



1926-04-29

Salzburger Musikbrief

Lilly Klaudy

Follow this and additional works at: https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_essay

 Part of the [German Literature Commons](#)

Digital Archive Source:

<http://anno.onb.ac.at/cgi-content/anno?aid=nfp&datum=19260429&seite=11&zoom=33>

BYU ScholarsArchive Citation

Klaudy, Lilly, "Salzburger Musikbrief" (1926). *Essays*. 553.

https://scholarsarchive.byu.edu/sophnf_essay/553

This Article is brought to you for free and open access by the Nonfiction at BYU ScholarsArchive. It has been accepted for inclusion in Essays by an authorized administrator of BYU ScholarsArchive. For more information, please contact scholarsarchive@byu.edu, ellen_amatangelo@byu.edu.

Salzburger Musikbrief.

Wäre die Zahl der Konzerte und der Name der Mitwirkenden ein Maßstab für die Beurteilung der Musikkultur einer Stadt, Salzburg würde im österreichischen Musikleben nach Wien die zweite Stelle einnehmen. Daß diese Annahme völlig irrig wäre, wurde an dieser Stelle schon mehrfach betont. Das Musikleben dieser Stadt ist extensiv entwickelt. Fassade ohne Unterbau. Im Sommer wird die Musik zur Funktion des Fremdenverkehrs, im Winter kämpft sie um das Publikum, das sein Interesse müheloseren Formen der Kunstübung zuzuwenden vorzieht. So begegnete das *Dresdner Streichquartett*, das Mozart, Schumann und Hindemith formvollendet und mit sorgfältig abgewogenem Zusammenspiel reproduzierte, nur mäßigem Interesse. Kirchenmusikalisch ist die Stadt der Eberlin, Adlgasser und Michael Haydn, einst ein Zentrum deutscher Kirchenmusik, völlig passiv; weder die repräsentativen Werke der klassischen Kunst, noch die moderne kirchliche Kunst Kominskis, Regers oder Grabners findet hier Pflege. Allerdings fordert die Billigkeit die Feststellung, daß die organisatorischen und finanziellen Verhältnisse gerade auf kirchenmusikalischem Gebiete sehr mißliche sind, so daß dem verdienstvollen Domkapellmeister Gruber kein Vorwurf gilt. Um so reger ist der Konzertbetrieb. Aus der Hochflut der Konzerte treten die Liederabende der Altistin Rosette *Anday* und Leo *Slezaks* hervor, dessen Tenor eine erstaunliche Leuchtkraft bewahrt hat. Heinrich *Rehkemper* ist heute wohl einer der ersten Sänger Deutschlands, seine Stimme ist von wunderbarer Weichheit, die Technik vollendet. Leider gibt er an Charakteristik und Vergeistigung des Vortrages nicht immer so viel, als diesen hervorragenden stimmlichen Eigenschaften entsprechen würde. Hans *Pfitzner* erschien als Komponist und Pianist dazu mit seiner formschönen, versonnenen Violinsonate, der er Mozart und *Brahms* beziehungsreich zugestellte. Seine Partnerin Lina *Daimer* (München) erwies sich dagegen berechtigten Ansprüchen in Technik und Auffassung nicht durchaus gewachsen. Henri *Marteau* ist, mag auch sein Ton im Alter an Kraft und Süße ein wenig eingebüßt haben, immer noch der überlegene Könnner, der seelische Werte in sein Spiel legt. Die liebenswürdige Schwäche, auch als Komponist (von harmlosen Kinderchören) gelten zu wollen, teilt er mit anderen Virtuosen, bei denen diese Schwäche bedeutend weniger harmlos zu nennen ist. Vasa *Prihoda* errang wiederum stürmischen Erfolg. Technisch wird dieser Ueber-Paganini kaum mehr zu übertreffen sein, aber das Defizit im Seelischen ist noch immer ungedeckt. Ein großer, eben erst in Wien nostrifizierter Ruf ging der Pariser Pianistin Lucie *Caffaret* voraus. Mit ihrer eigenartigen, starke Pedalisierung bevorzugenden, im übrigen aber glänzenden Technik (vor allem die Lauf- und Trillertechnik ist hoch entwickelt) befreundet man sich bald, weniger aber mit der spielerisch-tänzelnden Auffassung Mozarts und Schuberts. Wir haben doch längst aufgehört, Mozart als den galanten Rokokokavalier mit Degen und Haarbeutel zu sehen, sollte man wirklich in Paris noch nicht so weit sein?

