

# Tschaikowsky-Gesellschaft

## Mitteilungen 18 (2011)

S. 42-203

Willem Mengelberg als Čajkovskij-Dirigent (Ronald de Vet)

Abkürzungen, Ausgaben, Literatur sowie  
Hinweise zur Umschrift und zur Datierung:

[http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index\\_htm\\_files/abkuerzungen.pdf](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de/index_htm_files/abkuerzungen.pdf)

Copyright: Tschaikowsky-Gesellschaft e.V. / Tchaikovsky Society,  
Sodener Str. 45a, D-61462 Königstein im Taunus  
[info@tschaikowsky-gesellschaft.de](mailto:info@tschaikowsky-gesellschaft.de) / [www.tschaikowsky-gesellschaft.de](http://www.tschaikowsky-gesellschaft.de)

Redaktion:

Thomas Kohlhase (1994-2011),  
zusammen mit Kadja Grönke (2006-2008),  
Lucinde Braun und Ronald de Vet (seit 2012)

ISSN 2191-8627

## Willem Mengelberg als ajkovskij-Dirigent

von Ronald de Vet

### Inhaltsübersicht

#### Vorbemerkungen

#### I. Willem Mengelberg. Leben und Wirken

|  |    |
|--|----|
| Jugendjahre und musikalische Ausbildung .....                              | 45 |
| Frühe ajkovskij-Aufführungen in den Niederlanden .....                     | 47 |
| Mengelberg als Orchestererzieher und Interpret .....                       | 58 |
| Die Dirigierpartituren .....   | 79 |
| Grammophon- und Rundfunkaufnahmen .....                                    | 83 |
| Die niederländischen Aufführungen der <i>Pathétique</i> im Jahre 1944..... | 86 |

#### II. ajkovskij und Mengelberg in zeitgenössischen Konzertkritiken

##### Westeuropa und Amerika

|                   |     |
|-------------------|-----|
| Niederlande.....  | 96  |
| Deutschland ..... | 108 |
| Österreich.....   | 125 |
| Dänemark.....     | 128 |
| Belgien.....      | 130 |
| Frankreich.....   | 133 |
| Italien .....     | 142 |
| Ungarn .....      | 143 |
| England.....      | 144 |
| Amerika .....     | 152 |

#### III. Mengelberg in Rußland

|  |     |
|--|-----|
| Allgemeines .....                                      | 170 |
| Die fünfte Symphonie in Moskau.....                    | 171 |
| Die fünfte Symphonie in St. Petersburg .....           | 176 |
| Änderungen in der fünften und sechsten Symphonie ..... | 178 |
| Die sechste Symphonie in St. Petersburg .....          | 190 |
| Die sechste Symphonie in Moskau.....                   | 197 |
| Rußland und Mengelberg .....                           | 199 |

|   |     |
|---|-----|
| Verzeichnis der häufig verwendeten Literatur..... | 203 |
|---|-----|

## Vorbemerkungen

Der vorliegende Beitrag stellt den niederländischen Dirigenten Willem Mengelberg (1871–1951) als ajkovskij-Dirigenten und -Interpreten vor. Dabei stützt er sich vorwiegend auf Archivmaterial, das im umfangreichen Willem-Mengelberg-Archiv im Nederlands Muziek Instituut ([www.nederlandsmuziekinstituut.nl](http://www.nederlandsmuziekinstituut.nl)) in Den Haag aufbewahrt wird, sowie auf zeitgenössische russische Rezensionen von Mengelbergs Konzerten, die der Verfasser in russischen Bibliotheken und Archiven gesammelt hat. Die Grammophonaufnahmen Mengelbergs werden zwar aufgelistet, aber nicht besprochen.

Im Mengelberg-Archiv, das 100 laufende Regalmeter mißt, sind nicht nur die Mehrzahl von Mengelbergs Dirigierpartituren und ein großer Teil seiner Korrespondenz erhalten geblieben, sondern auch eine sehr große Sammlung von Zeitungsausschnitten mit Konzertrezensionen aus seiner gesamten Laufbahn, die sich (nach drei Jahre in Luzern) von 1895 bis einschließlich 1944 erstreckte.

Der Beitrag besteht aus drei Teilen. Der erste beschreibt, nach einer kurzen biographischen Skizze, die Rolle Mengelbergs im niederländischen und internationalem Musikleben, den Stellenwert der Werke ajkovskijs in seinem Repertoire und die Beurteilung des Musikers und der Person Mengelberg durch seine Zeitgenossen. Das Ende dieses Teils handelt von den Aufführungen der *Pathétique*, die Mengelberg 1944 in den Niederlanden dirigiert hat.

Der zweite Teil bietet eine Anthologie von Ausschnitten aus Rezensionen von Konzerten in West-Europa und Amerika, in denen Mengelberg Werke ajkovskijs dirigiert hat. Wenn nicht anderweitig nachgewiesen, entstammen diese Ausschnitte dem Willem-Mengelberg-Archiv des Nederlands Muziek Instituut. Einige Rezensionen beleuchten vor allem Mengelbergs Dirigierstil, andere die aufgeführten Werke, wieder andere widmen sich beiden Aspekten. So liefert dieser Artikel auch einen Beitrag zur Rezeptionsgeschichte ajkovskijs am Ende des 19. und in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.

Der dritte Teil präsentiert Rezensionen der ajkovskij-Aufführungen, die Mengelberg zwischen 1909 und 1911 in Moskau und St. Petersburg dirigiert hat. Auch von seinen berühmtesten Kürzungen im Finale der fünften Symphonie und der Frage nach ihrer Authentizität ist dabei die Rede sowie von den programmatischen und aufführungspraktischen Hinweisen, die ihm ajkovskijs Bruder Modest bei seinen Aufenthalten in Rußland zur 5. und 6. Symphonie gegeben hat.

\*\*\*

Der Verfasser ist an erster Stelle Herrn Dr. Frits Zwart, dem Direktor des Nederlands Muziek Instituut zu Dank verpflichtet für die Möglichkeit, die Nachforschungen in Rußland als Gast-Mitarbeiter des Nederlands Muziek Instituut auszuführen, und für die Erlaubnis, den Text mit mehreren Abbildungen aus dem Willem-Mengelberg-Archiv zu bereichern.

Frau Dr. Polina Vajdman, ajkovskij-Museum in Klin, ist der Verfasser sehr dankbar für die Hilfe, die sie ihm bei der Klärung verschiedener Fragen geleistet hat. Frau Dr. Lucinde Braun (Prien) verdankt er die freundliche Vermittlung einer Kopie des *Pathétique*-Autographs aus dem ajkovskij-Museum und mehrere Hinweise. Herr Prof. Dr. Eric Derom aus Gent (Belgien) hat dem Verfasser freundlicherweise seine noch nicht publizierten Inventare aller ausländischen Konzerte Mengelbergs zur Verfügung gestellt, welche die Recherchen sehr erleichtert haben; dafür sei ihm an dieser Stelle sehr herzlich gedankt.

Herrn Ing. N.P.H. Steffen aus Kampen (Niederlande) ist der Verfasser sehr verbunden für detaillierte Auskünfte bezüglich niederländischer Erstaufführungen Mengelbergs von Werken ajkovskijs. Herrn James H. North verdankt der Verfasser, durch freundliche Vermittlung von Herrn Derom, eine vollständige Übersicht über die Konzerte, welche Mengelberg in Amerika gegeben hat. Frau G. L. Retrovskaja, Musikbibliothek der Šostakovi -Philharmonie in St. Petersburg, dankt der Verfasser für ihr Interesse und ihre nützlichen Hinweise.

Nicht zuletzt dankt er den Mitarbeitern des Nederlands Muziek Instituut (NMI), der Koninklijke Bibliotheek (KB) in Den Haag, der Universitätsbibliotheken in Leiden und Amsterdam, des Nederlands Instituut voor Oorlogsdocumentatie (NIOD) in Amsterdam und der folgenden russischen Bibliotheken und Archive für die immer gern und vorzüglich geleistete Hilfe:

Staatliches Zentrales Museum für Musikkultur (Glinka-Museum), Moskau (GCMMK),  
Russische Nationalbibliothek, St. Petersburg (RNB),  
Staatliche Theaterbibliothek, St. Petersburg (GTB),  
Staatliches Museum für Theater und Musik, St. Petersburg,  
Wissenschaftliche Bibliothek des Russischen Instituts für Kunstgeschichte, St. Petersburg.



## Willem Mengelberg. Leben und Wirken

### Jugendjahre und musikalische Ausbildung

Willem Mengelberg wurde am 28. März 1871<sup>1</sup> in Utrecht geboren. Er entstammte einer Künstlerfamilie aus Köln. Sein Vater, Friedrich Wilhelm Mengelberg (1837-1919), wurde als Architekt, Bildhauer und Maler ausgebildet, u.a. in der von seinem Großvater 1822 gegründeten Werkstatt, der sogenannten ‘Mengelbergschen Sonntagsschule für Bauleute’, in der schon viele Mitglieder der Familie Mengelberg eine Beschäftigung gefunden hatten. 1861 gründete er in seinem Geburtsort Köln eine eigene Werkstatt. Nach einigen Jahren machten sich im Rheinland die Folgen des sogenannten Kulturkampfes zwischen der damaligen preußischen Obrigkeit und der katholischen Kirche bemerkbar. In den Niederlanden dagegen wurden nach der Emanzipation des katholischen Bevölkerungsteils gerade viele katholische Kirchen gebaut, die ausgestattet werden mußten. Der neugotische Stil Wilhelm Mengelbergs wurde vor allem im Utrechter Erzbistum sehr geschätzt. Deshalb beschloß er 1869, sich in Utrecht anzusiedeln. Auch danach hat er noch für deutsche Kirchen gearbeitet; am bekanntesten sind seine Arbeiten für den Kölner Dom (zwischen 1892 und 1905), für den er u.a. die Kreuzwegstationen und die Bronzetüre des Michaelsportals der Nordfassade geschaffen hat.<sup>2</sup> Er liebte die Musik sehr, spielte aber selbst kein Instrument. Seine Frau, Helena Schrattenholz (1845-1930), hatte Klavier studiert, aber nach ihrer Eheschließung und reichem Kindersegen (den Mengelbergs wurden 16 Kinder geboren) keine berufliche Tätigkeit auf diesem Gebiet entwickelt.

Obwohl Willem Mengelberg als Kind, wie viele seiner Brüder, eine Begabung für die bildenden Künste zeigte, dominierte seine musikalische Begabung. Im Alter von drei oder vier Jahren begann er mit dem Klavierspiel. Sein Vater meldete ihn als Sängerknaben in der Utrechter Katharinenkathedrale an, für die er die Inneneinrichtung lieferte. In dieser Kirche stand die Musik unter dem Einfluß des Cäcilianismus, und so sang Willem mit acht Jahren im Chor eine Messe Palestrinas. Mit zehn Jahren wurde er ‘Dirigent’ eines Männerchors, den die Mitarbeiter in der Werkstatt seines Vaters bildeten.

