 1886 wurden die ersten sechs Sätze seines Requiem im Bremer Dom uraufgeführt.

Parallel zur privilegierten Welt der ernsthaften Musik existierte ein blühendes populäres Musikleben mit fast täglichen Konzerten. Die symphonischen Musiker waren in den Sommermonaten ohne Arbeit und konnten ihre Gehälter aufstocken, indem sie im Freien Blaskonzerte spielten oder Variété-Stücke und Operetten in einem Theater (später Tivoli genannt), das 1849 speziell für leichtere Musik gebaut und von einem Bremer Kaufmann finanziert wurde. 1865 empfahl das Bremer Sonntagsblatt eine stärkere Durchmischung des Programms zu planen, um mehr Frauen als Abonnenten zu gewinnen: »Es ist jedoch ganz natürlich, dass die Liebhaberei dafür nur eine sehr geteilte ist, denn der Sinn bloß für klassische Musik beiseelt nur Wenige und diese haben auch schon Gelegenheit, Symphonien etc. in

anderen Concerten zu hören. Man suche nun auch den Damen durch mehr Abwechslung, z. B. Vocal-Vorträge und dergleichen, mindestens in der zweiten Abteilung, die Unterhaltung gerecht zu machen, dann dürfte es an Abonnenten nicht fehlen.« (Klaus Blum, »Musikfreunde und Musici«, 1975)

### A. E. FISCHER, BREMEN

Fast zur gleichen Zeit, im Jahr 1864, eröffnete **August Emil Fischer (1840-1920)** sein Musikhaus im Zentrum der wohlhabenden Hansestadt Bremen, um die Nachfrage des florierenden Musiklebens zu bedienen. Er wurde in Buttstädt/Thüringen geboren, lernte Bratsche und Instrumentenbau, bevor er mit seiner Frau und seinen drei Söhnen 1864 nach Bremen zog und ein Musikaliengeschäft in der Catharinenstraße 30/31 einrichtete. Fischer verkaufte Musikinstrumente und Noten, drehte Saiten für Tasten- und Saiteninstrumente, und bot einen Reparaturservice an, um seine Kunden mit allem Notwendigen zu versorgen. Er gründete seinen Verlag im



Telegraphen-Adresse:  
MUSIKFISCHER  
Telegraphen-Bezirk 1000

A.B.C. CODE  
5th EDITION.

*A. E. Fischer & Co. Bremen*

GEGR: 1864.

**KUNST-WERKSTÄTTEN  
FÜR INSTRUMENTENBAU.**

Briefkopf / Letterhead (Staatsarchiv Bremen)

Jahr 1872; im selben Jahr eröffnete sein Bruder Carl seine Reparaturwerkstatt für Musikinstrumente im East Village von New York City.

Gebildete Frauen wurden mittlerweile als potenzielle Förderinnen der Musik betrachtet, und der Bau von verzierten Instrumenten mit weniger Gewicht sowie die schön gestalteten Vorsatzblätter von Noten zielten darauf ab, weibliche Vorlieben anzusprechen. Die Herausgeber der Stücke waren nicht nur Notendrucke, sondern organisierten für den Absatz ihrer eigenen Ausgaben auch Konzerte, welche beim Publikum die Lust am selber Ausprobieren weckten. Als das Bremer Tivoli-Theater nach einem Brand im Jahr 1892 wieder aufgebaut wurde, hatte es 3000 Sitzplätze! Hier waren Fischers Operettenausgaben zu hören und die Werbeanzeigen gleich in den Programmheften zu lesen. Direkt nach den Aufführungen gab es »Nachtkonzerte«, in denen vermutlich leichtere Musik aufgeführt wurde.

### DAS UHLMANN/FISCHER-HORN

Die Fischer-Brüder August und Carl teilten nicht nur die Veröffentlichungsrechte für Notenausgaben, sondern exportierten und importierten auch Instrumente über den Atlantik. A. E. Fischer bot feine Instrumente für Berufsmusiker an und baute auch eine günstigere Auswahl für Amateur- oder Militärzwecke.

Das für diese Aufnahme verwendete Ventilhorn hat zwei Gravuren auf dem Schallstück – von Uhlmann und von Fischer. **Leopold Uhlmann (1806-1878)** war einer der berühmtesten Wiener



Instrumentenbauer und maßgebend für die Entwicklung des Wienerhorn-Modells mit Pumpenventilen. Er baute und exportierte allerdings auch Instrumente mit Drehventilen. Sein Sohn Leopold setzte seine Werkstatt fort bis 1900, als sie von der Ersten Wiener Productivgenossenschaft übernommen wurde. Dieses F-Horn mit Drehventilen nach deutscher Bauweise wurde wahrscheinlich von Fischer in Auftrag gegeben und das besondere Schallstück anschließend mit dem eigenen Namen nochmals graviert, was damals gängige Praxis war.

Beim Wiederauftauchen des Instruments gab es aufgrund von undichten Ventilen und Löchern im Messing noch keine Anzeichen für den samtig-dunklen Klang. Außerdem besaß es ein so großes Mundrohr, dass ein Adapter erforderlich war für das in der Aufnahme verwendete historische »Rubier«-Doppelkessel-Mundstück (patentiert von Josef Rubner). Das Fischer-Horn wurde über Jahre restauriert, was mir im Verlauf der Zeit zu einem größeren Verständnis für den Einfluss der einzelnen Veränderungen auf den Ton verhalf. Das Instrument behält die Fle-

xibilität eines Naturhorns, während der breite, mit Silbergravuren verzierte Trichter einen Klang mit reichen Obertönen ermöglicht: der perfekte Partner für die Sammlung von Hornmusik, welche Fischer kurz vor der Jahrhundertwende veröffentlichte.

## DAS SOLO-BUCH FÜR WALDHORN

Das von **A. E. Fischer** herausgegebene Solo-Buch für Waldhorn, bestehend aus 52 Solostücken, war vielleicht das größte derzeit existierende Album für Horn. Es enthält Werke für Natur- und Ventilhorn, deren Entstehungsdaten sich über das gesamte Jahrhundert erstrecken und den langen, fließenden Übergang zum Ventilhorn markieren. Alle Werke der Sammlung wurden ohne Begleitung gedruckt, und die Klavier- oder Orchesterstimmen konnten direkt bei Fischer bestellt werden, wie am unteren Seitenrand jedes Werks angegeben.\* Das Auffinden dieser Begleitstimmen erforderte beträchtliche Zeit für Recherchen sowie die Hilfe privater Sammler und Kollegen.

Die meisten Musikstücke der Sammlung stammen von wenig bekannten Komponisten. Ein Drittel der Werke sind kürzere Kompositionen mit poetischen Titeln von Sehnsucht, Liebe und Natur sowie anderen typischen Themen des Salons, und konnten von Amateuren gespielt werden. Am anderen Ende des Spektrums befinden sich virtuose Stücke, die

am besten von professionellen Solisten aufgeführt wurden. Ein solcher war der Komponist und Hornist Louis Scharf, der mit den meisten (vier) Werken in der Sammlung vertreten ist und dessen Name als einziger vollständig erscheint (im Gegensatz zu Schumann, R. oder Weber, C. M. v.).

Es ist meine Absicht, Ihnen als Zuhörenden ein »fiktives« Salonmusik-Konzert zu präsentieren – was zu seiner Zeit sicherlich nicht in dieser Form zusammengestellt worden wäre. Das Horn, welches zwar eine willkommene Abwechslung bot, wäre nur sporadisch auf dem Programm erschienen, eingebettet in Klaviermusik, Lieder und Werke für andere Instrumente. Die aus dem Fischer-Album ausgewählte Musik stellt einen Querschnitt der verschiedenen Genres eines typischen Salonabends dar: Stücke, die mit virtuoser Technik Eindruck machen, musikalische Variationen populärer Themen und herzergreifende Elegien. Wir haben einige Klaviervorspiele eingestreut und somit das übliche Instrumenten-Verhältnis umgekehrt. Also, machen Sie es sich bequem und seien Sie ganz Ohr ...



\* Ausgabe mit Pianoforte M. 1. 50  
" " " Orchester set. M. 2. 50

## PROGRAMM-AUSWAHL

**Christian Rummel** (1787-1849) war der Inbegriff eines erfolgreichen Allround-Musikers seiner Zeit: Dirigent, Musikpädagoge, Komponist sowie Konzertpianist, Geiger und Klarinetist. Mit 19 Jahren begann er seine Dirigentenkarriere als Direktor einer Militärkapelle. 1815 wurde er zum Leiter des Hoforchesters des Herzogs von Nassau in Wiesbaden ernannt. Als das Orchester 1842 umgestaltet und mit dem des Wiesbadener Theaters zusammengelegt wurde, behielt er seine Position als musikalischer Leiter bei. Mit seinen eigenen veröffentlichten Methoden bildete Rummel seine Kinder zu Musikern aus und vermochte sie in wichtigen Positionen unterzubringen: seine älteste Tochter Josephine als Hofpianistin, seinen Sohn Joseph als herzoglichen Klarinetisten und seine für ihren brillanten Koloraturgesang gelobte Tochter Franziska als Sängerin in der Oper.

