

Hutschenruyters op. 4, ebenfalls eine dreisät-zige Cellosonate von 1883, nun in c-Moll, fällt gegenüber den Witte-Werken deutlich ab und wird allenfalls der Vollständigkeit halber aufgenommen worden sein. Immerhin setzen sich die beiden Interpreten seit langem in bewundernswerter Weise für die niederländische Celloliteratur ein, die sie online verzeichnen und nun in dieser CD-Serie hörbar machen (vgl. www.cellosonate.nl, letzter Zugriff am 30. Mai 2019). Von einem Dialog, wie sie jede halbwegs anspruchsvolle Cellosonate spätestens seit Beethovens Gattungsgründung anstrebt, ist bei Hutschenruyter wenig zu verspüren: Das Cello singt sich aus, schwelgt in Plattitüden, während das Klavier brummelnd die Atmosphäre beisteuert. Auch formal wirken die Sätze unbeholfen und unausgegoren, manches gar zu verspielt. Kleine hübsche Melodiefloskeln tauchen auf und wieder ab, ohne jegliche Konsequenzen. Das Finale bietet ein Flickwerk aus einzelnen lyrischen Gesten, und der Schluss ist so plump geraten, dass Begriffe wie Salon oder Kitsch nicht weit entfernt liegen. Dass Hutschenruyter aufhörte zu komponieren und stattdessen als Dirigent und Publizist erfolgreich wurde – u. a. legte er das erste Buch in

holländischer Sprache zu Richard Strauss vor –, war sicher eine weise Entscheidung.

Zu prosopographisch angelegten Klangdokumenten wie diesen gehören solche Spreizungen. Nichtiges und Wichtiges, aus demselben Jahr und demselben Land. Das sagt nebenbei viel über die bislang wenig erforschte Kammermusikgeschichte der Niederlande im 19. Jahrhundert aus: Während Witte oder Julius Röntgen, dessen Cellosonate auf CD Nr. 2 aufgenommen wurde, in Leipzig bzw. München studierten und an die neue Musik ihrer Zeit – vor allem Brahms und Liszt – international Anschluss suchten, hielt sich Hutschenruyter durchgehend in seiner Heimat auf, wo er zwar bedeutende Gastmusiker empfing, sich aber nie auf internationalem Parkett bewegt und entsprechende Anregungen empfangen hat. Erst im frühen 20. Jahrhundert ist die holländische Musikkultur so international und mit renommierten Ausbildungsinstitutionen so gefestigt, dass sie eine beeindruckende Serie an nationaler Kammermusik möglich machte. Davon ist vieles auf den acht CDs der *Dutch Cello Sonatas* zu hören und zu entdecken, die erfreulicherweise internationaler klingen als ihr Titel. ◀◀

Joseph Haydn and his London Disciples. Works by Joseph Haydn, Thomas Haigh und Christian Ignatius Latrobe

Rebecca Maurer (Klavier)

Genuine classics, GEN 19650 (2019)

Herbert Schneider

Auf dem John Broadwood-Flügel von 1816 hat Rebecca Maurer die späten Haydn-Sonaten in C-Dur Hob. XVI:50, in Es-Dur Hob. XVI:52 und als Weltersteinspielung Kompositionen seines Schülers Thomas Haigh und seines Freundes Christian Ignatius Latrobe vorgelegt. Grundlage der Haydn-Einspielungen ist das Studium des Autographs der Es-Dur-Sonate sowie der Erstdrucke beider Sonaten, Werke, die Haydn während seiner zweiten London-Reise komponiert hat. Haydn lernte den im Vergleich zu den Wiener Flügeln seiner Zeit in allen Registern klang- und resonanzstärkeren und

dynamisch flexibleren Broadwood-Flügel während seiner Englandreise 1794 und durch das Spiel von Therese Janson kennen, der er auch die drei Londoner Sonaten von 1794/95 widmete. Stilistische Merkmale dieser Sonaten lassen keinen Zweifel aufkommen, dass Haydn die beiden hier eingespielten Sonaten für den Broadwood-Flügel und das öffentliche Konzert bestimmt hat.