Von Interesse war ein Versuch, Kammermusik des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts auf alten, wieder in Stand gesetzten Instrumenten (Gambe, Viola da Braccio, Spinett und Cembalo) aus dem Besitze des Museums spielen zu lassen. Man lernte dabei kaum bekannte Lieder des Zeitgenossen Mozarts und Schülers Abbé Voglers J. M. Kraus kennen, die die ganze Müllerliederromantik um vierzig Jahre vorausnehmen. Die lokale Kammermusikpflege ist fast ausschließlich auf die von F. *Ledwinka*, dem ausgezeichneten Klavierpädagogen des „Mozarteums“ geleiteten Kammerkunstabende übergegangen, die zum Beispiel Reger und Pfitzner in gerundeter Wiedergabe brachten und auch sonst die musikalische Moderne gemäßigter Richtung kultivieren. Als Auftakt kommender Ereignisse ist eben das Programm der Festspiele 1926 erschienen. Man ist einigermaßen betroffen über seine außerordentliche Genügsamkeit in künstlerischen Dingen. Als künstlerische Taten, welche den Namen Festspiele rechtfertigen, wird man schließlich weder eine Aufführung der „Entführung“, der „Zauberflöte“, der „Ariadne“, der

„Fledermaus“ oder gar des bis zum Ueberdruß abgespielten „Jedermann“, noch Symphonie- und Kammerkonzerte der Philharmoniker oder des Rosé-Quartetts, so hochstehend sie als Einzelleistungen sein mögen, bezeichnen können. Aufführungen dieser Art kann man, wie das vorjährige Beispiel gelehrt hat, in jeder deutschen Großstadt, vor allem aber an der Wiener Oper und in den Wiener Konzertsälen oft genug hören.

Wollte man in Salzburg Festspiele veranstalten, die diesen Namen wirklich verdienen, so könnten es nur Aufführungen sein, die Mozarts Kunst dienen, die mit dieser Stadt organisch verbunden und aus ihrem künstlerischen und historischen Milieu hervorgewachsen sind; kein zufälliges Zusammentreffen willkürlich zusammengestellter Werke und Stilkreise, sondern ein einheitliches, von einem Kunstgedanken beherrschtes Geschehen. Eine zyklische Aufführung der Werke Mozarts, zu der sich die ersten Künstler Deutschlands und Oesterreichs, ja der ganzen Welt sich wie einst vor dem Kriege zur Verfügung stellen würden, ergäbe wahrhafte Salzburger Festspiele. Sie würden Salzburg zum österreichischen Bayreuth machen und seinen Namen ehrenvoll in die ganze Welt tragen. Wenn die gegenwärtige Form der Festspiele sich überlebt haben wird – und daß dies nicht mehr allzulange dauern wird, darauf deuten manche Anzeichen – wird es vielleicht Zeit sein, den Gedanken der Mozart-Festspiele zu verwirklichen.

-y.

Salzburger Musikbrief.

Wäre die Zahl der Konzerte und der Name der Mitwirkenden ein Maßstab für die Beurteilung der Musikkultur einer Stadt, Salzburg würde im österreichischen Musikleben nach Wien die zweite Stelle einnehmen. Daß diese Annahme völlig irrig wäre, wurde an dieser Stelle schon mehrfach betont. Das Musikleben dieser Stadt ist extensiv entwickelt, Fassade ohne Unterbau. Im Sommer wird die Musik zur Funktion des Fremdenverkehrs, im Winter kämpft sie um das Publikum, das sein Interesse müheloserem Formen der Kunstübung zuzuwenden vorzieht. So begegnete das Dresdner Streichquartett, das Mozart, Schumann und Hindemith formvollendet und mit sorgfältig abgewogenem Zusammenspiel reproduzierte, nur mäßigem Interesse. Kirchenmusikalisch ist die Stadt der Eberlin, Adlgasser und Michael Haydn, einst ein Zentrum deutscher Kirchenmusik, völlig passiv; weder die repräsentativen Werke der klassischen Kunst, noch die moderne kirchliche Kunst Kominski's, Regers oder Grabners findet hier Pflege. Allerdings fordert die Billigkeit die Feststellung, daß die organisatorischen und finanziellen Verhältnisse gerade auf kirchenmusikalischem Gebiete sehr mißliche sind, so daß dem verdienstvollen Domkapellmeister Gruber kein Vorwurf