Wiesbaden, ein Kurort mit Spielbank, hatte ein sehr aktives Musikleben, das aus Nachmittagskonzerten im Freien, Abendsalons sowie Klavierabenden, Kammermusik, Orchesterkonzerten und Opernaufführungen bestand. Es bot eine Plattform für eingeladene Gastsolisten und talentierte lokale Musiker. Wie es für Kapellmeister üblich war, komponierte und arrangierte Rummel Musik für Klavier, Orchester, Kammerensembles oder Instrumentalsolisten und sorgte auch für die Aufführung seiner Werke. Schumann sagte über Rummel: »Was ihm an französischer Finesse abgeht, ersetzt er aber

*durch eine ihm natürliche deutsche Gutmütigkeit und Gemütlichkeit, weswegen er mir immer wohlgefallen.«*

Rummels *Fantasie aus »Lucia di Lammermoor«* für Horn oder Bassethorn verkörpert auf reinste Weise seine charakteristischen Opernvariationen und wird das Publikum mit Donizettis wiedererkennbaren Melodien entzückt haben. Als ein frühes Werk für Ventilhorn erfordert es eine bewegliche Naturhorn-Spielweise in Verbindung mit einem häufigen Verzicht der Ventile. In der Originalausgabe von Schott ist es Jacques-François Gallay, dem Professor der Naturhornklasse in Paris und willkommenen Gast der Salons, gewidmet. Beginnend mit einem dramatischen Rezitativ, im Koloraturstil weitergeführt und mit schwierigen chromatischen Bravour-Passagen im oberen Register endend, ist es ein anspruchsvolles Stück für das Horn, bei dem der Komponist möglicherweise mehr das Bassethorn im Sinn hatte.

**Henri Lübecks** *Le Congé, Adagio Molto avec Echo pour le Cor de Chasse* steht in völligem Kontrast zu Rummel. Lübeck war Direktor des niederländischen königlichen Konservatoriums und komponierte drei Werke für Horn, die erstmals von *Breitkopf & Härtel* veröffentlicht wurden, wobei zwei davon im Fischer-Album erschienen. Diese kurzen Stücke wurden in einem Artikel über virtuose Musik in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 14.08.1833 diskutiert. Der Autor, G. W. Fink, bevorzugte diese Elegie für Jagdhorn und lobte den Komponisten dafür, dass er das Instrument nicht mit Bravourpassagen miss-

handelt hätte: »Das Adagio hat etwas recht Inniges, wird überall wirken, im Concert-Saale und in der Kammer mit leichtem Pianoforte. Dabey gewährt es auch dem Solobläser an einigen Stellen nur nicht übertriebene Gelegenheit, sich zu zeigen. Je weniger dergleichen ... kurze Tonstücke für dieses schöne Instrument vorhanden sind, desto mehr werden die Freunde desselben sich mit ihnen bekannt machen und sie gebrauchen wollen.« Diese Musik lebt von langen, lyrischen Linien. Die Suche nach differenzierten Klangfarben, erzeugt durch Stopp-Technik bei den Modulationen oder zusätzliche Verwendung eines Holzdämpfers für Echoeffekte, befriedigte den Wunsch, eine große Farbpalette in den Salonkonzerten zu hören.

Louis Scharrs (1859-1929) op. 22 vereint verschiedene Einzelwerke, die alle im Fischer-Album erscheinen; als Nr. 1 wird die Sammlung mit der virtuoson *Concert-Fantasie* eröffnet. Op. 22, Nr. 2a ist ein ausgedehntes *Andante (Notturmo)*, dem als Nr. 2b ein *Allegro* folgt, welches das Hauptthema von Nr. 1 wieder aufnimmt. Zvi Meniker entschied sich, das lyrische Nocturne, welches Bruno Hoyer aus München gewidmet ist, mit dem Klavier-Prélude von Felix Mendelssohn (1809-1847), *Lied ohne Worte I c-moll*, einzuleiten. Dieses wurde sicherlich oft in Salons zu Gehör gebracht und wird hier mit allen inhärenten Emotionen aufgeführt – ohne in Sentimentalität zu verfallen. Diese Gewohnheit verabscheute J. C. Eschmann, wie er in seinen »Aphorismen über den Klavierunterricht seit 30 Jahren«, 1878, schrieb: »Erwachsene, besonders weibliche Dilettanten, nehmen sehr oft die leidige Gewohnheit an, Stücke von melodischem Cha-

Louis Scharr, Wiesbaden



rakter und langsamen Tempo einen übertriebenen, sentimental Ausdruck zu verleihen (...). Namentlich die 'Lieder ohne Worte' werden oft auf solche Art schrecklich verunstaltet und im Tempo verschleppt, was die Mendelssohn'schen Compositionen, auch die ruhigen, stilleren, durchaus nicht gestatten.«

Scharrs *Allegro* in Es verwendet den typischen 6/8-Jagdrhythmus der letzten Sätze von Mozarts Hornkonzerten, fügt jedoch gewagte Modulationen hinzu, die er sicher für das Ventilhorn komponierte.

Louis Scharrs Karriere begann in Weimar, wo er nicht nur im Orchester spielte, sondern auch bereits im Alter von 17 Jahren als Kammermusiker bzw. Solist auftrat. Er war von 1887 bis zu seiner Pensionierung in Wiesbaden engagiert sowie Mitglied des Bayreuther Festspielorchesters in den Jahren 1891/92/94 und 1896. Scharr behielt allerdings eine Sehnsucht nach Weimar, die sich sowohl in seiner *Erinnerung an Weimar* aus dem Fischer-Album als auch durch die Fotopostkarte manifestiert, die er als Gruß aus Wiesbaden an seine Weimarer Kollegen schickte.

Als **F. M. Alexander**-Technik-Lehrerin ist für mein Spiel essenziell, dass das Gewicht des Horns den Körper nicht aus dem Lot bringt, was eine besondere Aufmerksamkeit erfordert. Die selbstbewusste, entspannte und lockere Haltung, die Scharr auf diesem Foto beim Halten des Horns einnimmt, scheint diesbezüglich ideal. Das Instrument selbst ist wahrscheinlich auch ein Uhlmann-Horn. Bei genauer Betrachtung sieht man, dass das Mundrohr Teil eines Bogens ist. Die Züge der Ventilschleifen kann man wechseln, und so das Horn nicht nur in F und Es, sondern auch in B, A etc. spielen.

Scharr, zweifellos ein sensibler Musiker, hatte im späteren Leben mit seinen Nerven zu kämpfen und meldete sich oft krank; Ärzte attestierten ihm verschiedene Lippen-, Lungen- und Nervenkrankheiten. Er bestand, darauf dass seine späteren Krankheiten auf einen Bühnenunfall zurückzuführen seien, bei dem ein großes Stück Holz auf seinen Kopf fiel; schließlich wurde Scharr 1910 in ein Sanatorium eingewiesen, was seiner illustren Karriere ein Ende setzte.

Eingeführt von **Frédéric Chopins** (1810-1849) bekanntem *Prélude in c-moll op. 28/20* ist die *Élégie* von **Heinrich Wilhelm Ernst** (1814-1865) ein wahres musikalisches Juwel und eine willkommene Ergänzung des Hornrepertoires. Ernst war zuerst Student, dann Rivale von Paganini, folgte dem Meister auf seinen Touren und pflegte in Hotels das Zimmer neben ihm zu buchen, um seine Technik hören und kopieren zu können. Ernst organisierte oft Konzerte in denselben Städten kurz nach Paganinis Auftritten, um den Kritikern die Möglichkeit zu einem Vergleich zu geben, und tatsächlich wurde ihm zuerkannt, dass er mit mehr Herzblut spielte. Unter Streichern ist er vor allem für seine Variationen über die *Letzte Rose des Sommers* bekannt, eines der schwierigsten Werke des Geigenrepertoires.



Titelseite der Erstausgabe / Front page 1st edition / H. W. Ernst: *Élégie*

Ursprünglich für Violine geschrieben, ist die *Élégie* jetzt fast vergessen, vielleicht weil sie eine langsame Bogenkontrolle und lange Phrasen auf einzelnen Saiten zu spielen verlangt. Damals war sie ein großer Erfolg und häufig in den Salons zu hören. Tatsächlich trug der Originaldruck den Titel **Morceau de Salon, Élégie**. Der Soloviolinist Louis Spohr fügte ein umfangreiches, schwieriges Vorspiel hinzu, und die *Élégie* wurde für Solo-Streich- und Blasinstrumente sowie als Streichquartett arrangiert; es gab sogar eine Blechbläserensemble-Version, die von der berühmten Familie Distin in ganz Europa und Amerika aufgeführt wurde. Die Version für Horn bleibt dem Original recht treu und behält auch ohne Akkorde ihren dramatischen Charakter. Der optimistische Schluss in C-Dur endet mit der musikalischen Schilderung einer Seele, die den Körper verlässt und sich zum Himmel erhebt.