Als er zwölf Jahre alt war, trat er in die Musikschule von Richard Hol in Utrecht ein. Mit siebzehn begann er das Studium am Konservatorium in Köln. Er studierte Kompositionslehre und Dirigieren bei dem Direktor, Franz Wüllner (1832–1902), einem Schüler von Beethovens Sekretär Anton



*Richard Hol, Mengelbergs erster Musiklehrer*

<sup>1</sup> D.h. im selben Jahr wie Bob Davydov, der am 2. / 14. Dezember 1871 geboren wurde.

<sup>2</sup> „Die Bronzetüren von Wilhelm Mengelberg (1892) gehören zu den besten Arbeiten des 19. Jahrhunderts am Dom“, schreibt der ehemalige Dombaumeister Arnold Wolff in seinem Büchlein *Der Dom zu Köln*, Köln 2008 (5. Aufl.), S. 48.

Abbildungen von einigen Werken Wilhelm Mengelbergs sind auf der Website des Kölner Doms zu finden:

Schranktür, um 1890  
 Dreikönigenaltar, 1892  
 Kreuzweg, 10. Station, Entkleidung Christi  
 Kreuzweg, 13. Station, Beweinung  
 Kreuzweg, 14. Station, Grablegung  
 Rückseite des Klaren-Altars, 1905

[www.koelner-dom.de/index.php?id=17039](http://www.koelner-dom.de/index.php?id=17039),  
[www.koelner-dom.de/index.php?id=17921](http://www.koelner-dom.de/index.php?id=17921),  
[www.koelner-dom.de/index.php?id=16946](http://www.koelner-dom.de/index.php?id=16946),  
[www.koelner-dom.de/index.php?id=16948](http://www.koelner-dom.de/index.php?id=16948),  
[www.koelner-dom.de/index.php?id=16950](http://www.koelner-dom.de/index.php?id=16950),  
[www.koelner-dom.de/index.php?id=16914](http://www.koelner-dom.de/index.php?id=16914).

Schindler. Wüllner hatte in Aachen, München, Dresden und Berlin gearbeitet (1882–1885 war er Dirigent der Berliner Philharmonie gewesen) und wurde 1884 auf Empfehlung seines Freundes Johannes Brahms Nachfolger Ferdinand Hillers als Direktor des Kölner Konservatoriums. Zugleich wurde er Dirigent des dortigen Städtischen Orchesters. Hans von Bülow arbeitete um 1870 in München mit Wüllner zusammen und schrieb über ihn:

An Hofkapellmeister Wüllner s respectablen Kenntnissen, an seiner vielseitigen Tüchtigkeit habe ich nie gezweifelt oder gemäkelt. [...] sein Eifer, sein Ehrgeiz, seine Gründlichkeit sind mir seit lange bestbekannt. Mit ihm zugleich aber irgendwo zu wirken, ist eine absurde Idee. Ich kann nur fraternisieren mit enthusiastischen Charakteren. Über das innerste Wesen der Musik sind wir beide in einem, mehr als Sie glauben, scharfen Gegensatze. Vielleicht liegt s in den Temperamenten.<sup>3</sup>



Franz Wüllner

Mengelberg erinnerte sich später immer mit großer Dankbarkeit an den Unterricht bei Franz Wüllner.<sup>4</sup> Wüllner war mit vielen Komponisten persönlich bekannt und lud sie ein, in Köln ihre Werke zu dirigieren. Vier Werke von Richard Strauss, den er schon als Kind kannte, hat Wüllner erstaufgeführt.<sup>5</sup> So kam auch ajkovskij nach Köln, und zwar Anfang 1889. ajkovskij notierte am 30. Januar / 11. Februar 1889 in seinem Tagebuch: „Wüllner. Ausgezeichnetes Orchester [...] Abends wieder Probe.“<sup>6</sup> Über die Qualitäten Wüllners als Orchesterdirigent schrieb ajkovskij am selben Tag in einem Brief an Glazunov:

Ich traf in Köln gerade bei der Probe ein, wovon es insgesamt drei gab. Können Sie sich vorstellen, daß eine zweitrangige<sup>7</sup> deutsche Stadt ein erstrangiges Orchester hat? Ich war davon überzeugt, daß ich dort nur ein erträgliches finden würde. Es stellte sich aber heraus, daß es Wüllner, dem dortigen Dirigenten, auf Kosten von großer Mühe und Energie gelungen ist, ein vortreffliches, sehr großes Orchester zu organisieren, das mich außergewöhnlich erstaunt und entzückt hat, schon von den ersten Takten der dritten Suite an, die ich hier aufgeführt habe. Von den ersten Geigen gibt es zwanzig – und was für welche!!! Die Bläser sind erstaunlich. Das sehr schwierige Scherzo dieser Suite spielten sie vom Blatt so, als ob sie es schon zehnmals gespielt hätten. Mit so einem Orchester und mit solchen Proben war es nicht schwierig, zu einer ausgezeichneten Aufführung zu gelangen. Der Saal<sup>8</sup> war ebenfalls ausgezeichnet und das Publikum neigte nicht so zu jenem widerspenstigen Konservatismus, durch den viele Städte in Deutschland sich auszeichnen.<sup>9</sup> Der Erfolg war sehr groß, und als ich hervorgerufen wurde, spielten die Musiker mir einen Tusch.<sup>10</sup>

<sup>3</sup> Brief an Eugen Spitzweg vom 4. Juli 1870, zitiert nach Marie von Bülow (Hrsg.), *Hans von Bülow. Briefe. IV. Band. 1864-1872*, Leipzig 1900, S. 414f.

<sup>4</sup> Zwart 1999, S. 30-36.

<sup>5</sup> Zwart 1999, S. 32; Dietrich Kämper (Hrsg.), *Richard Strauss und Franz Wüllner im Briefwechsel*, Köln 1963, S. III-VII.

<sup>6</sup> „[...]“ – DiG S. 463, 30. Januar 1889. D 1923/1993 S. 222; *P. I. ajkovskij. Dnevnik*, hrsg. von T. ugunova, Moskau / Jekaterinburg 2000 ( D 2000), S. 208; Tagebücher, S. 282.

<sup>7</sup> Köln war damals (laut *Pierer's Konversations-Lexikon*, 7. Auflage, 1888-1893) mit etwa 240.000 Einwohnern bedeutend größer als Leipzig (121.000 Einw.) oder Frankfurt am Main (155.000 Einw.), aber natürlich viel kleiner als Berlin, von wo ajkovskij gerade kam.

<sup>8</sup> Der Gürzenich.

<sup>9</sup> ajkovskij spielt hier wohl auf Leipzig und Hamburg an; vgl. V. V. Jakovlev (Hrsg.), *P. I. ajkovskij. Muzykal'no-kritičeskie stat'i*, Moskau 1953, S. 348 bzw. 358, bzw. *Erinnerungen und Musikkritiken*, S. 53 und 66.

<sup>10</sup> „

Da Mengelberg seit 1888 am Kölner Konservatorium studierte, ist es sehr wohl möglich, daß er bei diesem Konzert oder bei den Proben anwesend gewesen ist. Das ist aber nicht zu belegen.

Mengelberg studierte Klavier bei Isidor Seiß (1840–1905), der seinerseits bei Ferdinand Wieck in Dresden studiert hatte. Seiß, der Widmungsträger von Griegs *Lyrischen Stücken* op. 43, arbeitete 1861-1903 am Kölner Konservatorium und war auch der Lehrer von u.a. Elly Ney und Engelbert Humperdinck. Musiktheorie und Kontrapunkt studierte Mengelberg bei Gustav Jensen<sup>11</sup> (1843-1895), Orgel bei Friedrich Wilhelm Franke, Violine bei Georg Japha, Gesang bei dem damals sehr berühmten Benno Stolzenberg (1827-1906) und Musikgeschichte bei Otto Klauwell (1851-1917).<sup>12</sup> 1892 absolvierte er das Konservatorium mit Auszeichnung in den Fächern Klavier, Dirigieren und Komposition und wurde im selben Jahr zum städtischen Musikdirektor in Luzern ernannt. 1895, im Alter von 24 Jahren, wurde er auf Empfehlung Wüllners Nachfolger von Willem Kes<sup>13</sup> als Dirigent des 1888 gegründeten Concertgebouw-Orchesters in Amsterdam.

### Frühe ajkovskij-Aufführungen in den Niederlanden

Als Hans von Bülow und die Meininger Hofkapelle am 12., 13. und 20. November 1885 Konzerte in Amsterdam, Rotterdam und Utrecht gaben, machten sie einen enormen Eindruck. Auf einmal wurde den niederländischen Musikliebhabern klar, daß das Niveau der eigenen Orchester und Dirigenten, auf die man immer stolz gewesen war, gar nicht so hoch war, wie man dachte. Aber solange Orchester Ad-hoc-Ensembles waren, die nur am Tag des Konzerts probten, war dieses Niveau kaum zu erhöhen. Deshalb wurde 1888 ein neues Orchester gegründet, für welches ein eigenes Konzertgebäude (niederländisch ‚Concertgebouw‘) erbaut wurde. Als ständigen Dirigenten wollte man u.a. Hans von Bülow und Johannes Brahms<sup>14</sup> gewinnen, die sich aber verweigerten. Schließlich wurde Willem Kes, der sich als Dirigent in Dordrecht und in Amsterdam einen guten Namen gemacht hatte, zum ersten Dirigenten des Concertgebouw-Orchesters ernannt.

<sup>11</sup> Einem Bruder des Komponisten Adolf Jensen.

<sup>12</sup> Zwart 1999, S. 33.

<sup>13</sup> Kes wurde Nachfolger von Georg Henschel als Dirigent des Scottish Orchestra in Glasgow. Willem Kes (1856-1934) hatte u.a. bei Ferdinand David, Wieniawski und Joachim Violine studiert, Dirigieren bei August Böhme (einem Schüler von Louis Spohr) sowie Komposition bei Carl Reinecke, und war zuerst Dirigent in Dordrecht und Amsterdam (Park-Orkest). In sieben Jahren hat Kes das Niveau des Concertgebouw-Orchesters mit intensiven Proben gesteigert und dem Publikum das Plaudern und Essen während der Konzerte verboten. Kes hat in den Niederlanden Werke u.a. von ajkovskij, Dvořák und Richard Strauss erstaufgeführt. In Glasgow hat Kes nur drei Jahre gearbeitet. 1898 bis 1900 war er Dirigent der Konzerte der Philharmonischen Gesellschaft (Filarmoni eskoe Obščestvo) in Moskau, und 1901-1905 (als Nachfolger von Semen Kruglikov) Direktor der Musik- und Opernschule dieser Gesellschaft, zugleich Lehrer für Violine und Ensemblespiel. Aleksandr Ziloti folgte ihm als Dirigent der Konzerte nach; die großen Operaufführungen behielt Kes sich vor. Von 1905 bis 1926 wirkte er als Musikdirektor in Koblenz. Er starb ebenda 1934.

<sup>14</sup> Eduard Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek 1815–1915*, Amsterdam 1986<sup>2</sup>, S. 135ff.