gilt. Um so reger ist der Konzertbetrieb. Aus der Hochflut der Konzerte treten die Lieberabende der Altistin Rosette N d a h und Leo S l e z a k s hervor, dessen Tenor eine erstaunliche Leuchtkraft bewahrt hat. Heinrich R e h k e m p e r ist heute wohl einer der ersten Sänger Deutschlands, seine Stimme ist von wunderbarer Reichheit, die Technik vollendet. Leider gibt er an Charakteristik und Vergeistigung des Vortrages nicht immer so viel, als diesen hervorragenden stimmlichen Eigenschaften entsprechen würde. Hans P f i z n e r erschien als Komponist und Pianist dazu mit seiner formschönen, versjonnenen Violinsonate, der er Mozart und Brahms beziehungsreich zugesellte. Seine Partnerin Lina D a i m e r (München) erwies sich dagegen berechtigten Ansprüchen in Technik und Auffassung nicht durchaus gewachsen. Henri M a r t e a u ist, mag auch sein Ton im Alter an Kraft und Süße ein wenig eingebüßt haben, immer noch der überlegene Könnler, der seelische Werte in sein Spiel legt. Die liebenswürdige Schwäche, auch als Komponist (von harmlosen Kinderchören) gelten zu wollen, teilt er mit anderen Virtuosen, bei denen diese Schwäche bedeutend weniger harmlos zu nennen ist. W a s a B r i h o d a errang wiederum stürmischen Erfolg. Technisch wird dieser Ueber-Paganini kaum mehr zu übertreffen sein, aber das Defizit im Seelischen ist noch immer ungedeckt. Ein großer, eben erst in Wien nostrifizierter Ruf ging der Pariser Pianistin Lucie C a s t e r e t voraus. Mit ihrer eigenartigen, starke Pedalisierung bevorzugenden, im übrigen aber glänzenden Technik (vor allem die Lauf- und Trillertechnik ist hoch entwickelt) befreundet man sich bald, weniger aber mit der spielerisch-tändelnden Auffassung Mozarts und Schuberts. Wir haben doch längst aufgehört, Mozart als den galanten Kokokokavalier mit Degen und Haarbeutel zu sehen, sollte man wirklich in Paris noch nicht so weit sein?

Von Interesse war ein Versuch, Kammermusik des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts auf alten, wieder in Stand gesetzten Instrumenten (Gambe, Viola da Braccio, Spinett und Cembalo) aus dem Besitze des Museums spielen zu lassen. Man lernte dabei kaum bekannte Lieder des Zeitgenossen Mozarts und Schülers Abbé Voglers J. M. Kraus kennen, die die ganze Müllerliederromantik um vierzig Jahre vorausnehmen. Die lokale Kammermusikpflege ist fast ausschließlich auf die von F. Ledwinka, dem ausgezeichneten Klavierpädagogen des „Mozarteums“ geleiteten Kammerkunstabende übergegangen, die zum Beispiel Reger und Bizet in gerundeter Wiedergabe brachten und auch sonst die musikalische Moderne gemäßigter Richtung kultivieren. Als Auftakt kommender Ereignisse ist eben das Programm der Festspiele 1926 erschienen. Man ist einigermaßen betroffen über seine außerordentliche Genügsamkeit in künstlerischen Dingen. Als künstlerische Taten, welche den Namen Festspiele rechtfertigen, wird man schließlich weder eine Aufführung der „Entführung“, der „Zaubersflöte“, der „Ariadne“, der „Fledermaus“ oder gar des bis zum Ueberdruß abgespielten „Jedermann“, noch Symphonie- und Kammerkonzerte der Philharmoniker oder des Rosé-Quartetts, so hochstehend sie als Einzelleistungen sein mögen, bezeichnen können. Aufführungen dieser Art kann man, wie das vorjährige Beispiel gelehrt hat, in jeder deutschen Großstadt, vor allem aber an der Wiener Oper und in den Wiener Konzertsälen oft genug hören.

Wollte man in Salzburg Festspiele veranstalten, die diesen Namen wirklich verdienen, so könnten es nur Aufführungen sein, die Mozarts Kunst dienen, die mit dieser Stadt organisch verbunden und aus ihrem künstlerischen und historischen Milieu hervorgewachsen sind; kein zufälliges Zusammentreffen willkürlich zusammengestellter Werke und Stillreise, sondern ein einheitliches, von einem Kunstgedanken beherrschtes Geschehen. Eine zyklische Aufführung der Werke Mozarts, zu der sich die ersten Künstler Deutschlands und Oesterreichs, ja der ganzen Welt sicher wie einst vor dem Kriege zur Verfügung stellen würden, ergäbe wahrhafte Salzburger Festspiele. Sie würden Salzburg zum österreichischen Bayreuth machen und seinen Namen ehrenvoll in die ganze Welt tragen. Wenn die gegenwärtige Form der Festspiele sich überlebt haben wird — und daß dies nicht mehr allzulange dauern wird, darauf deuten manche Anzeichen — wird es vielleicht Zeit sein, den Gedanken der Mozart-Festspiele zu verwirklichen.