**Le Baiser** von Jacques-François Gally (1795-1864) bringt uns zurück zum Naturhorn und zum leichten, virtuoson Salonstil. Die Fischer-Version, die in drei

kurzen Sätzen präsentiert wird, unterscheidet sich deutlich vom Original mit Harfenbegleitung. Die Musik ist erheblich verkürzt worden und bietet neues Material im letzten Teil, für die Zvi Meniker eine Begleitung geschrieben hat. Das melodiose *Adagio* wird von einem *Allegro Maestoso* und einer *Polonaise* mit langer Bravour-Passage eingerahmt. Auf dem Naturhorn kann diese flink und behände gespielt werden, würde aber beim Gebrauch von Ventilen eher schwerfällig klingen. In denselben Jahren, in denen Gally am Pariser Konservatorium Naturhorn lehrte, unterrichtete Joseph Meifred die erste Ventilhornklasse. Erst 1903 avancierte das Ventilhorn zum alleinigen anerkannten Horn am Konservatorium.

Das für die beiden für Naturhorn komponierten Werke dieser Aufnahme gespielte Instrument ist ein Original von **Ignaz Lorenz (1827-1886)**, das Mitte des 19. Jahrhunderts in Linz, Österreich, gebaut wurde. Während Gally selbst ein Pariser Horn von Lucien Joseph Raoux spielte, traten deutsche Bläser wahrscheinlich mit böhmischen oder in der Region gebauten Modellen auf. Dieses spezielle Instrument war als das tiefe Horn eines Paares gedacht und besitzt ein noch größeres Schallstück als das Uhlmann/Fischer-Horn; es ermöglicht einen satten und vollen Klang auf der dunkelsten Seite des Spektrums – welche nicht mehr dem modernen Klangkonzept entspricht. Es ist interessant, wie ähnlich die Klangqualität der beiden Instrumente ist, gleich ob die Ventile benutzt werden oder nicht. Das Rubier-Mundstück wurde auch mit dem Lorenz-Horn verwendet.



Die Melodie von **Friedebald Gräfe (1840-1880)** *Drunten im Unterland*, ist so charakteristisch für das Alphorn, dass ich mich entschied, das Thema und die Variationen mit der Handstopf-Technik auf dem Uhlmann/Fischer-Horn auszuführen und die Ventile für die Rezitative (und das hohe A) zu reservieren. Das populäre Volkslied erscheint in der von Ralf Krüger arrangierten Version im Fischer Album. Der ursprüngliche Text sprach von den Unterschieden zwischen den im Norden und Süden lebenden Menschen, wobei die ersteren als reich und kalt gelten, die letzteren als arm, aber glücklich und warmherzig. Interessanterweise ist dabei keine große geografische Entfernung gemeint, denn der Text bezieht sich auf die Schwaben nördlich und südlich des Neckars. Er wurde in den 1930er Jahren in Berliner Clubs parodiert, indem es nicht mehr »Drunten im Unterland es ist so fein«, sondern »Drunten im Unterhemd ...« hieß. Diese Melodie ist bis heute in deutschen Liedersammlungen erhalten und wird noch von deutschen Großmüttern erkannt. Das letzte C erklingt eine Oktave tiefer als gedruckt, sodass alle vier Oktaven dieses Instruments zu hören sind.

Mehrere Kompositionen von **Robert Schumann (1810-1856)** für Klavier, wie *Träumerei* oder *Der Dichter spricht* aus op. 15, verkörpern das auch für Dilettanten spielbare Salon-Genre und finden noch heute ihren Platz in den Herzen von Amateuren und Profis. Das *Adagio und Allegro op. 70* als eines der Hauptwerke für Horn und Klavier erfordert jedoch von beiden Musikern höchste Virtuosität. *Op. 70* ist eingebettet in die Fischer-Sammlung (Nr. 38); auf der

Aufnahme wird es durch **Frédéric Chopins Prélude in es-moll op. 28/14** eingeleitet, dessen komplexe Harmonien einen frappierenden Übergang bilden zu Schumanns Meisterwerk für Horn und Klavier.

Die Qualität der Komposition im *Adagio und Allegro* übertrifft die anderen Stücke des Fischer-Alboms. Die langen musikalischen Bögen, die Verwendung eines weiten Registers, herausfordernde Sprünge, nie zuvor gehörte harmonische Veränderungen und innovative Bravour-Passagen für beide Instrumente zeigen die Hand eines Meisters. Auch wenn Schumann gern den Qualitätsunterschied zwischen klassischer und Salonmusik herausstellte, wurde seine Musik lange nach seinem Tod in Salons aufgeführt. Clara Schumann bearbeitete einige Lieder ihres Mannes mit ebendieser Absicht, wie sie 1873 in ihrem Tagebuch schrieb: »Ich ging davon aus, dieselben so spielbar wie möglich zu machen (freilich gute Dilettanten gehören immer dazu) und dabei den Intentionen des Componisten so getreu zu bleiben, wie nur möglich, besonders auch in der Klangfarbe.«

Beim Anhören werden vielleicht für diejenigen, die Schumanns wunderbares Stück des Hornrepertoires kennen, die Stilmittel, welche wir für diese CD gewählt haben – eine stete Fluktuation von Dynamik und Tempo – deutlicher. Meine Recherche über den musikalischen Gebrauch des Atems, wie er in historischen Methoden mittels der *messia di voce* gelehrt wurde, verbunden mit den Einsichten von **F. M. Alexander (1869-1955)**, waren wesentlich für die Interpretation. In einer Broschüre von 1906 über die Umerziehung des Atemgebrauchs schrieb Alexander: »Nach der Atem-Umerziehung geben neue

*Gewohnheiten die volle Kontrolle und lassen die gesamte mentale Kraft frei, um sich der intelligenten Interpretation von Liedern oder Sprache zu widmen.»*

Alexanders akribisches Verständnis der Atemkontrolle, die auf eine lautlose Einatmung achtet und den Effekt der Einheit von körperlicher Ausrichtung und Gedanken auf den Klang offenbart, führte mich zu meinem persönlichen musikalischen Ausdruck. Diese leicht an- und abschwellende Spielweise erfordert aktive Co-Kreativität beim Vortragen und erschafft musikalische Meditationen, welche die Kraft haben, den Zuhörer zu berühren und seinen Geist zur Ruhe zu bringen.

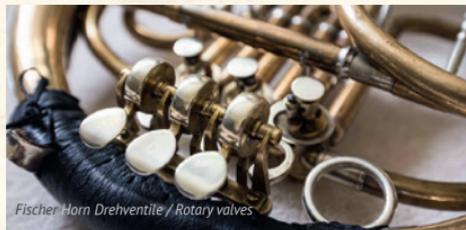
**Louis Curth** war ein Cellist und Mitglied des Bayreuther Festivalorchesters bei der Uraufführung von Wagners Ring (1876). Von ihm stammt eine weitere der sechs (!) Elegien im Fischer-Album. Sein **Abschied** ist auch für Amateure geeignet. Die häufigen *Crescendos* und *Diminuendos* gemahnen an das Seufzen der Trauernden, während der Mittelteil in Moll dem Spieler jede Gelegenheit gibt, den Schmerz über den Tod eines geliebten Menschen zum Ausdruck zu

bringen. Das leise wiederkehrende Thema sowie das ruhevoll tiefe F am Schluss spiegeln eine tröstende Akzeptanz des Verlusts.

**Die Paraphrase über die »Loreley«** ist eines von vier Werken von **M. Carl** in der Sammlung. Carl war der erste Komponist, den Fischer herausgegeben hatte. So produktiv er auch war – mit Hunderten von Variationen, Fantasien, Potpourris, Liedern, Polonaisen, Adaptionen populärer Lieder usw. für verschiedene Instrumente – ist er in keinem Lexikon aufgeführt und sein Vorname bleibt ein Rätsel. Vielleicht ist es ein Pseudonym, das von einem ernsthafteren Komponisten verwendet wurde, der mit seinen Salonwerken nicht identifiziert werden wollte. In der schönen und beliebten Melodie der Loreley verwendet Carl sowohl Stopf-Töne als auch den Dämpfer, wodurch das Klangspektrum des Uhlmann/Fischer-Horns noch erweitert wurde. Basierend auf einem alten Holzmodell, ließ ich den historischen Dämpfer in Messing kopieren und dann mit Leder überziehen. Mit den entschwindenden Tönen dieser hier neu hinzutretenden subtilen Klangfarbe endet das »Konzert«.