Kes hat mehrere Werke Tsjajkovskijs zum ersten Mal in den Niederlanden dirigiert: die Overture *1812* am 3. November 1889, *Romeo und Julia* am 24. Juli 1890, die Nußknackersuite am 16. April 1893, das Violinkonzert (mit Felix Berber, einem Schüler Adolf Brodskijs) am 26. Oktober 1893, und am 30. September 1894 die *Marche solennelle* (Krönungsmarsch).<sup>15</sup> Die Berliner Philharmoniker haben bei ihren jährlichen Konzerten im Scheveninger Kurhaus auch einige Werke Tsjajkovskijs erstaufgeführt: das ‚Andante cantabile‘ aus dem 1. Streichquartett op. 11 (in Streichorchesterbesetzung) am 15. Juni 1887 (Kes dirigierte es zum ersten Male am 11. Juni 1891), sowie das erste Klavierkonzert am 29. September 1893 mit Franz Mannstaedt.<sup>16</sup>

Tsjajkovskij hatte schon Anfang Februar 1892 in die Niederlande reisen wollen. Nachdem er aber in Paris sein Streichsextett *Souvenir de Florence* überarbeitet und an Jurgenson geschickt hatte, sagte er, weil der Konzerttermin weit vorauslag, er sich krank vor Heimweh fühlte und seine unterbrochenen Arbeiten wieder aufnehmen wollte, seine Konzerte in den Niederlanden ab<sup>17</sup> und reiste nach Rußland zurück. In der Tageszeitung *Het nieuws van den dag* vom 10. Februar 1892 wurde darüber berichtet:

Der russische Komponist Tsjajkovskij, der am 11. dieses Monats im Concertgebouw die Aufführung einiger seiner Orchesterwerke dirigieren sollte, ist plötzlich durch «Umstände außerhalb seiner Entscheidung» daran gehindert worden, sein Vorhaben auszuführen,.

Natürlich ist dies für sehr viele eine große Enttäuschung, besonders für das Orchester des Concertgebouw, wo schon alles für jenen Abend vorbereitet worden war. Stattdessen hat sich der Vorstand der Zusage eines anderen hohen Kunstgenusses versichert: Frau Moran-Olden, die berühmte Wagner-Interpretenin aus Leipzig, wird an jenem Abend im Concertgebouw auftreten.<sup>18</sup>

Eine Woche vor seinem Tode versprach Tsjajkovskij Kes, Anfang März 1894 in die Niederlande zu kommen.<sup>19</sup> Am 9. November 1893 dirigierte Kes statt der angekündigten dritten Symphonie von Brahms die Vierte Tsjajkovskijs, zum Gedenken an den Komponisten, der drei Tage zuvor gestorben war. Die Symphonie wurde vom Publikum ziemlich kühl aufgenommen, doch wiederholte sie Kes schon drei Wochen später, am 30. November 1893.<sup>20</sup>

Mengelberg präsentierte sich 1895 beim Abschiedskonzert seines Vorgängers als Solist in Liszts erstem Klavierkonzert. Seine Talente als Dirigent und seine große Hingabe an alle Werke, die er aufführte, wurden bald erkannt; sein selbstbewußtes, autokratisches

<sup>15</sup> Freundliche Mitteilung von Herrn N. Steffen.

<sup>16</sup> Das Inserat für dieses Konzert in der Tageszeitung *Rotterdams Nieuwsblad* vom 29. September 1893 vermittelt den Eindruck, daß Mannstaedt als Solist statt als Dirigent auftrat. Wahrscheinlich aber war der Solist Bernhard Stavenhagen, der acht Tage zuvor mit Mannstaedt in Scheveningen das Klavierkonzert c-Moll von Beethoven gespielt hatte.

<sup>17</sup> Brief vom 25. Januar 1892 an Petr Jurgenson, PSS XVII, S. 27, 4604 („ – “Die Niederlande habe ich auf nächstes Jahr verschoben”). – Alexander Poznansky dagegen meint, das Konzert sei annulliert worden („when suddenly he learned that the concerts in Holland had been cancelled” – Poznansky 1991, S. 543; ebenso in den russischen Ausgaben: „ , – Poznansky 2009 II S. 424, 2010 S. 655).

<sup>18</sup> „De Russische componist Tsjajkowsky, die den 11 dezer in het Concertgebouw de uitvoering van eenige zijner orkest-werken zou komen dirigeeren, is eensklaps verhinderd geworden zijn plan te volvoeren, door «omstandigheden onafhankelijk van zijn wil».

Natuurlijk is dit voor zeer velen een groote teleurstelling, inzonderheid voor het orkest van het Concertgebouw, waar reeds alles voor dien avond was voorbereid. In plaats daarvan heeft het bestuur zich de toezegging van een ander hoog kunstgenot verzekerd: Mevrouw Moran-Olden, de beroemde Wagner-vertolkster uit Leipzig, zal dien avond in het Concertgebouw optreden.” (KB)

<sup>19</sup> Brief vom 19. / 31. Oktober 1893, PSS XVII Nr. 5063, zitiert in V. Fédorov, ‘ Tsjajkovskij et la France (A propos de quelques lettres de Tsjajkovskij à Félix Macker)’, *Revue de Musicologie*, 1968 (S. 16-95), S. 89f., Brief XIII.

<sup>20</sup> Bottenheim, S.A.M., *Geschiedenis van het Concertgebouw*, Band I, Amsterdam 1948, S. 185.

Benehmen allerdings ebenfalls. Weil Mengelberg auch über einen eigenen guten Chor verfügen wollte, wurde er 1898 auch ständiger Dirigent des Chores der Vereeniging tot Bevordering der Toonkunst (Verein zur Förderung der Tonkunst) in Amsterdam. Dieser Verein hatte ajkovskij 1892 zum Ehrenmitglied ernannt.<sup>21</sup>

Am 27. Februar 1896 dirigierte Mengelberg erstmalig die vierte Symphonie, am 15. März die Ouvertüre *Romeo und Julia*, und am 28. Mai desselben Jahres die Nußknacker-suite.<sup>22</sup> Die niederländische Erstaufführung der *Pathétique* wurde aber weder von Kes noch von Mengelberg, sondern von



Cornelis van der Linden

Vasilij Safonov dirigiert, und zwar am 12. Januar 1896. Weil Mengelberg, der erst im letzten Moment davon hörte, nicht wollte, daß Safonov das neue Werk mit dem Concertgebouw-Orchester nach zu wenigen Proben aufführen würde, verweigerte er als Direktor die Mitarbeit seines Orchesters. Der Direktor der Amsterdamer Oper, Cornelis van der Linden, bot Safonov die Gelegenheit, die *Pathétique* drei Tage später mit seinem Opernorchester auszuführen.<sup>23</sup> Daniël de Lange, der den Grund von Mengelbergs Weigerung nicht kannte, schrieb in seiner Rezension von dessen Konzert, das am 9. Januar stattgefunden hatte:

Bekanntlich wäre dieser Abend der Aufführung russischer Musik gewidmet gewesen und würde Herr Safonov, Direktor des Kaiserlichen Konservatoriums in Moskau, das Konzert geleitet haben. Im letzten Moment scheinen Schwierigkeiten unüberwindlicher Art aufgekommen zu sein, die der Aufführung dieses Vorhabens im Weg standen. Es ist merkwürdig, daß man diese Schwierigkeiten erst im letzten Moment entdeckt hat, so daß Herr Safonov, mit dem im September und Oktober des Vorjahrs über dieses Konzert Verhandlungen geführt wurden, Moskau schon verlassen hatte, als er die Nachricht empfing, daß das Konzert nicht stattfinden konnte. Eine sehr hohe Meinung der Ordnung im Concertgebouw bekommt ein Künstler, der aus dem Ausland hierher kommt, nicht durch eine solche Handlungsweise; und bestimmt wird vor allem ein russischer Künstler, der im eigenen Lande größte Auszeichnungen gewöhnt ist, einen sehr traurigen Eindruck von unserem Musikleben mitnehmen.<sup>24</sup>

#### Die Aufführung Safonovs wurde wie folgt angekündigt:

Die Direktion der Niederländischen Oper,<sup>25</sup> welche die Anwesenheit des berühmten Tonkünstlers V. Safonov, Direktor des Kaiserlichen Konservatoriums in Moskau, in dieser Stadt nutzte, hat diesen eingeladen, nächsten Sonntagabend im Paleis voor Volksvlj<sup>26</sup> die Aufführung der Symphonie pathéti-

<sup>21</sup> Der Brief der Vorstandsmitglieder Frans Coenen und Daniel de Lange vom Juli 1891 an ajkovskij ist in russischer Übersetzung publiziert in ZM, S. 76. ajkovskijs Antwort findet man bei Féodorov, a.W. (s. Anm. 19), S. 89, Brief XII.

<sup>22</sup> Zwart 1999, S. 412f.

<sup>23</sup> Bottenheim Bd II, S. 13ff.; Zwart 1999, S. 67f.

<sup>24</sup> „Zooals bekend is, zou deze avond gewijd zijn geweest aan de uitvoering van Russische muziek en zou de Heer W. Safonoff, directeur van het Keizerlijk Conservatorium te Moscou, het concert hebben geleid. Te elfder ure schijnen er moeielijkheden van onoverkomelijken aard te zijn gerezen, die aan de uitvoering van dit plan in den weg stonden. Merkwaaardig mag het heeten, dat men die moeielijkheden eerst te elfder ure heeft ontdekt, zoodat de Heer Safonoff, met wien in September en October van het vorig jaar over dit concert werd onderhandeld, reeds van Moscou vertrokken was, toen hij bericht ontving, dat het concert niet kon plaats hebben. Een zeer hoogen dunk van de orde in het Concertgebouw geeft zulk een handelwijze tegenover een kunstenaar, die van het buitenland hierheen komt, niet, en zeker zal vooral een Russisch kunstenaar, die aan de grootste onderscheidingen in eigen land gewend is, een zeer treurigen indruk van ons muzikleven met zich nemen.“ – *Het nieuws van den dag*, 13. Januar 1896.

<sup>25</sup> Der Dirigent Cornelis van der Linden (1839-1918) hatte 1894 ein Opernhaus gegründet, das 1903 in Konkurs geriet.

<sup>26</sup> Buchstäblich ‚Palast für Gewerbefleiß‘; damaliges Amsterdamer Riesengebäude von 1864 im Stil des Lon-

que von P. ajkovskij leiten zu wollen. Bereitwillig hat Herr Safonov die Einladung angenommen und zugleich angeboten dem schon berühmten jungen Pianisten Iosif Levin, der am letzten Donnerstag im Concertgebouw einen außerordentlichen Erfolg erzielte,<sup>27</sup> ein zweites Mal die Gelegenheit zu geben sich am selben Abend hören zu lassen, jetzt unter der Leitung seines Lehrers.

Herr Safonov ist als ein ausgezeichnete Dirigent bekannt, so daß es interessant sein wird unter seiner Leitung die Bekanntschaft einiger der schönsten Werken der russischen Schule und eines der besten russischen Solisten zu machen.