Charakteristisch für den auf den Spezifika des Broadwood-Flügels abgestimmten Klaviersatz sind im ersten Satz der C-Dur-Sonate sieben- und achtstimmige Akkorde, die wie ein Orchestertutti



wirken, Passagen über die ganze Tastatur von *D* bis e^3 und insbesondere die mit »open Pedal« auszuführenden Takte, im langsamen Satz u. a. die schroffe Opposition von hohen und sehr tiefen Lagen, im Finale voller harmonischer Überraschungen und Unterbrechungen des temporären Ablaufs die Melodieführung mit dichter Akkordbegleitung in hoher Lage und die Begleitung der Melodie in wechselnden Lagen. Auf einem modernen Flügel sind die Takte im Pianissimo »open Pedal« (T. 73–74, 120–123) nicht (oder nur sehr schwer) zu realisieren: »Resultiert hier [auf einem modernen Flügel] die Anweisung, die Dämpfer über die gesamte Passage hinweg aufgehoben zu lassen, eher in einer Art klanglichem Chaos (besonders wenn die betreffenden Passagen im Bassbereich angesiedelt sind [wie in den Takten 73–74]), ergibt sich auf einem historischen englischen Instrument der Haydn-Epoche hingegen eine Art von ätherischem Klang« (Rebecca Maurer, Booklet, S. 22).

Die Es-Dur-Sonate ist noch weitgehend auf die Eigenart des Broadwood-Flügels, insbesondere auf die Möglichkeiten seiner klangfarblichen Möglichkeiten zugeschnitten: im Kopfsatz extreme Klangwechsel, Basstremoli in tiefer Lage, Durchschreiten des gesamten Diskantbereichs (die Wiener Flügel reichen bis 1800 bis zum f^3 , der Broadwood bis zum a^3 , das im Finale der C-Dur-Sonate verlangt wird), sehr virtuose Passagen und massive Akkordballungen. Beim Wechsel vom ersten zum zweiten Satz von Es- nach E-Dur ist in der Interpretation von Rebecca Maurer der Wechsel völlig verschiedener Timbres zu bewundern, dann z. B. auch bei den abrupten Lagen- und damit Klangwechseln in den Takten 19, 23, 30ff. Im Finale schließlich massive Akkordwiederholungen und virtuose Passagen im Bereich von e^3 bis Kontra-*F* oder c^2 bis Kontra-*G*.

Thomas Haigh, 1791/92 Schüler Haydns während dessen erstem London-Aufenthalt, ist mit drei Rondos nach drei Londoner Canzonetten Haydns vertreten, in denen er den liedhaften, auch veränderten Refrain der Canzonetten mit kontrastierenden phantasievollen Couplets konfrontiert. In seiner *Fantasie* von 1817 folgt auf Haydns mit Variationen versehene *Kaiserhymne* eine Art wilder Country-Dance, ein Werk, das als ganz typisch für

den Stil der Londoner Piano-Schule anzusehen ist. Die B-Dur-Sonate aus Haighs op. 10 ist Haydn gewidmet, wobei das Allegretto wiederum die Adaptation eines fremden Werks, hier eines *Air* von Luigi Asioli, darstellt. Christian Ignatius Latrobe widmete seine drei Klaviersonaten von 1791 dem mit ihm befreundeten Haydn, von denen der Lento-Satz der A-Dur-Sonate durch »beredt gesangliche Melodien und rhetorische Pausen« (Maurer, Booklet, S. 20) an Haydn anknüpfen. Die Zusammenstellung von Meisterwerken Haydns, die für den Konzertsaal bestimmt sind, und eher für den Salon und das häusliche Musizieren vorgesehenen Kompositionen von Schülern und Adepten des hochverehrten Komponisten ist eine kluge Entscheidung und setzt die sehr weitgehende Kenntnis des Repertoires der Londoner Szene voraus.

Rebecca Maurer knüpft nicht an eine pianistische Tradition an, sondern schafft eine Interpretation, die nicht nur auf dem Studium der Aufführungspraxis der Epoche und ihrer theoretischen Quellen, sondern insbesondere auch des Broadwood-Flügels und seiner Klangqualitäten beruht, für die Haydn und seine Schüler die Werke komponiert haben. Ihrer Einspielung, wie auch anderen von ihr, liegt die Beherrschung und Realisierung der klanglichen Möglichkeiten der Instrumente zugrunde, ihrer Spezifika, die sich für die Phrasierung, die Artikulation, das Akkord- und das Passagenspiel und den virtuoseren Glanz ergeben, für die die Kompositionen geschaffen wurden. Im Gegensatz zu Christa Landon, die in ihrer Edition der Sonaten Haydns (Wiener Urtext Ausgabe der UE) die Meinung vertritt: »Die Frage nach dem Instrument scheint dem Herausgeber mehr eine Sache des historischen Interesses zu sein, deren Bedeutung allgemein wohl überschätzt wird« (S. VII), zeigt die Aufnahme von Rebecca Maurer wesentliche Merkmale der Werke auf, die beim Spiel auf einem anderen historischen oder auf modernen Instrumenten weitgehend verloren gehen.