## DAS ENDE EINER ÄRA

**A. E. Fischer** verkaufte 1924 den Verlagsteil seines Geschäfts an den Hamburger *Benjamin Verlag*, und seine drei Söhne Carl, Hermann und Emil führten mit Hilfe von Investoren ein Unternehmen im Namen ihres Vaters weiter. Sie begannen ihr Geschäft mit einem Kapital von 30 Millionen Mark, in



Fischer Horn Drehventile / Rotary valves

der Tat ein Beweis für die Popularität von Haus- und Salonmusik in Bremen. Während des NS-Regimes wurde der Benjamin-Verlag 1936 enteignet und Noten und Originalplatten an den *Simrock Verlag* in Leipzig geschickt. In einem Lagerhaus untergebracht, das während des Krieges bombardiert wurde, ging sie bei dem Brand verloren.

In den 1930er Jahren gaben die Gebrüder Fischer in Berichten an ihre Aktionäre Auskunft über den Einfluss der nationalsozialistischen Bewegung auf ihr Geschäft (laut den Akten des Bremer Staatsarchivs):

*1932: Professionelle Musiker, die die Hauptkunden sind, haben aufgrund sinkender Löhne nicht genug Geld, um neue Instrumente oder Zubehör zu kaufen, selbst wenn es nötig ist.*

*1933: Es ist schwer zu erkennen, wann der Verkauf von Musikinstrumenten wieder zum Leben erweckt werden kann, und man kann nicht sagen, wann Hausmusik seine (sic!) Ehre wiedererlangen wird.*

*1934: Eine leichte Einkommenssteigerung wird durch den Verkauf von Trommeln und Piccolos und den wachsenden Reparaturbedarf für Blechblasinstrumente infolge der nationalen Bewegung erreicht.*

*1936: Die Musikinstrumente, die das Militär durch die Gründung der Partei benötigt, erfordern günstige Preise, um im Wettbewerb zu blei-*

*ben, so dass es unter diesen Bedingungen nicht möglich ist, im Geschäft zu bleiben.*

*1937: Geschlossen.*

Nicht nur der Zweite Weltkrieg brachte die Tradition der Salonmusik zum Erliegen, sondern auch die Erfindung von Radio und Grammophon, welche bald in vielen privaten Haushalten Platz fanden. Bremen als Hafenstadt wurde stark bombardiert und viele wichtige Gebäude gingen verloren, darunter auch das Tivoli-Theater, welches nicht wieder aufgebaut wurde. Die goldene Ära des Salons war vorbei.

Mit dieser Aufnahme möchte ich einen kleinen Ausschnitt der Salonmusik in ihrem historischen Kontext wiederbeleben und ihr noch einmal Bedeutung verleihen. In jedem Zeitalter ist Musik für die Gesellschaft relevant, indem sie die Fähigkeit hat, die Zuhörer ohne Worte zu erreichen, Gefühle zu integrieren und damit ein wirklicher Lebensbegleiter zu sein.

Renée Allen, August 2020

## POSTSCRIPTUM

 **Carl Fischers** (1849-1923) Musikgeschäft in New York florierte. In den 1930er Jahren trat Walther Fischer die Nachfolge seines Vaters Carl an und Walthers Schwiegersohn eröffnete Anfang der 40er Jahre ein Einzelhandelsgeschäft mit einem Konzertsaal gegenüber der Carnegie Hall. »Carl Fischer music« setzt die Verlagstradition fort und feiert 2022 sein 150-jähriges Bestehen.



## THE HORN IN SALON MUSIC

**T**he horn was first identified with the hunt, making a raucous, joyful noise, which would rouse the predatory instincts of dogs, instil fear in wild animals, and coordinate direction during the frenzy of the hunt. Lady Mary Wortley Montague, in a letter of January, 1717, wrote to a friend in London about concerts in Vienna: *»The music is good, if they had not that detestable custom of mixing hunting horns with it, that almost deafen the company.«* How did this outdoor instrument make its way to the intimate atmosphere of the romantic salons, transforming its sound to a rich, dark one capable of wrapping itself around the heart of the listener and coercing an emotional response?

The long process of deciding to hold the bell downwards and inserting the hand softened the overall tone and eventually converted the horn to a full chromatic instrument, albeit with an uneven palette of sound. It was necessary to temper the open harmonics by using variations of hand position and air speed to achieve a homogenous scale which would not disturb the listener with every harmonic change. A sensitive, disciplined player could balance sound quality or use the expressive colours at will. The horn, with its connection to the forest and the aristocratic pastime of the hunt, offered familiarity coupled with mystery. It was this intimate sound-concept that was invited into the salon as an exotic pendant to the abundance of piano, voice and string performances.

In Paris, where international soloists such as Niccolò Paganini, Franz Liszt, Frédéric Chopin or Clara Wieck (later Clara Schumann) were guest artists, salon concerts reflected the flair of the bourgeoisie. It was the expressed wish of the listeners to be awed by the performer, to feel the connection to the music with the soul and immerse themselves in an emotional world. Although now understood by all film music composers, this was the time when moving from thinking to feeling through music was being explored. The romantic aesthetic was defined by a longing for the intangible and sentimentalism was a palpable sign of a direct aesthetic experience. Musicians composed for their own instruments so as to dazzle with technical prowess, enchant with variations on known themes or emotionally reach the listeners with romances and elegies.

The most successful, international salon horn player was Eugène Vivier (1821-1900), acclaimed for his beautiful sound and lyrical style. Vivier, who performed for royalty and the upper class across Europe (as well as for a sultan and his harem in Constantinople), is more remembered as a practical joker than a great musician. Spurned by his peers, he claimed to be the 8th wonder of the world for being able to produce chords by singing and playing simultaneously on the horn, a secret he never revealed to his audience. An oddity with a buffoon character, Vivier was a welcome guest of Napoleon

III and only needed to advertise his sparse concerts on short notice to ensure a full venue – and his income for the year! Musicians were eager to be part of his programmes and Vivier fulfilled the wishes of the audience to be entertained, astonished, amused, and transported through a wide array of emotions during a salon evening.

It was this glamorous atmosphere, along with the music and its style, which was exported to Germany. The piano was the paradigm of good education and the central instrument of the salon, where not only the virtuosos were honoured for their facility and adeptness, but also the dilettantes could show their depth of feeling. Wealthy hosts and their talented daughters (who were all condemned to learn the piano as part of their cultural education) took the opportunity to perform in their own salons. In the second half of the 19th century as more women with lesser skills used this platform to show their education (as part of an active search for compatible spouses), salon music fell in esteem as composers produced for this »pop« market.

There was an open debate in musical journals between *echte* (real or serious) and *schlechte* (bad or light) music and many composers used pennames for their quickly written sentimental or bravura compositions. In 1896, within an early publication of his short stories, »Pleasures and Days«, Marcel Proust wrote a social commentary: »By all means curse bad music, but don't despise it! The more often one sings or plays bad music (and more passionately than the

*good), the more one gradually fills up with the dreams, the tears of the people. Therefore, it should earn your respect. It may rank very low in the history of art but it is immensely important in the sentimental history of civilization.«*

## BREMEN'S MUSICAL LIFE IN THE 19TH CENTURY

As early as 1825, when in Paris salon evenings were the rage, classical music concerts were financed and organised in Bremen by a group of music loving citizens; the Society for Private Concerts was formed, which in 1895 became the Philharmonic Society, still supporting Bremen's musical life to the present day. Clara Wieck made her Bremen debut as a 15 year-old in 1835 and was concerned because the Bremen audience was known for not applauding, »that takes away all Anima« as she wrote to Robert Schumann (but they did!). Twenty years later, as a 22 year-old, Johannes Brahms performed his first time as piano soloist with orchestral accompaniment and in 1868, the first six movements of his Requiem were premiered in the Bremen cathedral.

Parallel to the privileged world of serious music was a thriving popular one, with almost daily concerts. The symphonic musicians were unpaid during the summer months and would enhance their salaries by performing outdoor wind concerts as well as variété and operettas at a theatre (later named Tivoli) specifically built for lighter music and financed by

a local merchant in 1849. In 1865, the *Bremer Sonntagsblatt* suggested scheduling more diversification with »vocal or suchlike music, at least in the second half of classical programmes«, as a recommendation to secure more women as subscribers. »It is natural that few are inspired by programmes with only classical music, and these have enough opportunities to hear symphonies, etc. in other concerts.«

### A. E. FISCHER, BREMEN

It was around this time that **August Emil Fischer (1840-1920)** opened his music house in the centre of the wealthy, merchant town of Bremen to serve the city's flourishing music life. Born in Buttstädt/Thüringen, he learned the viola and was trained as an instrument maker. A. E. Fischer moved with his wife and three sons to Bremen in 1864 where he founded his instrument factory in the Catharinenstraße 30/31. Fischer built and sold musical instruments and sheet music, spun strings for keyboard and stringed instruments and had an instrument repair service, providing all the necessary extras for his customers. He established his publishing house in 1872, the same year his brother Carl opened his musical instrument repair shop in the East Village of New York City.