Nach dieser instrumentalen Darstellung fängt die Operaufführung an: das interessante Werk von Maillart, *Das Glöcklein des Eremiten* (Les dragons de Villars).<sup>28</sup>

Am 28. August 1896 spielte das Berliner Philharmonische Orchester die *Pathétique* in Scheveningen, dirigiert entweder von Bernhard Breuer oder Franz Mannstaedt.<sup>29</sup> Mengelbergs erste Aufführung am 24. September 1896 war also die dritte in den Niederlanden und hatte sehr großen Erfolg:

Wer der Aufführung am 24. September 1896 im großen Saal beigewohnt hat, wird dieses Ereignis sein Leben lang nicht vergessen. Alle Epitheta in der zweiten Steigerungsstufe reichen nicht aus, den Eindruck jenes Abends zu beschreiben. Die sechste Symphonie ajkovskijs, in der Musikgeschichte als Symphonie Pathétique der Nachwelt überliefert, hieß dieses feiernde Wunder in unserem Konzertsaal. [...] Denn Herr Mengelberg hat damit bewiesen, ein Dirigent von „Gottes Gnaden“ zu sein, für die wenigen übriggebliebenen Zauderer, die gemeint hatten, Mengelberg sei nur imstande zu erhalten, was Kes aufgebaut hatte. Die herrliche Darstellung des technisch und rhythmisch so ungemein schwierigen Werkes war über jedes Lob erhaben. [...] wenn man bedenkt, daß Mengelberg dieses Meisterwerk noch nie hatte ausführen hören und sich ganz selbständig eine Interpretation schaffen mußte, dann dürfen wir uns gratulieren, daß wir hier einen Dirigenten haben, der ein neues Werk von seinem Orchester so ausführen lassen kann. [...]

[Über Mengelbergs Weigerung, Safonov das Concertgebouw-Orchester dirigieren zu lassen:]

Mit Recht schrieb Keller im *Handelsblad*: „Es gab damals nicht genügend Zeit für eine Vorbereitung, wie man sie im Concertgebouw gewöhnt ist, und nachdem wir das Werk gestern gehört haben, freuen wir uns, daß es damals nicht unter Safonovs Leitung gegeben wurde. Dies ist kein Werk, wofür ein Symphonie-Orchester wie das unsere seinen Ruf durch eine unzureichend vorbereitete Aufführung riskieren darf.“<sup>30</sup>

---

doner Crystal Palace; 1929 durch einen Brand zerstört.

<sup>27</sup> Levin hatte bei Mengelberg am 9. Januar 1896 vor der Pause das fünfte Klavierkonzert op.94 Es-Dur seines ersten Lehrers Anton Rubinštejns gespielt, und nach der Pause die Polonaise fis-Moll von Chopin.

<sup>28</sup> „De directie der Nederlandsche Opera, gebruik makende van de tegenwoordigheid te dezer stede van den vermaarden toonkunstenaar W. Safanoff [sic], directeur van het Keizerlijk Conservatorium te Moskou, heeft dezen uitgenodigd a.s. Zondagavond in het Paleis voor Volksvlijt de uitvoering van de *Symphonie pathétique* van P. Tschaikowsky te willen leiden. Bereidwillig heeft de Heer Safanoff die uitnodiging aangenomen en tevens aangeboden den reeds vermaarden jeugdigen pianist Joseph Lhevinne, die j. l. Donderdag in het Concertgebouw een buitengewoon succes behaalde, andermaal de gelegenheid te geven zich op den zelfden avond te doen hooren, thans onder leiding van zijn leermeester.

De Heer Safanoff is bekend als een uitstekend dirigent, zoodat 't belangwekkend zal wezen onder zijne leiding kennis te maken met een der schoonste werken van de Russische school en met een der beste Russische solisten. Na deze instrumentale uitvoering begint de operavoorstelling: het interessante werk van Maillart, *Het klokje van den kluisenaar* (Les dragons de Villars).“ – *Het nieuws van den dag*, 13. Januar 1896 (sic; die Ankündigung erschien zu spät in dieser Zeitung, das Konzert hatte bereits am 12. Januar stattgefunden).

<sup>29</sup> Muck, Band III, S. 64. Die Berliner Philharmoniker spielten als 'Kurkapelle' von 1885 bis einschließlich 1911 jeden Sommer von Juni bis September täglich nachmittags und abends im Kurhaus in Scheveningen.

<sup>30</sup> „Wie de uitvoering van 24 September 1896 in de grote zaal heeft bijgewoond zal deze gebeurtenis zijn leven lang niet hebben vergeten. Alle epitheta in de meest overtreffende trap zijn nog niet voldoende om de indruk van die avond te beschrijven. De zesde symphonie van Tschaikowsky, in de geschiedenis der muziek als Symphonie Pathétique aan het nageslacht overgeleverd, heette dit vierenswaardig wonder in onze concertzaal.

[...] Want de heer Mengelberg heeft daardoor bewezen, aldus Gerard Keller, een dirigent van „Gottes Gnaden“ te zijn, voor de enkele overgebleven weifelaars, die gemeend mochten hebben, dat Mengelberg

Mengelberg dirigerde die *Pathétique* im selben Jahr noch sechsmal in Amsterdam und, ebenfalls mit dem Concertgebouw-Orchester, in Den Haag, Rotterdam und Utrecht (das Concertgebouw-Orchester gab vor dem Krieg auch regelmäßig Konzerte außerhalb von Amsterdam).

Die berühmte Altistin Ernestine Schumann-Heink (1861-1936) war am 26. November 1896 Solistin im Concertgebouw und hörte so auch eine Aufführung der *Pathétique* unter Mengelberg. Nach der Symphonie wurde sie gefragt, ob sie das Orchester schön fand. Sie antwortete:

Schön? Aber Ihr Orchester ist geradezu herrlich. So etwas habe ich fast nie gehört. Sie wissen ja gar nicht, wie prachtvoll Ihr Orchester ist. Sie sind ja ganz verwöhnt, weil Sie es jede Woche hören! Dieser Klang! Diese Nuancierung, und dann die Auffassung von Ihrem genialem Kapellmeister! Ich habe während Tschaikowsky's Symphonie sogar geweint!... Nein, aber so etwas...!<sup>31</sup>

Im Februar 1897 war Edvard Grieg in Amsterdam, und zwar auf Einladung von Julius Röntgen,<sup>32</sup> mit dem er befreundet war, seit sie gleichzeitig am Leipziger Konservatorium studiert hatten. Darüber wurde am 11. Februar 1897 im *Handelsblad* berichtet:

Grieg hat in den letzten Tage einige Male mit dem Orchester für das Konzert geprobt. Der Eindruck, den das Orchester auf den norwegischen Komponisten gemacht hat, war überwältigend; Grieg fand es besser als jedes andere Orchester, das er gehört hatte, sogar das in Wien. Vor allem die Art und Weise, in der die *Peer Gynt*-Suite ausgeführt wurde, fand Grieg über alles Lob erhaben.

Auf Bitten Griegs wird Herr Mengelberg am Sonntag bei der Matinee die Symphonie pathétique von ajkovskij aufführen. Grieg hatte über jene Aufführung so viel Lob gehört, daß er selbst auch einmal die Gelegenheit haben möchte, sie zu begutachten und zu bewundern.<sup>33</sup>

Grieg kannte die *Pathétique* schon; in Juni 1896 hatte er von seiner Frau ein Exemplar der Partitur geschenkt bekommen und war begeistert davon – „Welches Meisterwerk!!!“, schrieb er Röntgen.<sup>34</sup> Beim Konzert, das am 14. Februar 1897 stattfand, wurden vor der Pause Werke Griegs gespielt, und nach der Pause die sechste Symphonie. Die Tageszeitung *Nieuwe Rotterdamsche Courant* schrieb darüber am 16. Februar 1897:

---

slechts in staat was tot instandhouding van hetgeen door Kes was opgebouwd, was thans alle twijfel weggenomen. De prachtige vertolking van het technisch en rhythmisch zo hoogst moeilijke werk, de bezielde en van ware inspiratie getuigende opvatting was boven lof verheven. [...] wanneer men bedenkt, dat Mengelberg dit meesterwerk nog nooit had hooren uitvoeren en zich geheel zelfstandig een opvatting moest scheppen, dan mogen wij onszelf gelukwenschen, dat wij hier een dirigent hebben, die een nieuw werk zóó door zijn orkest kan doen uitvoeren. [...]

Terecht schreef K[eller] in het Handelsblad: «Er was toen geen voldoende gelegenheid tot voorbereiding, zoals men dat in het Concertgebouw gewoon is, en we zijn na het werk gisteren gehoord te hebben, verheugd, dat het destijds niet onder Safonoff's leiding is gegeven. Dit is geen werk, waaraan een symphonie-orkest als het onze zijn reputatie mag wagen door een onvoldoend voorbereide uitvoering.» – Bottenheim II, S. 13f.

<sup>31</sup> Zwart 1999, S. 68; *Algemeen Handelsblad*, 5. Dezember 1896.

<sup>32</sup> Der Pianist, Komponist und Dirigent Julius Röntgen (1855-1932) war der Sohn von Engelbert Röntgen (1829-1897), dem ehemaligen zweiten Konzertmeister des Leipziger Gewandhausorchesters.

<sup>33</sup> „Grieg heeft in de laatste dagen een paar maal gerepeteerd met het orkest, voor het concert. De indruk dien het orkest op den Noorschen componist heeft gemaakt, was overweldigend; Grieg vond het beter dan eenig ander orkest, dat hij ooit hoorde, zelfs dat te Weenen. Vooral de wijze waarop de *Peer Gynt*-Suite werd uitgevoerd, vond Grieg boven zijn lof verheven.

Op verzoek van Grieg zal de heer Mengelberg Zondag op de matinée de symphonie pathétique van Tchaikofsky uitvoeren. Grieg had over die uitvoering zooveel lof gehoord, dat hij zelve ook weleens tot oordeelen en bewonderen in de gelegenheid wilde gesteld worden.”

<sup>34</sup> Finn Benestad und Hanna de Vries Stavland (Hrsg.), *Edvard Grieg und Julius Röntgen. Briefwechsel 1883-1907*, Amsterdam 1997, S. 160.