Der historisch fundierte Einführungstext Maurers, ein sehr unterhaltsames Interview und u. a. ein witziges Foto sind für Fachleute und Kenner gleichermaßen informativ und von großem Interesse. Die brillanten Aufnahmen gehören in

jede Sammlung von Einspielungen der Hochschulen, musikwissenschaftlichen Institute und Rundfunkanstalten. Cembalo- oder Hammerklavierabende sind leider in Deutschland eine

Seltenheit, und eine Ausbildung auf diesen Instrumenten beschränkt sich leider weitgehend auf das Generalbassspiel. Es ist bedauerlich, dass Rebecca Maurer an keiner Hochschule lehrt. ◀◀

Emmerich Kálmán: Die Faschingsfee

Orchester und Chor des Staatstheaters am Gärtnerplatz, Michael Brandstätter (Leitung)
CPO, DDD 6142533 (2017)

Emmerich Kálmán: Ein Herbstmanöver

Harald Pfeiffer, Marie Seidler, Christiane Boesiger, Grga Peros, Philharmonisches Orchester Gießen, Michael Hofstetter (Leitung)
Oehms, DDD 8930810 (2018)

Michael Stolle



Was macht eine Operetten-Gesamtaufnahme heute noch interessant? Zunächst könnte man antworten: wenig. Es fehlt so vieles, was einen Theaterabend attraktiv macht: Die optisch-sinnliche Erfahrung live agierender und singender Darsteller, das Bühnenbild, die Kostüme, das Orchester, das Gemeinschaftserlebnis des aktuellen Abends, das besondere Fluidum eines Theatersaales. Und doch faszinieren gelungene Gesamtaufnahmen auf Schallplatte bzw. CD immer wieder: Nicht alle Werke – zumal die selten gespielten – sind jederzeit erreichbar. Und ›Ausgrabungen‹ jahrzehntelang nicht aufgeführter Werke schon gar nicht. Das durchschnittliche Repertoire beinhaltet ja stets die immer wieder gespielten ca. 30 Werke des Genres Operette, wenn auch Bühnen wie die Leipziger Musikalische Komödie gegensteuern und in den vergangenen Jahren z. B. Nico Dostals *Prinzessin Nofretete* oder Emmerich Kálmáns *Herzogin von Chicago* zu neuem Bühnenleben erweckten.

Kálmán – als Imre Kálmán 1882 im ungarischen Siófok am Balaton geboren – gehörte zu den Komponisten, die wegen ihrer jüdischen Herkunft in Deutschland ab 1933 (und im ›angeschlossenen‹ Österreich ab 1938) von den Bühnen verschwanden. Das hat er mit Oscar Straus, Leo Fall, Paul Abraham u. a. gemeinsam. Daher ist es verdienstvoll, wenn auch heute noch im Sinne einer ›Wiedergutmachung‹ selten gespielte Operetten dieser Komponisten der ›silbernen

Operetten-Epoche wiederbelebt werden – durch mutige Aufführungen und durch gelungene CD-Einspielungen. Von solchen ist hier zu berichten. Die Operette *Die Faschingsfee* war bereits das vierzehnte Bühnenwerk des ungarischen Komponisten, der sich ab 1908 fast ausschließlich dem heiteren Genre zugewandt hatte. Nach dem großen Erfolg der *Csárdásfürstin* im Jahre 1915 fand die Uraufführung der *Faschingsfee* 1917 in Wien statt. Kálmán, der zunächst Jura studiert hatte, daneben Musikstudien bei Hans Koessler in Budapest betrieb, musste durch eine Erkrankung der rechten Hand die begonnene Pianistenkarriere beenden und lebte ab 1908 als Jurist, Musikkritiker und Komponist in Wien. *Der Zigeunerprimas* von 1912 war der erste wirkliche Bühnenerfolg, *Die Csárdásfürstin* machte ihn berühmt, und nun folgte – mitten im mörderischen Ersten Weltkrieg – *Die Faschingsfee*.

Die Handlung ist schnell erzählt: In der Münchener Künstlerkneipe »Zum grünen Pinsel« feiert eine Schar von Bohemiens und Künstlern den Fasching. Der Maler Viktor Ronai, der mit fünfzigtausend Mark den großen Preis des Grafen Maredit gewonnen hat, beschützt die junge Fürstin Alexandra Maria vor den Zudringlichkeiten dieses Grafen – der allerdings nun sein Geld zurückzieht. Im zweiten Akt malt Ronai seine neue Bekanntschaft als Faschingsfee, will aber das Bild zerstören, als er erfährt, dass Alexandra sich nur für ihren (ungeliebten) Verlobten