Women were now acknowledged as educated potential patrons of music, and the instrument designs or sheet music wished to mirror feminine aesthetics. The role of the editor was more than just being the printer, and music publishers organised concerts for their editions to be heard and sold,

hoping to arouse the desire to perform the pieces at home. When Bremen's Tivoli theatre was re-built after a fire in 1892, it had 3000 seats! Fischer's operetta editions could be heard here, and they advertised their sheet music in the programmes. Directly after the performances, there were »Nachtkonzerte«, where I believe lighter music was performed.

### THE UHLMANN/FISCHER HORN

The Fischer brothers August and Carl not only shared the publication rights for sheet music, but also exported and imported instruments across the Atlantic. A. E. Fischer provided fine instruments for professional musicians and also built or assembled a selection for amateur or military purposes.

Advertisement in the programme from the jubilee operetta performance in honour of »A. E. Fischer's 50th anniversary in Bremen (Tivoli Theatre, 1914)

Jubiläumprogramm: 50 Jahre A. E. Fischer (Staatsarchiv Bremen)

The valve horn that was used for this recording has two engravings on the bell – from Uhlmann and from Fischer. **Leopold Uhlmann (1806-1878)** was one of the most famous Viennese instrument makers and is responsible for the Viennese horn model with double-piston valves. However, he also built and exported horns with rotary valves. His son Leopold took over his workshop until 1900, when it was continued by the *Erste Wiener Productivgenossenschaft*. This F-horn with rotary valves of German design was probably commissioned by Fischer and the beautiful bell was then engraved again with his own name, which was common practice at the time.

When it was found, there was no sign of the velvety dark sound due to leaky valves, holes in the brass, and a leadpipe so large that it required an adaptor to fit the historical »Rubier« double-cup mouthpiece (patented by Josef Rubner), used for this recording. The Fischer horn has been restored over years, granting time for an understanding of the changes and their influence on the tone. The instrument has the flexibility of a natural horn, and the large, engraved silver-wreathed bell emits a sound rich in overtones: the perfect match for this collection of horn music published by A. E. Fischer shortly before the turn of the century.

#### »SOLO-BUCH FÜR WALDHORN«

The *Solo-Buch für Waldhorn* published by A. E. Fischer was perhaps the largest album for horn in existence at that time. Containing works for



natural and valve horn spanning the entire century and bridging the long, fluid transition to the valve horn, it is comprised of 52 solo pieces. All works in the collection are printed without accompaniment and the piano or orchestral parts could be ordered directly from Fischer, as noted at the bottom of each work (see p. 6). Finding these accompaniments required considerable time, research and the help of private collectors and colleagues.

Most of the compositions are from little-known composers. A third of the works are simple popular German folk songs with poetic titles of nostalgic longing, love, nature and other typical themes of the salon, which could be performed by the amateur. On the opposite end of the spectrum are virtuosic pieces that would have been more appreciated in the hands of a professional soloist. Such a person would have been composer/horn-player Louis Scharr, who is represented with the most works in the collection (four) and the only composer whose name appears in full (not so Schumann, R. or Weber, C. M. v.).

It is my wish to present to you, the listener, a fictional concert of *Salonmusik* – as it was surely not programmed during its day. Although a welcome diversification, the horn would have made only sporadic appearances, nestled between piano music, songs and works for other instruments. The music chosen from the Fischer album represents a cross-section of the various genres for a typical salon evening: pieces to impress with virtuosic technique, musical variations on popular themes to delight, or haunting elegies to stir the listener. We have interspersed piano preludes, reversing the usual balance. So please make yourself comfortable and listen ...

#### PROGRAMME SELECTION

 **Christian Rummel (1787-1849)** was the epitome of the successful, all-round musician of his day: conductor, music educator, composer as well as a concert pianist, violinist and clarinettist. He started his conducting career as military band director at the age of 19. In 1815, he was appointed court orchestra conductor for the Duke of Nassau in Wiesbaden. When the orchestra was reformed and amalgamated with the Wiesbaden theatre in 1842, he retained his position of musical director. Using his own printed methods, Rummel educated his children as musicians and ensured positions for them in Wiesbaden: his eldest daughter Josephine as court pianist, his son Joseph as clarinettist for the Duke, and his daughter Franziska, praised for her brilliant coloratura singing, as principal singer at the opera. Wiesbaden, a spa town with a casino, had a very ac-

tive musical life consisting of outdoor afternoon concerts, evening salons as well as piano recitals, chamber music, orchestral concerts, operatic performances, creating platforms for invited guest soloists and for talented local musicians. As was the custom for *Kapellmeister*, Rummel composed and arranged for piano, orchestra, chamber ensembles or instrumental soloists and ensured performances of his works. Schumann said of Rummel: *»What he lacks in French finesse, he replaces with a natural German good-naturedness and well-being, which is why he always pleases me.«*

Rummel's *Fantasie aus »Lucia di Lammermoor«* for horn or basset horn, is a quintessential example of the operatic variations he often composed, and would have enchanted the audience with Donizetti's recognisable melodies. Being an early work for valve horn, it requires a lighter, flexible, natural horn way of playing, often bypassing the use of valves. In the original Schott edition, it is dedicated to Jacques-François Gallay, professor of the natural horn class in Paris and a welcome salon performer. Beginning with a dramatic recitative, continuing in coloratura style and ending with difficult chromatics and bravura passages into the upper register, it is a demanding work for the horn, perhaps composed with more knowledge of the basset horn in mind.

**Henri Lübeck's *Le Congé, Adagio Molto avec echo pour le Cor de Chasse*** is in complete contrast to the Rummel. Lübeck was the director of the Netherlands royal conservatory and produced three works for horn – two of which appear in the Fischer album

– which were first published by *Breitkopf & Härtel*. These short pieces were discussed in an article on virtuoso music in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* of 14.08.1833. The author, G.W. Fink, decidedly preferred this elegy for hunting horn, and praises the composer for not mishandling the instrument for the sake of bravura: »*The adagio has something very intimate, would work everywhere, in a concert hall or in the salon with a light pianoforte (...). The less such short pieces exist for this wonderful instrument, the more joy horn lovers, wanting to learn and perform them, will have.*«

The music lives from long, lyrical lines, the search for different timbres through hand stopping technique in the modulations or the additional use of a wooden mute for echo effects, stilling the thirst for a large palette of colour in salon concerts.

**Louis Scharf's** (1859-1929) *op. 22* appears in the Fischer album in all its versions: the virtuoso *Concert fantasy Nr. 1* opens the collection and *op. 22, Nr. 2a Andante (Nocturne)* and *2b Allegro* (using some of the same thematic material as Nr. 1), are also presented. Zvi Meniker chose to introduce the lyrical nocturne, dedicated to Bruno Hoyer of Munich, with a piano prelude – **Felix Mendelssohn's** (1809-1847) *Song without Words in C minor*. This prelude was surely often heard in salons, and is performed here with all the inherent emotions – without falling into sentimentality, a habit J. C. Eschmann in his »*Aphorisms on teaching the piano for 30 years*«, 1878, abhorred. »*Adults, especially female amateurs, very often take on the tiresome habit of giving pieces of melodious*

*character and slow tempo an exaggerated, sentimental expression (...). Especially the 'Songs without Words' are often terribly disfigured and dragged in tempo, something that Mendelssohn's compositions, even the calm, quieter ones, by no means allow.*«

Scharf's *Allegro* in Eb uses the typical 6/8 hunting rhythm of the last movements of Mozart's horn concertos, but adds daring modulations decidedly composed for the valve horn.

Louis Scharf's career started in Weimar, where he not only played in the orchestra but also performed as a chamber musician or soloist at the early age of 17. He was a member of the Bayreuth festival orchestra in 1891/92/94 and 1896. His yearning for Weimar manifests in his *Erinnerung an Weimar* (also printed in the Fischer album) and in a photo postcard (see p. 8) that he sent as greeting to his Weimar colleagues from Wiesbaden, where he was engaged as of 1887 until his retirement, shortly before the Fischer collection was published.

As an **F. M. Alexander** technique teacher, it is essential for my playing that the weight of the horn does not pull my body out of alignment; this requires a heightened awareness. The confident, relaxed, easeful posture, which Scharf uses when holding his horn in this photo, seems ideal. The instrument itself is likely also an Uhlmann horn. Although only seen upon careful examination, the mouthpipe is part of a crook that allowed the instrument to be played not only in F, but Eb, Bb, A, etc.