Als, nach dem letzten Werk vor der Pause, jeder sich zum Komponisten wendete und Beifall und Jubel kein Ende nahmen, stellte Grieg sich auf seinen Stuhl und, auf das Orchester zeigend, sagte er: „Nicht meine Musik, aber das Orchester dort! Wenn ich bald durch Europa weiterziehe und in mein Land zurückkehre, werde ich überall von dem hohen Stand des Musiklebens in Amsterdam erzählen. Ein Orchester wie das Ihrige, ein Orchester ersten Ranges, zusammengestellt aus Mitgliedern, die jeder für sich Künstler sind, ein solches Orchester kann es nur in einer Stadt geben, die sich eines Publikums hoher musikalischer Bildung rühmen kann. Ich lade Sie ein, ein ‘Hoch’ auf Ihr Orchester und seinen Leiter auszurufen!“ Diese Worte waren das Signal zu einer Ovation an das Orchester, wie wir sie zuvor selten so herzlich gehört haben.<sup>35</sup>

In dieser Saison 1896/97, seiner zweiten als Dirigent des Concertgebouw-Orchesters, hat der 25-jährige Mengelberg die *Pathétique* insgesamt fünfzehnmal aufgeführt. In der dritten und vierten Saison dirigierte er sie je siebenmal, danach bis 1917/18 meistens drei- bis fünfmal pro Jahr. Zwischen 1895 und 1920 hat er insgesamt 110 Aufführungen der *Pathétique* dirigiert, davon 51 in Amsterdam, 13 in Den Haag, 9 in Arnhem, je 8 in Rotterdam und Haarlem, 6 in Frankfurt am Main, 4 in Nijmegen und je eine in Utrecht, Groningen, Leiden, Leeuwarden, Brüssel, Paris, Rom, Bologna, Sankt Petersburg, Moskau und London.<sup>36</sup>

Die sechste Symphonie wurde eine Art Visitenkarte des Concertgebouw-Orchesters. Als Mengelbergs Vorgänger Willem Kes und sein schottisches Orchester Anfang Februar 1898 die Niederlande besuchten, spielte das Concertgebouw-Orchester gerade diese Symphonie.

An outstanding event of this period was the visit of the orchestra to Holland, Kes's native country, for a period of some two weeks. A special train was provided by the Dutch Government, and under the inspiring direction of Kes, two concerts a day were given to crowded and enthusiastic audiences. Kes was decorated by the Queen of Holland and Mengelberg gave a special concert of the Concertgebouw Orchestra of Amsterdam for the Scottish Orchestra at which the great novelty, heard for the first time by the members, was the „Pathetique” Symphony of Tchaikovski.<sup>37</sup>

Auch in anderen Städten der Niederlande war die *Pathétique* sehr populär; in Rotterdam, wo das Concertgebouw-Orchester zwischen 1889 und 1939 jährlich meistens sieben Konzerte gab, stand die sechste Symphonie bis 1920 zehnmal auf dem Programm, *Romeo und Julia* sechsmal, die fünfte Symphonie viermal, die vierte Symphonie, die Streicher-sonate und die Nußknackersuite je zweimal, *Francesca da Rimini* und *Capriccio italiano* je einmal.<sup>38</sup>

ajkovskijs Violinkonzert führte Mengelberg zum ersten Mal am 10. Dezember 1896 auf. Der Solist war Aleksandr Pe nikov (1873-1949), ein Schüler von H ímalý in Moskau

---

<sup>35</sup> „Toen, na het laatste nommer vóór de pauze, ieder zich weder keerde tot den componist en aan het handgeklap en aan het gejuich geen einde wilde komen, sprong Grieg op een stoel en met de hand wijzende naar het orkest, riep hij: “niet mijne muziek, maar het orkest dáár!” En hij vervolgde: “Als ik straks verder trek door Europa en terugkeer naar mijn land, zal ik overal verhalen van den hoogen stand van het muzikale leven te Amsterdam. Een orkest als het uwe, een orkest van den eersten rang, samengesteld uit leden, die ieder voor zich kunstenaar zijn, zulk een orkest kan slechts bestaan in eene stad, die boogt op een publiek van hoog muzikale Bildung. Ik noodig u uit een “hoch” uit te roepen op uw orkest en zijn leider!” Deze woorden waren het sein tot eene ovatie aan het orkest, zooals wij er vóór dezen zelden zóó chalereus een hebben bijgewoond.”

<sup>36</sup> S.A.M. Bottenheim, ‚Daden en cijfers’ in: Paul Cronheim (Hrsg.), *Willem Mengelberg. Gedenkboek 1895–1920*, Den Haag 1920, S. 267.

<sup>37</sup> R.W. Greig, *The Story of the Scottish Orchestra*, Glasgow 1949, S. 8.

<sup>38</sup> Rudolf Mengelberg, *Het Concertgebouw-Orkest en de Sociëteit „Harmonie.” Vijftig jaar concerten te Rotterdam 1889–1939*, Rotterdam 1939, S. 35.

und von Joachim in Berlin.<sup>39</sup> Am 12. Dezember 1897 dirigierte Mengelberg die niederländische Erstaufführung der fünften Symphonie und am 23. November 1898 in Den Haag, erstmalig mit dem Concertgebouw-Orchester, das erste Klavierkonzert mit der schweizerischen Pianistin Anna Hirzel-Langenhau (1874-1951), einer Schülerin Leschetizkys.<sup>40</sup> Die erste Ausführung dieses Klavierkonzerts in Amsterdam dirigierte Mengelberg am 19. Februar 1899 mit dem Pianisten Frederic Lamond, der es zweimal unter der Leitung des Komponisten gehört hatte.<sup>41</sup> Am 12. März jenes Jahres spielte Mengelberg das Andante cantabile aus dem 1. Streichquartett op. 11, am 16. November 1899 folgte die Erstaufführung der *Manfred*-Symphonie, am 8. Februar 1900 die der Rokoko-Variationen (mit Hugo Becker) und am 16. September desselben Jahres der Serenade für Streichorchester.<sup>42</sup> Am 19. September 1901 führte Mengelberg das *Capriccio italien* zum ersten Male in den Niederlanden auf, am 8. Dezember 1901 die vierte Suite, *Mozartiana*. Die Orchesterphantasie *Francesca da Rimini* war am 11. November 1903 erstmalig zu hören, am 15. Januar 1905 die *Ouverture solennelle 1812* und am 21. Oktober 1906 die *Hamlet*-Ouvertüre.

Bei anderen niederländischen Erstaufführungen waren andere Dirigenten oder Orchester beteiligt: am 4. Juli 1901 spielte das Concertgebouw-Orchester die niederländische Erstaufführung des *Slavischen Marsches*,<sup>43</sup> und zwar unter der Leitung des Konzertmeisters André Spoor. Gustav Kogel, Mengelbergs Vorgänger bei den Frankfurter Museumskonzerten, dirigierte die niederländische Erstaufführung der dritten Suite am 23. April 1908 und die der ersten Suite am 16. Dezember 1909. Die zweite Suite sowie das zweite und dritte Klavierkonzert sind bis jetzt nicht vom Concertgebouw-Orchester gespielt worden.<sup>44</sup>

Die zweite Symphonie wurde am 25. Juni 1911 unter der Leitung des damaligen zweiten Dirigenten des Concertgebouw-Orchesters, Evert Cornelis, aufgeführt.<sup>45</sup> Die Erstaufführung der ersten Symphonie beim Concertgebouw-Orchester fand erst am 29. Januar 1968 statt, und die der dritten Symphonie am 5. Februar 1976, beide unter der Leitung von



André Spoor

<sup>39</sup> Petukovs Frau schrieb ihm in ihren Erinnerungen eine bedeutende Rolle bei der Verbreitung von ajkovskijs Violinkonzert zu: „In 1895 it was still under the ill fate of its periodical bannings, a composition to be dealt with carefully. Little feelers thrust out, drawn back quickly when touched by the decisive disapproval of especially the most famous Viennese critic, Hanslick. But with the wonderful interpretation Petschnikoff gave it, it was accepted at once. There was hardly a city in Europe that did not demand the Tschaikowsky by request. At last its beauty and greatness was discovered and given to the world.“ – Lili Petschnikoff, *The world at our feet*, New York 1968, S. 55f.

<sup>40</sup> Man begegnet auch der Schreibung Langenhau-Hirzel. Das Klavierkonzert wurde vor der Pause gespielt, nach der *Pathétique* und gefolgt von einer Arie aus Marschners Oper *Hans Heiling*.

<sup>41</sup> *The Memoirs of Frederic Lamond*, Glasgow 1949, S. 94f.

<sup>42</sup> Der Walzer aus dem Serenade hatte Willem Kes am 2. November 1890 erstaufgeführt.

<sup>43</sup> Dieser Marsch stand schon am 30. Juli 1893 auf dem Programm eines der Gartenkonzerte, die bei günstigem Wetter im damaligen Garten des Concertgebouw gespielt wurden. Der Wetterbedingungen wegen wurde an diesem Tag aber im Saal gespielt, mit einem anderen Programm.

<sup>44</sup> Freundliche Mitteilungen von Herrn N. Steffen.

<sup>45</sup> In deutscher Erstaufführung wurde die 2. Symphonie erst am 7. November 1948 gespielt, und zwar von den Dresdner Philharmonikern unter der Leitung von Heinz Bongartz. Vgl. Dieter Härtwig, *Die Dresdner Philharmonie. Eine Chronik des Orchesters 1860 bis 1970*, Leipzig 1970, S. 252.

Kirill Kondrašin. Die Erstaufführung der Ouvertüre *Der Sturm (Burja)* wurde am 15. Oktober 1975 von Bernard Haitink dirigiert.<sup>46</sup>

Seit dem späten 19. Jahrhundert ist ajkovskij in den Niederlanden immer sehr beliebt geblieben. Das zeigt sich nicht nur bei den Konzerten, in denen seine Werke gespielt wurden, sondern auch in den Ergebnissen von vielen Meinungsumfragen.

Anfang 1905 veranstaltete der Vorstand des Concertgebouw eine schriftliche Umfrage unter den Abonnenten, um zu erfahren, welche Werke sie am liebsten hörten.<sup>47</sup> 470 Antworten gingen ein, aus denen folgende Liste zusammengestellt wurde:

|    |           |                        |     |
|----|-----------|------------------------|-----|
| 1  | ajkovskij | Symphonie Nr. 6        | 139 |
| 2  | Beethoven | Symphonie Nr. 5        | 127 |
| 3  | Beethoven | Symphonie Nr. 7        | 103 |
| 4  | Strauss   | Tod und Verklärung     | 99  |
| 5  | Beethoven | Symphonie Nr.3         | 98  |
| 6  | Schubert  | Unvollendete Symphonie | 92  |
| 7  | Mozart    | Eine kleine Nachtmusik | 89  |
| 8  | Berlioz   | Symphonie fantastique  | 76  |
| 9  | Schumann  | Symphonie Nr. 4        | 73  |
| 10 | Bach      | Suite D-Dur            | 72  |
| 11 | Strauss   | Sinfonia Domestica     | 71  |
| 12 | Beethoven | Symphonie Nr. 6        | 71  |
| 13 | Beethoven | Symphonie Nr. 8        | 70  |
| 14 | Strauss   | Ein Heldenleben        | 69  |
| 15 | Liszt     | Les Préludes           | 69  |
| 16 | Bach      | Ouverture h-Moll       | 68  |
| 17 | Mozart    | Haffner-Serenade       | 64  |

Während Beethoven mit fünf Symphonien vertreten ist und Strauss mit drei Werken, figuriert ajkovskij in dieser Liste nur mit seiner sechste Symphonie (die etwa zweimal pro Saison gespielt wurde). Es gab offenbar relativ wenige Abonnenten, die sich z.B. für die fünfte Symphonie (die im Januar 1905 zweimal gespielt worden war), die Streicher-serenade (die in jeder Saison ein- oder zweimal aufgeführt worden war) oder *Romeo und Julia* (die in jeder Saison gespielt wurde) ausgesprochen hatten.