Scharf was undoubtedly a sensitive musician but fought with his nerves in later life, often calling in sick with doctors attesting to his various lip, lung

and nerve illnesses. After arguing in vain that his later illnesses were due to a stage accident when a large piece of wood fell on his head, Scharr was eventually committed to a sanatorium in 1910, sadly ending an illustrious career.

Introduced by **Frédéric Chopin's** (1810-1849) well-known *Prélude in C minor, op. 28/20*, is the *Étégie* from **Heinrich Wilhelm Ernst** (1814-1865), a true musical gem and a welcome addition to the horn repertoire. Ernst was first a student, then rival of Paganini, following the master on his tours, booking the hotel room next to his so as to be able to hear and copy his technique. Ernst often organised concerts in the same towns shortly after Paganini's recitals giving the critics the chance to compare and write that he performed with more heart and soul. He is known in the string world mainly for his variations on the *Last Rose of Summer*, one of the most difficult works in the violin repertoire. Originally written for violin, the *Étégie* is almost forgotten now, perhaps because of its need of slow bow control and the composer's request to play long passages on single strings.

It was a huge success that was widely performed in salons, in fact, the original print was entitled *Morceau de Salon, Étégie*. The solo violinist Louis Spohr added an extensive, difficult prelude and the *Étégie* was arranged for solo string and wind instruments, string quartet or even a brass ensemble version, performed across Europe and America by the celebrated Distin family. The version for horn remains quite true to the original and even the omission of chords does not remove the drama from the music. The optimis-

tic coda in C major ends with a musical reference of the soul leaving the body and rising to the heavens.

*Le Baiser*, by **Jacques-François Gallay** (1795-1864) brings us back to the natural horn and the light virtuoso salon style. Presented in three short movements, the Fischer version differs from the original with harp accompaniment, being considerably shortened as well as providing new material in the coda for which Zvi Meniker created an accompaniment. The melodious *adagio* is framed by an *allegro maestoso* and a *polonaise*, which ends with a bravura finish that can be nimbly played on natural horn, but would sound clumsy when using valves.

During the same years that Gallay taught natural horn at the Paris conservatory, Joseph Meifred instructed the first valve horn class. It was only in 1903 that the valve horn was the only officially recognized horn at the Paris conservatory.



Uhlmann/Fischer & Lorenz Horn



The instrument used for both works composed for natural horn on this recording is an original **Ignaz Lorenz** built in the middle of the 19th Century in Linz, Austria. Although Gallay himself played on a Paris-made instrument from Lucien Joseph Raoux, it was more likely that German players were performing on Bohemian models or locally built horns. This particular instrument was intended as the low horn of a pair and has a bell even larger than the Uhlmann/Fischer horn, allowing a rich and full sound on the darkest side of the spectrum, one that no longer represents the modern ideal. It is interesting to note how similar the two instruments are in sound quality, despite the lack of, or use of valves. The Rubier mouthpiece was also used with the Lorenz horn.

**Friedebald Gräfe's** (1840-1880) melody of *Drunten im Unterland* is so characteristic of alphorn writing, that I decided to perform the theme and variations using hand-stopping technique on the Uhlmann/Fischer horn, reserving the valves for the recitatives (and the high A). Gräfe's very popular folk song appears in the album arranged by Ralf Krüger. The original text spoke of the differences between the folk living in the north and the south, the former being rich and cold, the latter poor but happy with warm hearts. Interestingly, a large geographical distance is not implied because the text alludes to the Swabians living north and south of the Neckar river. It was parodied in Berlin clubs in the 1930s by changing the text from »*Drunten im Unterland es ist so fein*« to »*Drunten im Unterhemd ...*« (under the undershirt it is so fine).

This melody remains in German song collections to this day and is still recognized by German grandmothers. The final C is played an octave lower than printed, allowing all four octaves on this instrument to be heard.

Several of **Robert Schumann's** (1810-1856) compositions for piano such as *Träumerei* or *Der Dichter spricht* from op. 15, epitomise the easily playable salon genre and still find room in the hearts of both amateurs and professionals. The *Adagio and Allegro op. 70*, as one of the central works for horn and piano, however, requires virtuosity from both musicians. It is found imbedded within the Fischer collection (Nr. 38). On the recording it is preceded by **Frédéric Chopin's** *Prélude in Eb minor, op. 28/14*, offering a harmonic richness that provides an astonishing transition to Schumann's masterpiece for horn and piano.

The quality of writing in the *Adagio and Allegro* surpasses the other pieces of the Fischer album. The long lyrical phrases, use of an extended register, challenging leaps, never before heard harmonic changes or innovative bravura passages for both instruments, show the hand of a master composer.

Even when Schumann was quick to differentiate between the quality of classical and salon music, his music was performed in salons well after his death. Clara Schumann arranged some of her husband's songs with this intention, as noted in her diary in 1873: »I attempted to make them as playable as possible, (of course, good amateurs always included), while remaining as true to the composer's intentions as possible, especially in terms of timbre.«

Perhaps in listening to Schumann's standard work of the horn repertoire, the stylistic tool we chose for the CD – to constantly fluctuate dynamics and tempo – becomes more evident to those who know this wonderful music. My personal research and insights into the historical and musical use of the breath based on the *messia di voce*, combined with the respiratory re-education by **F. M. Alexander** (1869-1955), defined the general interpretation. In a pamphlet from 1906, Alexander wrote: »After (respiratory) re-education, new habits give full control, leaving the whole mental power free for devotion to intelligent interpretation of song or speech.«

Alexander's meticulous understanding of breath control – making the inhalation a silent, effortless part of the music; being aware of the immediate effect on sound through thought and physical alignment – opened the doorway to my personal musical expression. This fluctuating style requires active co-creativity during performance, creating gems of musical meditation, which have a greater power to still the mind and touch the listener.

**Louis Curth** was a cellist who performed in the Bayreuth festival orchestra for the first performance of Wagner's Ring in 1876. He provides us with another of the six (!) elegies in the Fischer album. His *Abschied* can be played by amateurs or professionals alike. The frequent *crescendos* and *diminuendos* create a panting and sighing of the bereaved while the middle section in minor key gives the performer every opportunity to wail the departure of a loved one. When the theme returns, the dynamics remain

in a softer range and the coda ends with a low F, resonating with an acceptance of loss, thus consoling the mourner.

*Paraphrase über die »Loreley«* is one of four works by **M. Carl** in the collection. Carl was the first composer published by Fischer and must have been the house arranger for his editions. Prolific as he was, leaving hundreds of variations, fantasies, potpourris, songs, polonaises, adaptations of popular songs etc. for various instruments, he is not listed in any lexicon and so his first name remains a mystery. Perhaps it is a pen name used by a more serious composer, not willing to identify with salon works. The *Loreley* provides a beautiful, popular melody where Carl used both stopped and muted sounds, widening the timbre possibilities of the Uhlmann/Fischer horn. In searching for the subtlest of colour and based on a historical model, I had a historical wooden mute copied in brass, then covered in leather so as to end this »concert« with the most distant of sounds.



## THE END OF AN ERA

**A. E. Fischer** sold the publishing part of his business in 1924 to *Benjamin Verlag* in Hamburg and his three sons Carl, Hermann and Emil continued a company in their father's name with the help of investors. They started their business with a capital of 30 million Marks, proof of the popularity of *Haus-/Salonmusik* in Bremen. In 1936, during the Nazi regime, the Benjamin publishing company was expropriated and the music and original plates were sent to *Simrock* in Leipzig. They were stored in a warehouse that was bombed during the war, so that they were destroyed in a fire and lost. In the 1930's, the Fischer brothers tell of the influence of the national socialist movement on their business in reports to their shareholders:

*1932: Professional musicians, who are the main customers, do not have enough money due to falling wages, to buy new instruments or accessories, even when the need is there.*

*1933: It is difficult to see just when the sale of musical instruments could come alive again, and one cannot say when Hausmusik will regain its honour.*

*1934: A slight increase in income is achieved through the sale of drums and piccolos and the growing need for repair of brass instruments as a result of the national movement.*

*1936: The music instruments needed for the military through the formation of the Party, require cheap prices to remain in competition so that under these conditions, it is not possible to stay in business.*

*1937: Closed.*

It was not only WWII that broke the salon music tradition, but also the inventions of radios and gramophones, which soon found their place in private households. Bremen, a city with a port, was severely bombed and many important buildings were lost, including the Tivoli theatre, which was never rebuilt. The golden era of the salon was over.

With this recording, my wish is to resurrect a small part of salon music in its historical context and elevate its value once more. In every age, music is relevant to society and retains its power to wordlessly reach out, touch and help the listener process emotions, remaining a companion for life.

Renée Allen, August 2020

## POSTSCRIPTUM

**Carl Fischer's (1849-1923)** music business flourished in New York. In the 1930's Walther Fischer succeeded his father and then Walther's son-in-law opened a retail store with a concert hall across from Carnegie Hall in the early 40's. »Carl Fischer music« continues the publishing tradition and will be celebrating its 150th anniversary in 2022.

## DAS KLAVIER

Das Klavier dieser Aufnahme wurde 1857 in Wien gebaut, in der Werkstatt von **Johann Baptist Streicher**, damals die älteste noch existierende Klavierbaufirma der Welt. J. B. Streicher war ein direkter Nachkomme von Johann Andreas Stein, der den ersten wirklich wirksamen und flexiblen Fortepiano-Mechanismus erfand (die sogenannte »Wiener Mechanik«, die Stein erstmals in Augsburg verwendete). Steins Tochter, Nannette Streicher geb. Stein (wie sie stets auf ihren Instrumenten angab), war vielleicht die größte Wiener Klavierbauerin und Johann Baptists Mutter.

Unser Klavier zeigt eine außergewöhnliche Mischung aus Tradition und Innovation. Es verwendet das gleiche mechanische Prinzip wie bei Steins Klavieren, hat jedoch einen Tonumfang von 7 Oktaven (gegenüber Steins 5-oktavigen Instrumenten), meistens drei ziemlich schwere Saiten pro Note (Steins Instrumente waren anfangs durchgehend doppelt besaitet, mit viel leichteren Saiten) und hat eine etwa sechsmal so hohe Saitenspannung auszuhalten. Die Konstruktion und Mechanik des Klaviers müssen also viel schwerer sein, der Resonanzboden dicker und mit Metall verstärkt, die Hämmer viel größer; man muss mit mehr Kraft spielen und eine andere Spieltechnik als bei den früheren Instrumenten anwenden.

Diese Entwicklungen sind auf den sich rasch ändernden Musikgeschmack im 19. Jahrhun-



dert zurückzuführen. Die transparente, meist 2-stimmige Textur von Mozart, Haydn und sogar dem frühen Beethoven wurde allmählich durch einen üppigeren, akkordischeren Stil der romantischen Komponisten ersetzt. Die Instrumente wurden in größeren Sälen eingesetzt, der Klang musste voller und lauter sein, und Mozarts Klavier, dessen Klang sich so gut mit Streichern mischt und den das Orchester vorsichtig und leise zu begleiten hat, war mit einem vollbesetzten romantischen Orchester und als Begleitung für Blasinstrumente nicht zu verwenden. Das Streicher-Klavier hat einen wunderbaren vollen und samtigen Ton, der das Horn stützt und umhüllt und mit ihm zusammen zu »singen« vermag.

Andererseits unterscheidet es sich immer noch stark von einem modernen Klavier. Es hat keinen gusseisernen Rahmen, nur einige Me-

tallverstärkungen. Die Saiten sind gerade auf den Resonanzboden bezogen, wobei die Basssaiten parallel zu den oberen Saiten verlaufen und sich nicht wie bei heutigen Instrumenten überkreuzen. Das liegt nicht daran, dass J. B. Streicher eine konservative Einstellung gehabt hätte – Flügel wurden 1857 noch nicht kreuzbesaitet. Als die neue Firma Steinway (gegründet 1853) im Jahr 1861 auf der Pariser Ausstellung erstmals ihre kreuzbesaiteten Klaviere mit Gusseisen-Rahmen zeigte, begann Streicher tatsächlich sofort mit der Herstellung von Instrumenten dieser neuen Machart.

Innovation wird jedoch nicht immer sofort akzeptiert. Der Klang der neuen Klaviere wurde als sehr rein und sauber beschrieben, aber viele hielten ihn für kalt und leblos. Er war sicherlich weniger polyphon: auf dem modernen Klavier kann man eine Stimme schön hervorbringen und mit einer Klangwolke begleiten, man kann aber das Zusammenspiel der verschiedenen Stimmen weniger gut hören, was in der romantischen Musik noch von großer Bedeutung war. Dieser polyphone Klang war für Komponisten und Musiker so wichtig, dass geradebesaitete Klaviere noch bis ins 20. Jahrhundert gebaut wurden (zum Beispiel in der berühmten Érard Werkstatt). In der Tat boten viele Hersteller, einschließlich Streicher, sowohl gerade- als auch kreuzbesaitete Instrumente an. Brahms benutzte bis zum Ende seines Lebens ein Klavier wie unseres (hergestellt 1864), obwohl er sicherlich die neueren Modelle kannte und vielleicht auch bei Konzerten spielte. Sogar Maurice Ra-

vel bevorzugte die geradebesaiteten Érards bis zu seinem Tod in 1937.

In der Musik wie in jeder Kunst ist der Fortschritt nie absolut; man gewinnt zwar Kraft, Gleichmäßigkeit des Tons und Zuverlässigkeit, verliert aber gleichzeitig an Wärme, Flexibilität und Transparenz. Die Kombination von Transparenz und Wärme des hier verwendeten Flügels ist auf modernen Klavieren nicht zu finden. Für die Begleitung eines schönen »Wiener« Horns aus dem 19. Jahrhundert ist es sicherlich das ideale Instrument.

*Zvi Meniker*



## THE PIANO

**T**he piano used in this recording was made in 1857, at the workshop of **Johann Baptist Streicher** in Vienna. Streicher's firm was perhaps the oldest piano makers' then in existence; he was a direct descendant of Johann Andreas Stein, who invented the first truly flexible and effective fortepiano mechanism (the so-called »Viennese action,« actually first made by Stein in Augsburg). Stein's daughter, Nannette Streicher née Stein (»Nanette Streicher geb. Stein«, as she invariably styled herself on her nameplates) was perhaps the greatest of Viennese piano makers, and Johann Baptist's mother.

Our piano demonstrates an extraordinary blend of tradition and innovation. It uses the same type of action as on Stein's pianos, but it has a range of 7 octaves (against Stein's 5-octave instruments), has mostly three fairly heavy strings per note (Stein's instruments were completely double-strung at first, with much lighter strings), and has to withstand a string tension about six times that of Stein's. So the construction and mechanism of the piano have to be much heavier, the soundboard thicker and reinforced with metal, the hammers much larger; one must play with more force and use a different technique from the earlier instruments.

These developments are due to the rapidly changing musical taste in the 19th century. The

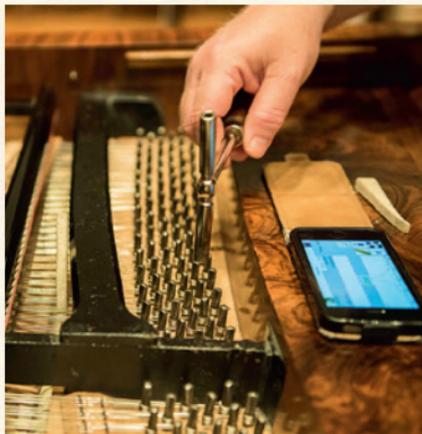


transparent, mostly 2-part piano writing of Mozart, Haydn and even the early Beethoven was gradually replaced by a thicker, more chordal style of the Romantic composers. The instruments had to be used in bigger halls, the sound had to be fuller and louder, and Mozart's piano, which blends so well with strings and which the orchestra has to accompany sparingly and delicately, was not usable with a full Romantic orchestra or as an accompaniment for wind instruments. Our piano has a wonderfully full and velvety tone which supports and envelops the horn, and can sing with it as well.

On the other hand, it still differs greatly from a modern piano. It doesn't have a full metal frame, only some metal reinforcements; the strings are strung straight on the soundboard, with the bass strings parallel to the top strings, not crossing over them like on today's instruments. This is not because Streicher was

old-fashioned: cross stringing was not used on grand pianos in 1857 yet. In fact, when the new-fangled Steinway firm (est. 1853) first showed its cross-strung, cast-iron-frame pianos at the Paris Exhibition in 1861, J. B. Streicher immediately started producing instruments according to the new design.

However, innovation is not always immediately accepted. The sound of the new pianos was described as very pure and clean, but many considered it too cold and dispassionate. It was certainly less polyphonic: on the modern piano one can bring out one part beautifully, accompanying it with a cloud of sound, but one cannot hear the interplay of different parts, still so important in Romantic music. Indeed, this polyphonic sound was so important for composers



and musicians, that straight-strung pianos continued to be made well into the 20th century (by the famed Érard workshop, for instance). Indeed, many makers, Streicher included, offered both straight and cross-strung instruments. A piano like ours was Brahms's instrument (made in 1864) until the end of his life, even though he certainly encountered and perhaps performed on the newer designs. Even Maurice Ravel preferred the straight-strung Érards until his death in 1937.

In music, as in any art, progress is not absolute; one may win power, evenness of tone, reliability, while losing other things like warmth, flexibility and transparency. Our piano's combination of transparency and warmth cannot be found on modern instruments. It is certainly the ideal piano to accompany a beautiful 19th-century »Viennese« horn.