In Beantwortung der Frage, welchen Komponisten man am liebsten hörte, wurden am meisten genannt (der Reihenfolge nach) Beethoven, Strauss, Wagner, Mozart, Mahler und Schubert. ajkovskij, obschon seine sechste Symphonie das populärste Werk überhaupt war, konnte als Komponist also nicht als besonders populär gelten.

Dies war kein speziell niederländisches Phänomen. Für ein Konzert der Berliner Philharmoniker in Wien am 17. April 1901 unter der Leitung von Arthur Nikisch wurde dem Publikum die Wahl unter drei Werken überlassen: der 5. Symphonie von Beethovens, der Ersten von Brahms und ajkovskijs *Pathétique*. Die Wiener entschieden sich für letztere. Gustav Mahler hatte dieses Konzert besucht:

Mahler kam aus dem Konzert der Berliner Philharmoniker und sprach mit Guido Adler über die *Pathétique* von Tschaikowsky. Er nannte sie ein untiefes und äußerliches, schrecklich homophones Werk: nichts Besseres als Salonmusik.<sup>48</sup> Dagegen wendete sich Adler, der sehr befriedigt davon war und be-

<sup>46</sup> Freundliche Mitteilungen von Herrn N. Steffen.

<sup>47</sup> *Caecilia*, März 1905; *Rotterdams Nieuwsblad*, 22. März 1905.

<sup>48</sup> „The concept of polyphony was beginning to obsess him and he could no longer whole-heartedly admire any music which was not truly polyphonic, like that of Tchaikovsky, for instance, about which his judgement was particularly harsh. [...] Considering his low estimate of the *Symphonie pathétique* as a work of art, it was an irony of fate that Mahler had later to conduct it more often than any other work in New York.” – Henry-

sonders das Kolorit entzückend fand. „Auch zum Kolorit“, erwiderte Mahler, „gehört etwas anderes, als er uns bietet. Das ist eigentlich nur Geflunker, Sand in die Augen! Wenn man der Sache näher rückt, bleibt verteufelt wenig übrig. Diese Arpeggien durch alle Höhen und Tiefen, die nichtssagenden Akkordfolgen, können einen über die Erfindungslosigkeit und Leere nicht hinwegtäuschen. Wenn man einen farbigen Punkt wirbelnd um eine Achse dreht, erscheint er uns zum schimmernden Kreis erweitert. In dem Augenblick aber, da er ruht, ist's wieder das alte Pünktchen, mit dem nicht einmal mehr die Katze spielt.“<sup>49</sup>

Auch in England fanden um 1898 Umfragen statt, bei denen sich die sechste Symphonie als das populärste Werk erwies: „Seperate ballots at the Crystal Palace, Queen's Hall and in Glasgow voted it the work that subscribers wanted to hear most.“<sup>50</sup>

Mengelberg hat zwischen 1895 und 1920 Werke von 274 verschiedenen Komponisten<sup>51</sup> gespielt, von denen mehr als 150 zur Zeit der Erstaufführung eines dieser ihrer Werke noch am Leben waren. Mengelberg hat also sehr viel zeitgenössische Musik dirigiert. Wie Wüllner lud er oft Komponisten ein, ihre eigenen Werke zu dirigieren oder als Solisten zu spielen. Zwischen 1904 und 1914 hat er u.a. eingeladen: Bruneau, Busoni, Casella, Diepenbrock, Dopfer, Enescu, Grieg, Mahler, Pfitzner, Pierné, Rahmaninov, Röntgen, Schillings, Schönberg, Strauss, Wagenaar und Weingartner.<sup>52</sup> Mehr und mehr wurde Mengelberg auch als Gastdirigent ins Ausland eingeladen. Vor allem zwischen 1907 und 1914 und nach 1930, besonders von 1937 an, hatte er relativ viele Gastauftritte. Daneben wurde er 1907 zum ständigen Dirigenten der Frankfurter Museumskonzerte ernannt und anschliessend von 1920 bis 1930 in New York beim National Symphony Orchestra bzw. (ab 1922, nach dem Zusammenschluß) New York Philharmonic Orchestra.

Seine Abwesenheit vom Concertgebouw-Orchester wurde durch die Ernennung eines zweiten Dirigenten kompensiert: 1908-1919 Evert Cornelis, 1908-1931 Cornelis Dopfer sowie 1931-1938 Eduard van Beinum, sowie eines zweiten ersten Dirigenten: 1908-1910 Gustav Kogel, 1921-1925 Karl Muck, 1925-1934 Pierre Monteux, 1934-1939 Bruno Walter, 1938-1945 Eduard van Beinum sowie 1941-1943 Eugen Jochum.<sup>53</sup> Auch gab es Gastauftritte bekannter ausländischer Dirigenten wie Arthur Nikisch (Berlin und Leipzig), Hermann Abendroth (Köln), Ernst von Schuch (Dresden), Otto Klemperer (Berlin), Carl Schuricht (Wiesbaden), Ernst Wendel (Bremen), Édouard Colonne (Paris) und Ernest Ansermet (Genf).

Die Art und Weise, wie er 1907 versuchte, Édouard Colonne so kostengünstig wie möglich für einen oder mehrere Gastauftritte mit dem Concertgebouw-Orchester zu verpflichten, zeigt, daß Mengelberg zuweilen fragwürdige Mittel anwandte und es mit der Wahrheit nicht immer sehr genau nahm. Seinen ersten Brief an Colonne hatte seine Frau ins Französische übersetzt, und nach Erhalt einer Antwort mit einem Honorarvorschlag Colannes schrieb er ihr aus Dresden bezüglich ihres zweiten Briefes über das Honorar:

---

Louis de La Grange, *Gustav Mahler. Volume 2. Vienna: The Years of Challenge (1897-1904)*, Oxford 1995, S. 339f.

In den Kindertotenliedern aber, die aus derselben Zeit stammen, hat Mahler bei der Melodie von „Du mußt nicht die Nacht in dir verschränken“ aus ‘Nun will die Sonn’ so hell aufgeh’n’ eine Anleihe bei ajkovskij gemacht, und zwar beim Thema des ersten Satzes der *Manfred*-Symphonie. Vgl. Donald Mitchell, *Discovering Mahler. Writings on Mahler 1955-2005*, Woodbridge 2007, S. 345f.

<sup>49</sup> Zit. nach: Herbert Killian (Hrsg.), *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburg 1984, S. 186.

<sup>50</sup> Gerald Norris, *Stanford, The Cambridge jubilee and Tchaikovsky*, Newton Abbot 1980, S. 487.

<sup>51</sup> Nach der Liste in Zwart 1999, S. 384-416.

<sup>52</sup> Zwart 1999, S. 153.

<sup>53</sup> Glastra van Loon, S. 36.

Du mußt vor allem deutlich hervorheben daß ich das Geld selbst zahlen muß! Es kommt gar nicht darauf an, ob sich das genau so verhält, ich benutze dieses Argument nur, um ihn etwas bescheiden zu stimmen bei seinen Forderungen.<sup>54</sup>

Zu den Lieblingsstücken in Mengelbergs Repertoire, wie sie damals bei vielen Dirigenten üblich waren, gehörten die Symphonien von Beethoven, ajkovskij und Mahler, die Orchesterwerke von Richard Strauss, *Les Préludes* von Liszt, Orchesterstücke aus Wagner-Opern, die Sinfonia B-Dur von Johann Christian Bach, die Ouvertüren zu *Oberon* und *Freischütz* von Weber und die *Anacreon*-Ouvertüre von Cherubini. Auch Brahms' Symphonien hat er oft aufgeführt; diejenigen von Bruckner dagegen nur vereinzelt. Mit seinen jährlichen Aufführungen der Matthäus-Passion seit 1899 hat er in den Niederlanden eine Tradition begründet, die noch heute besteht und dort auch von anderen Orchestern aufgegriffen wurde.

In jenen Jahren baute Mengelberg einen Ruf als Orchestererzieher auf wie kein anderer Dirigent. In den *Frankfurter Nachrichten* vom 21. Juni 1917 wird unter der Überschrift ‚Das Land der Konzerte‘ ein Feuilleton von Otto Neitzel<sup>55</sup> in der *Kölner Zeitung* zitiert. Gustav Mahler hatte Neitzel gesagt:

„Ja, ich weiß eine Musikstadt, in der ich restlos begriffen werde, vom Kapellmeister, vom Orchester, vom Publikum: Amsterdam. Habe ich erst mich und die Meinen versorgt, so siedle ich mich dort an, um nur den Aufführungen meiner Werke unter Mengelberg mit dem Concertgebouw-Orchester zu leben und, dadurch angespornt, faustisch von Stufe zu Stufe emporzuklimmen. Und Amsterdam wird auf Deutschland zurückwirken; würdige Konzerthäuser werden allmählich entstehen, in denen meine Sinfonien einen führenden Platz einnehmen werden.“

Mahler ist bekanntlich über seinen Hoffnungen gestorben, aber die Tatsache der großen Mahlergemeinde in Holland steht fest und Amsterdam ist Holland, denn Mengelberg reist im Lande mit seinem Orchester. Neitzel beschloß zunächst, sich einmal den Mann, der das vollbracht, anzusehen, und fuhr nach Frankfurt: „Ich hörte unter ihm die Pathetische Tschaikowskys spielen<sup>56</sup> und begriff nun allerdings, daß Mengelberg, merkwürdigerweise außer in Deutschland, wo er unbekannt geblieben ist, längst zu den Ganzgroßen gerechnet werden muß. Zahlreiche Gastreisen haben ihn denn auch nach Moskau, Petersburg, Mailand, Turin, Rom, Neapel, wo er gerade als Beethoven- und Wagnerinterpret geschätzt wurde, geführt. [...]

Mengelbergs Orchester singt. Dieser Gesang wird als Phrase behandelt mit der wohlgegliederten Akzentuierung, der Befreiung der Notenwerte aus den Taktfesseln, mit den nötigen Atempausen.“

[...] Dr. Neitzel schließt, daß wir in Deutschland nicht hoffen dürften, vorderhand ein solches Institut wie das holländische schaffen zu können. Das Concertgebouw-Orchester gibt in jedem Jahr 60 Abonnementskonzerte, daneben noch an jedem Sonntag Volkskonzerte. So viele Aufführungen mit so viel Abwechslung in den Programmen sind nur bei einem konzertmäßig gestimmten Publikum möglich – auf Kosten der Oper.<sup>57</sup> Der Holländer geht ins Konzert, weil er die Oper nicht liebt, diese beschränkt

---

<sup>54</sup> „Je moet vooral duidelijk doen uitkomen dat ik dat geld zelf moet betalen! Het komt er heelemaal niet op aan of 't precies zoo is, ik gebruik dit argument maar om hem wat bescheiden te stemmen in z'n vorderingen.“ – Zwart 1999, S. 153f.

<sup>55</sup> Otto Neitzel (1852-1920) studierte u.a. bei Kullak und Liszt, war Musikdirektor in Straßburg und Klavierlehrer am Moskauer Konservatorium. Er wurde 1885 Klavierlehrer am Kölner Konservatorium und 1887 Redaktionsmitglied der *Kölner Zeitung*. Neitzel hat bekanntlich ajkovskij 1889 dazu angeregt, eine Autobiographie zu schreiben (vorgestellt in *Mitteilungen* 7, 2000). Er beschäftigte sich auch mit französischer Musik: So verfaßte er eine Biographie von Saint-Saëns, die in derselben Reihe erschien wie Iwan Knorrs ajkovskij-Biographie (von 1900), und er übersetzte das Libretto von Debussys *Pelléas et Mélisande* für die deutsche Erstaufführung dieser Oper 1907 in Frankfurt am Main.

<sup>56</sup> Mengelberg hatte die *Pathétique* in Frankfurt zuletzt am 13. Mai 1917 dirigiert, aber Neitzel dürfte sie dort schon früher von ihm gehört haben, und zwar am 25. Februar 1916 (nach der Pause), als Neitzel (vor der Pause) Solist war in seinem eigenen Capriccio für Klavier und Orchester. Mengelberg dirigierte am 21. November 1917 beim Cäcilien-Verein die Uraufführung von Neitzels *Vaterland*, Ode für Chor, Orchester und Orgel (op. 43).

<sup>57</sup> Zwischen 1886 und 1995 wurde in den Niederlanden *Evgenij Onegin* insgesamt elfmal produziert: 1905/

sich deshalb auf Gastspiele und die Versuche des Anbaus einer holländischen Oper haben bis jetzt Schiffbruch erlitten. Neitzel schließt: „So war ich ausgegangen, um der Ehrung unseres Mahler im neutralen Ausland beizuwohnen, und habe die Insel der musikalisch Glückseligen entdeckt.“

Eine Meinungsumfrage für ein Konzert am 24. April 1926 unter den Abonnenten ergab folgende Liste:<sup>58</sup>

|    |           |                        |
|----|-----------|------------------------|
| 1  | Beethoven | Symphonie Nr. 5        |
| 2  | ajkovskij | Symphonie Nr. 6        |
| 3  | ajkovskij | Symphonie Nr. 5        |
| 4  | Mahler    | Symphonie Nr. 4        |
| 5  | Beethoven | Symphonie Nr. 7        |
| 6  | Franck    | Symphonie in d-Moll    |
| 7  | Mahler    | Das Lied von der Erde  |
| 8  | Schubert  | Unvollendete Symphonie |
| 9  | Beethoven | Symphonie Nr. 3        |
| 10 | Mahler    | Symphonie Nr. 9        |
| 11 | Mahler    | Symphonie Nr. 1        |
| 12 | Brahms    | Symphonie Nr. 2        |

Fünf Jahre später, als anlässlich Mengelbergs 60. Geburtstag für ein Konzert am 7. April 1931 wieder eine Umfrage unter mehr als 1600 Abonnenten stattfand, hatte sich noch kaum etwas geändert: für das Abonnementskonzert wählte man die *Pathétique* und Mahlers 1. Symphonie; für das Volkskonzert ajkovskijs 5. Symphonie und Beethovens 5. Symphonie. Willem Pijper<sup>59</sup> schrieb 1931 im Aprilheft der Zeitschrift *De Muziek*:

Mengelberg hat die Tragödie des romantischen wiederschöpfenden Künstlers unzähligmal durchlebt. Die Befreiung der völligen Selbstverwirklichung war ihm aber nie beschieden.

Und das ist der Grund dafür, daß in ‘seinem’ Mahler und ‘seinem’ ajkovskij die größte Anzahl Atome Mengelbergs realisiert worden sind. Man hat Mengelberg oft Vorwürfe gemacht wegen dieser Präferenzen, dieser künstlerischen Irrtümer. Genau genommen: zu Unrecht. Mengelberg weiß genauso gut wie jeder andere Musiker, daß Mahler und ajkovskij nicht mit den Maßen von Bach oder Beethoven gemessen werden können. Aber darum ging es nicht. Die psychische Struktur Mengelbergs konnte sich viel überzeugender mit den Noten von Komponisten wie z.B. Mahler, Strauss oder ajkovskij äußern als mit den musikalischen Konzeptionen der Klassiker. Der dramatische Konflikt entsprach Mengelbergs Wesen, die (hellere oder dunklere) Meditation nicht. Beethoven, Haydn und Mozart bekamen in seinen Händen immer eine dramatischere Allüre, als es künstlerisch verteidigt werden konnte.

Mengelbergs Musikalität ist im Kern tatsächlich nicht niederländisch; sie ist durchaus deutsch. Als typischer Vertreter des romantisch-deutschen, postwagnerischen Musikempfindens mußte Mengelberg Kompositionen suchen, mit denen er seinen Drang nach Expansivität verwirklichen konnte. Mit den ‚Klassikern‘ konnte er das nicht ohne einen weitgehenden Kompromiß, und mit den ‘Modernen’ war es durchaus unmöglich. Es blieb nur das Werk von schwülstigen, unausgeglichenen, aber Gelegenheit für Expansion bietenden Autoren wie Strauss, ajkovskij und Mahler übrig. Eine Matthäuspassion, eine Eroica, eine Missa solemnis mußten auf eine sehr bestimmte Art und Weise beleuchtet und aufgestellt werden, um für Mengelbergs Interpretation zugänglich sein zu können.

06 – italienisch gesungen, 1917/18 französisch, 1954/55 deutsch; und später nur russisch: 1955/56, 1974/75 (zweimal), 1979/80, 1982/83, 1985/86, 1986/87 und 1993/94; *Pikovaja dama* 1956/57 deutsch; später nur russisch: 1981/82, 1985/86, 1993/94 und 1994/95; *Mazepa* 1991/92 und 1994/95 (russisch). – Die Daten sind den *Annalen van de operagezelschappen in Nederland 1886 – 1995*, Amsterdam 1996, entnommen.

<sup>58</sup> *De Maasbode*, 16. April 1926.

<sup>59</sup> Der Komponist und Musikkritiker Willem Pijper (1894-1947) schrieb zwischen 1917 und 1923 Kritiken für die Tageszeitung *Utrechtsch Dagblad*. 1926 bis 1933 redigierte er zusammen mit Paul Sanders die Zeitschrift *De Muziek*. 1925–1930 war er Hauptlehrer für Komposition am Amsterdamer Konservatorium, danach Direktor des Rotterdamer Konservatoriums. Anthologien seiner Artikel erschienen 1929 (*De quintencirkel*) und 1930 (*De stemvork*).

Auf die Dauer konnten die Reaktionen gegen einen so weit getriebenen Individualismus nicht ausbleiben. Der niederländische Musiker fing allmählich an selbständig zu hören, selbständig zu denken. In dem Maße, wie die provinziellen Orchester an Bedeutung gewannen, wie immer mehr Gastdirigenten den nur noch wenige Wochen in seiner Heimat weilenden Führer des Amsterdamer Konzertlebens ersetzten, wurde man sich der relativen Bedeutung der Interpretationen bewußt. Was einst einen primären Kulturwert hatte, wurde leider mehrmals zu einem Society-Ereignis degradiert.<sup>60</sup>

### Mengelberg als Orchestererzieher und Interpret

Schon früh widmete Mengelberg neuen Werken viel Probenzeit. Richard Strauss schrieb 1898 in einem Brief an seinen Vater (in dem er auch davon spricht, er selbst habe in Berlin mehrere Opern ohne eine einzige Probe erfolgreich dirigiert), daß Mengelberg mit dem Concertgebouw-Orchester seit drei Wochen Separatproben von *Also sprach Zarathustra* abgehalten habe; nachdem Mengelberg *Tod und Verklärung* „famos“ dirigiert hatte, dirigierte Strauss selbst den *Zarathustra* und meinte: „Es war die schönste Aufführung, die ich von ‘Zarathustra’ erlebt.“<sup>61</sup>

Gustav Mahler hatte sich auch schon früh begeistert über das Concertgebouw-Orchester geäußert, als er 1903 in Amsterdam seine dritte Symphonie dirigierte: „Es ist zum Erschießen schön!“, oder „Orchester herrlich! [...] die Violinen ebenso schön wie in Wien.“ 1906 nannte er Mengelberg den „Einzig[e]n, dem ich mit voller Beruhigung ein Werk von mir anvertrauen möchte.“<sup>62</sup>

Die Pianistin Elly Ney (1882-1968), die schon 1909 das erste Klavierkonzert ajkovskijs mit Mengelberg gespielt hatte, schreibt über ihn in ihren Erinnerungen:

---

<sup>60</sup> „Mengelberg heeft de tragedie van den romantischen herscheppenden kunstenaar tallooze malen doorleefd. De bevrijding der algeheele zelf-verwezenlijking was voor hem nimmer weggelegd.

En het is daarom dat in “zijn” Mahler en “zijn” Tchaikovsky het grootste aantal atomen Mengelberg verwezenlijkt zijn. Men heeft Mengelberg vaak een verwijt van deze preferenties, van deze artistieke vergissingen gemaakt. Alles wel beschouwd: ten onrechte. Mengelberg weet zoo goed als ieder ander musicus dat Mahler en Tchaikovsky met de maten van Bach of Beethoven niet gemeten kunnen worden. Maar dat was de zaak niet. De psychische structuur van Mengelberg kon zich veel overtuigender uiten met de noten van componisten als b.v. Mahler, Strauss of Tchaikovsky, dan met de muzikale concepties der klassieken. Het dramatische conflict strookte met Mengelberg’s wezen, doch de (heldere of donkerder) meditatie niet. Bach, Beethoven, Haydn en Mozart kregen onder zijn handen altijd een dramatischer allure dan artistiek verdedigbaar mocht heeten.

Mengelberg’s muzikaliteit is in wezen inderdaad niet Nederlandsch: zij is volmaakt Duitsch. Als typisch vertegenwoordiger van het romantisch-Duitsche, post-Wagneriaansche muziekbefef, moest Mengelberg naar composities zoeken waarmede hij zijn drang tot expansiviteit kon verwezenlijken. Hij kon dit met de “klassieken” niet zonder een vèrgaand compromis en met de “moderneren” was het ten eenenmale onmogelijk. Resterde het oeuvre van barokke, onevenwichtige, maar gelegenheid tot expansie biedende auteurs als Strauss, Tchaikovsky, Mahler. Een Matthäuspassion, een Eroica, een Missa Solemnis moesten op een zeer bepaalde wijze belicht en opgesteld worden om voor Mengelberg’s interpretatie toegankelijk te kunnen zijn.