*Zvi Meniker*

**RENÉE ALLEN**, geboren in Montreal, Kanada, absolvierte die McGill University mit Auszeichnung. Nach einer Zusammenarbeit mit dem Orchestre Symphonique du Québec kam sie 1981 nach Deutschland, um bei Prof. Hermann Baumann Naturhorn zu studieren. Sie spielte von 1982 bis 1990 in den Orchestern des Stadttheaters Mainz und des Staatstheaters Stuttgart, bevor sie sich der historischen Aufführungspraxis und der F. M. Alexander-Technik widmete. Sie lehrte Naturhorn an den Konservatorien in Leipzig, Freiburg und Würzburg und unterrichtet die Alexander-Technik seit 1993. Sie gibt Kurse über Alexander-Technik und historische Atemmethoden, bislang an Musikhochschulen in Oslo, Brüssel, Würzburg, Paris und Moskau.

Sie ist auf CD-Aufnahmen mit Orchestern wie Balthasar Neumann Ensemble, Anima Eterna, Concerto Köln, Freiburger Barockorchester, Hannoversche Hofkapelle, La Petite Bande, Concerto Kopenhagen, Pratum Integrum und Musica Antiqua Köln zu hören und tritt weiterhin bei Konzerten, Opern und Festivals auf.



## BIOGRAPHIEN

**ZVI MENIKER** – Cembalo, Organist und Hammerklavierspieler – wurde in Moskau geboren und wuchs in Israel auf. Mit 15 Jahren begann er sein Hochschulstudium der Musik. Vom Salzburger Mozarteum und der Musikakademie Zürich, wo er bei Nikolaus Harnoncourt und Johann Sonnleitner studierte, erhielt er Diplome mit Auszeichnung. Es folgte ein Studium bei Malcolm Bilson an der Cornell-Universität in den USA.

Zvi Meniker hat Cembalo und Aufführungspraxis an der Duke-Universität in den USA unterrichtet und ist langjähriger Dozent an der Akademie für Alte Musik in Jerusalem. Er war Professor an der Hochschule für Musik in Leipzig; seit 1999 ist er Professor an der Hochschule für Musik und Theater in Hannover. Seine Doktorarbeit hat die Aufführungspraxis der Klavierwerke Frédéric Chopins zum Thema.

Unter den Ensembles, mit denen Zvi Meniker konzertierte, befinden sich Musica Antiqua Köln, Capella Savaria, die Akademie für Alte Musik Berlin, das Dresdner Barockorchester, Concerto Köln, das Apollo Ensemble (USA) und viele andere.

## BIOGRAPHIES

**ZVI MENIKER** – Harpsichordist, organist and fortepianist – was born in Moscow and raised in Israel. He began advanced musical studies at the age of 15. Meniker received diplomas with distinction from the Salzburg Mozarteum and the Zurich Academy of Music, where he studied with Nikolaus Harnoncourt and Johann Sonnleitner, before moving on to the USA to study with Malcolm Bilson at Cornell University.

Zvi Meniker taught harpsichord and performance practice at Duke University, and was a regular faculty member at the annual Early Music Workshop in Jerusalem. After teaching at the Mendelssohn Conservatory in Leipzig, Germany, he accepted a professorship at the Hannover Conservatory. His doctoral dissertation, is on the Performance Practice of Frédéric Chopin's piano works. He has performed with many renowned Early Music Ensembles, among which are Musica Antiqua Köln, Capella Savaria, Akademie für Alte Musik Berlin, the Dresden Baroque Orchestra, Concerto Köln, and others.



**RENÉE ALLEN**, born in Montreal, Canada, graduated from McGill University with honours. After working with the Québec Symphony she came to Germany in 1981 to study natural horn with Prof. Hermann Baumann. She played from 1982-1990 in the German opera orchestras of Mainz and Stuttgart before devoting herself to historical performance practice and the F. M. Alexander technique. She has taught natural horn at the conservatories of Leipzig, Freiburg and Würzburg and has been teaching the Alexander Technique since 1993. She has given courses on the Alexander Technique and historical breathing methods at conservatories in Oslo, Brussels, Würzburg, Paris and Moscow, to name a few.

She can be heard on CD recordings with Balthasar Neumann Ensemble, Anima Eterna, Concerto Köln, Freiburger Barockorchester, Hannoversche Hofkapelle, La Petite Bande, Concerto Copenhagen, Pratum Integrum, Musica Antiqua Köln and continues to perform at concerts, operas and festivals.

[www.accessing-inspiration.de](http://www.accessing-inspiration.de)

## DANK | ACKNOWLEDGEMENTS

Ohne die finanzielle Unterstützung der Waldemar-Koch-Stiftung, des Sophie Drinker Instituts und aller Personen, die über die Crowdfunding-Plattform Startnext – oder unabhängig davon – gespendet haben, wäre diese CD nicht erschienen. Ich bin allen zutiefst dankbar, die mir über die Jahre, die für die Fertigstellung dieses Projekts erforderlich waren, ihr Vertrauen geschenkt haben. Mentoren, Lehrerinnen, KollegInnen, Familie, Instrumentenbauer, Bibliothekarinnen, Musikologen, gegenwärtige und ehemalige Schüler, alte und neue FreundInnen ermutigten mich auf verschiedenste Weise. All diesen bekannten und unbekannt Menschen gehört mein herzlichster Dank. – Curths »Abschied« ist Christiane Hofmann (1953-2019) und Ernsts »Élégie« Lisa Klevit-Ziegler (1957-2020) gewidmet.

Without the financial support of the Waldemar Koch Foundation, the Sophie Drinker Institute and all the people who donated via the Startnext crowd-funding program or otherwise, this CD would not be in your hands. I am deeply grateful to all who have put their trust in me over the years needed to complete this project. Mentors, teachers, colleagues, family, instrument makers, librarians, musicologists, present and former students, old and new friends of all ages encouraged me in countless ways. To all of you, known and unknown, my heartfelt thanks – please accept this musical offering. – The Curth »Abschied« is dedicated to Christiane Hofmann (1953-2019) and the Ernst »Élégie« to Lisa Klevit-Ziegler (1957-2020).



*Producer / Sound engineer / Editing*

Fabian Frank

*Executive producer*

Fabian Frank, Martin Nagorni

*Recording*

Sendesaal Bremen, 25-28. August 2019

*Instruments*

Leopold Uhlmann / A. E. Fischer Horn (ca. 1896)

Ignaz Lorenz Horn (ca. 1860)

Johann Baptist Streicher Piano (1857)

*Piano technician*

Assen Boyadjiev

*Photos*

Kerstin Rolfes: p. 6, 12, 22-31

Renée Allen: p. 5, 9, 10, 17+20

Marten Root: p. 29 (portrait)

*Documents*

Staatsarchiv Bremen, p. 4+16, inside cover

*Booklet*

*Deutsch, English*

*Texts*

Renée Allen, Zvi Meniker

*Translation*

Renée Allen / Anette Naumann

*Layout*

Anette Naumann · [www.kunst-kontext.de](http://www.kunst-kontext.de)



This recording was made with microphones from Neumann and DPA, audio electronics from RME and DirectOut, MADI opticalCON cabling, Sequoia digital audio workstation and monitoring equipment from Dynaudioacoustics, AKG and Sennheiser.

Original format: 24 bit / 96 kHz

[www.arcantus.com](http://www.arcantus.com) – [info@arcantus.com](mailto:info@arcantus.com)



# SALONMUSIK FÜR WALDHORN

RENÉE ALLEN HORN ZVI MENIKER KLAVIER

01 / RUMMEL, CHRISTIAN	Fantasie aus »Lucia di Lammermoor«, op. 88 *	13:11
02 / LÜBECK, HENRI	Le Congé (Der Abschied) *	08:22
03 / MENDELSSOHN, FELIX	Lied ohne Worte in c-moll, op. 38, Nr. 2 für Klavier	02:31
04 / SCHARR, LOUIS	Andante (Notturmo), op. 22, Nr. 2a *	05:10
05 / SCHARR, LOUIS	Allegro, op. 22, Nr. 2b *	04:03
06 / CHOPIN, FRÉDÉRIC	Prélude in c-moll, op. 28, Nr. 20 für Klavier	00:54
07 / ERNST, HEINRICH W.	Élégie *	06:43
08 / GALLAY, JACQUES F.	Le Baiser (Der Kuß), Fantaisie *	08:18
09 / GRÄFE, FRIEDEBALD	Fantasie über das Volkslied »Drunten im Unterland« *	10:15
10 / CHOPIN, FRÉDÉRIC	Prélude in es-moll, op. 28, Nr. 14 für Klavier	00:46
11 / SCHUMANN, ROBERT	Adagio und Allegro, op. 70	08:40
12 / CURTH, LOUIS	Abschied *	05:42
13 / CARL, M.	Paraphrase über die »Loreley« *	05:27

\* First recordings  
Total time 01:20:09

Waldemar Koch   
Stiftung

  
Startnext