Op den duur konden de reacties tegen een zoo ver gedreven individualisme niet uitblijven. De Nederlandsche musicus begon langzamerhand zelfstandig te luisteren, zelfstandig te denken. Naarmate de provinciale orkesten toenamen in beteekenis, naarmate steeds meer gastdirigenten den nog slechts luttele weken in zijn vaderland verblijvenden leider van het Amsterdamsche concertleven vervingen, ging men zich rekenschap geven van de relatieve beteekenis der interpretaties. Wat eertijds een primaire cultuurwaarde was declineerde helaas meermalen tot een society-evenement.” – Willem Pijper, ‘Willem Mengelberg zestig jaar’, *De Muziek*, April 1931, S. 311-315.

<sup>61</sup> Willi Schuh (Hrsg.), *Richard Strauss. Briefe an die Eltern. 1882–1906*, Zürich 1954, S. 213.

<sup>62</sup> Brief an Alma Mahler aus Amsterdam, 21. Oktober 1903; Postkarte an Alma aus Zaandam, 22. Oktober 1903; Brief an Alma vom 6. März 1906. – Henry-Louis de La Grange, Günther Weiß (Hrsg.), *Ein Glück ohne Ruh’. Die Briefe Gustav Mahlers an Alma*, Berlin 1995, S. 169, 171 bzw. 274.

Willem Mengelberg, der holländische Dirigent des weltberühmten Concertgebouw-Orchesters in Amsterdam, hatte sein Studium als Pianist in Köln wie ich bei Seiß absolviert und seine Laufbahn als Dirigent unter Franz Wüllner in Köln begonnen. Ein Sprichwort sagt: Die Italiener haben Ohren, die Holländer Augen. In der Tat besaß Mengelberg eine Genauigkeit der Taktführung, die an die peinlich sauberen Pinselstriche altniederländischer Maler erinnerte. Er war mir gegenüber freundlich, stets belehrend, eine Eigenart, die nicht nur seinem Orchester sondern auch den Solisten gegenüber dominierte. So war ihm kein Tempo, keine Phrasierung von vornherein recht. Man wurde sofort „neu geschult.“ Mengelberg erreichte mit dem Orchester durch unentweges Proben, Feilen, Beobachten auch der kleinsten Zeichen und zähes Arbeiten eine unerhörte Präzision. Es gelangen ihm kammermusikalische Wirkungen mit seinem Orchester, die Staunen und Bewunderung erregen konnten. Die Ohren der Zuhörer wurden durch diese technische und klangliche Vollendung geschult, so daß andere Orchester, die nicht in dieser Weise erzogen waren, manches dagegen vermissen ließen.<sup>63</sup>

Als Mengelberg 1914 Arnold Schönberg einlud, seine Fünf Orchesterstücke am 12. März selbst in Amsterdam zu dirigieren, schrieb Anton Webern, der ihn begleitet hatte, drei Tage später, zurück in Wien, begeistert an seinen Freund Heinrich Jalowetz:<sup>64</sup>

Ich sag' Dir, ich weiß jetzt erst was ein Orchester ist. Der Klangsinn dieser Leute, die hohe musikalische Kultur dort, das ist prachtvoll. Wie dieses Orchester Schönbergs Stücke gelesen hat ist rätselhaft. Diese Sauberkeit, diese Virtuosität bis zum letzten Schlagwerker, diese rhythmische Präzision, alles unerhört. Die Streicher klingen wunderbar; nicht so schön wie unsere hier (Opernorchester) aber sehr vornehm und natürlich unvergleichlich besser als alle in Deutschland. Das ist überhaupt verloren für die Musik. [...] Kurz ich bin ein anderer Mensch geworden in dieser letzten Zeit. Neue Möglichkeiten für Ausführbarkeit und ich weiß jetzt erst was musicieren ist, was ein Orchester ist. Ein musikalisches Läuterungsbad. Dieses Orchester. Die Dirigenten Mengelberg u. Dopfer<sup>65</sup> – der letztere dirigierte im Konzert eine Mozart-Symphonie<sup>66</sup> u. die VIII. Beethoven – sind famos. Glänzende Musiker. Das deutsche Musicieren ist der reinste Humbug das weiß ich jetzt. Das österreichische aber ähnlich; wenigstens könnte es so sein; ich glaube es könnte überhaupt das beste sein. Und war es (Mahler u. die Philharmoniker.)<sup>67</sup>

Der niederländische Tenor Louis van Tulder (1892-1969) hatte seit 1915 etwa 27 Jahre mit Mengelberg zusammengearbeitet und erzählte in seinen 1946 erschienenen Memoiren:

Im Herbst 1915 begegnete ich Mengelberg zum ersten Mal. In der gesamten Musikwelt der Niederlande gibt es keine strittigere Figur als Mengelberg. Viele verehren ihn und andere können ihn nicht ausstehen. Zum Teil spielt dabei die politische Einstellung eine Rolle, manchmal sind es persönliche Vorurteile. Auf das niederländische Musikleben hat Mengelberg einen sehr großen Einfluß ausgeübt. Im persönlichen Umgang konnte er charmant sein – bei der Arbeit dagegen war er ein tyrannischer Meister, der die vollkommene Hingabe seiner Menschen forderte, und vor allem Talent. Halbheit und Faulheit konnte er nicht leiden und diejenigen, die ihn näher kannten, wissen, daß er mit sich selbst am strengsten war, daß seine Arbeitszeit sich bis tief in die Nacht erstreckte und daß er nie zufrieden war. [...] Viele, die sich ihm nicht anpassen konnten und ihn nicht verstanden, haben es bei ihm nicht immer angenehm gehabt – sklavische Folgsamkeit störte Mengelberg und er mochte Widerspruch gern, vorausgesetzt, daß dieser wohlbegründet war. Und er war sehr empfindlich gegenüber Witzen.

[...] Als Mensch wurde Mengelberg von den Leuten immer falsch beurteilt. Der Nimbus um ihn herum war nicht eigener Bauart. Er war ein herzlicher Mensch, immer bereit, jemandem zu helfen, und voller Anerkennung für seine Mitarbeiter, jedenfalls wenn sie zu ihrer Aufgabe standen und sich anstrengten. [...] Er gehört zu den wenigen Dirigenten, die sogar auf dem Podium seine Mitarbeiter ehren und seine Zufriedenheit äußern – nicht als Kompliment, sondern aus spontaner Würdigung und Überraschung. [...] Wenn er zufrieden ist, hat er nicht Worte genug, jedem, der es hören will, das Lob seiner

<sup>63</sup> Elly Ney, *Erinnerungen und Betrachtungen. Mein Leben aus der Musik*, Aschaffenburg 1957, S. 241.

<sup>64</sup> Heinrich Jalowetz (1882-1946) hatte bei Schönberg und Zemlinsky studiert und arbeitete zur Zeit dieses Briefes in Stettin, wo er 1912/13 mit Webern zusammenarbeitete.

<sup>65</sup> Cornelis Dopfer (1870-1939) war Komponist und Dirigent. Er hatte am Leipziger Konservatorium studiert und war von 1908 bis 1930 zweiter Dirigent des Concertgebouw-Orchesters.

<sup>66</sup> Die 'Haffner'-Symphonie (Nr. 35), KV 385.

<sup>67</sup> Ernst Lichtenhahn (Hrsg.), *Anton Webern – Briefe an Heinrich Jalowetz*, Mainz usw. 1999, S. 294f.

Solisten, seines Chors, seines Orchesters zu singen. Diese Eigenschaft ist einzigartig, und ich habe sie in diesem Maße bei keinem anderen Dirigenten gefunden. Vor allem nicht bei den großen Dirigenten.<sup>68</sup>

Über die Art der Widerrede, wie Mengelberg sie schätzte, berichtet das damalige Orchestermitglied Max Tak. Der schon sehr erfahrene Geiger Aleksandr Šmuller spielte bei seinem ersten Konzert mit dem Concertgebouw-Orchester in dem Saison 1914–1915 das Violinkonzert von Glazunov.

In einem gegebenen Moment klopfte Mengelberg ab und sagte in schonungsvollem Ton zu Šmuller: „Wenn Sie heute Abend herausgeraten, werden Sie dann nicht nervös ... ich bringe Sie wieder hinein.“ Worauf Šmuller, ebenfalls in schonungsvollem Ton, erwiderte: „Herr Mengelberg ... ich habe dieses Konzert zahllose Male in der Öffentlichkeit gespielt ... es ist nicht leicht zu begleiten. Wenn Sie heute Abend herausgeraten würden, werden Sie dann nicht nervös ... ich bringe Sie wieder hinein.“ Dies war das entscheidende Ereignis in dem Verhältnis zwischen Mengelberg und Šmuller. Mengelberg fühlte, daß er seinen Mann gefunden hatte.<sup>69</sup>

Der Geiger Carl Flesch schrieb in seinen postum erschienenen Erinnerungen:

Seitdem ich im Jahre 1903 zum ersten Male<sup>70</sup> unter Mengelbergs Leitung auftrat, habe ich über drei Jahrzehnte hindurch oft alles mögliche, aber hauptsächlich die Konzerte von Beethoven und Brahms in Holland, Deutschland und Amerika mit ihm gespielt. Ich glaube, ihn menschlich und künstlerisch genau zu kennen.

Willem Mengelberg kam in Utrecht 1871 als Sohn deutscher Eltern zur Welt und erhielt am Kölner Konservatorium seine musikalische Ausbildung, so daß er sowohl der Abstammung als auch der Erziehung nach eigentlich zu Deutschland gehört. Sein Vater war ein rheinländischer Holzschnitzer, der auch einen Teil der Kirchtüren des Kölner Domes verfertigt hat. Mengelberg kommt ursprünglich vom Klavier her, für das er eine weit über den Durchschnitt gehende Begabung aufweist. Der kleine, behende Mann erscheint schon äußerlich für die Stabführung vorausbestimmt. Seine Bewegungen sind präzise und klar, seine manuelle Technik vorbildlich geblieben. Eigenwillig und selbstherrlich, fühlte er

---

<sup>68</sup> „In het najaar van 1915 ontmoette ik voor de eerste maal Mengelberg. Er is in de heele muzikale wereld van Nederland misschien geen meer omstreden figuur dan Mengelberg. Velen vereeren hem en andere mensen hebben een hekel aan hem. Deels speelt politieke instelling daarbij een rol, soms zijn het persoonlijke vooroordeelen. Op het Nederlandsche muziekleven heeft Mengelberg een zeer grooten invloed gehad. In den persoonlijken omgang kon hij charmant zijn – in het werk was hij een tyranniek meester, die de volkomen toewijding van zijn mensen eischte en vooral het volle talent. Hij kon geen halfheid en geen luiheid uitstaan en die hem van nabij kennen, weten, dat hij ten opzichte van zichzelf het strengst is, dat zijn arbeidstijd zich tot diep in den nacht uitstrekte en dat hij nooit tevreden was. [...] Velen, die te weinig aanpassingsvermogen hadden en hem niet begrepen hebben het bij hem niet altijd aangenaam gehad – Mengelberg werd door slaafsche volgzzaamheid gehinderd en hij wilde gaarne tegenspraak hebben, mits deze gefundeerd was. En hij was uitermate gevoelig voor een grapje.

[...] Als mensch werd Mengelberg altijd door de menigte verkeerd beoordeeld. De nimbus om hem heen was niet van eigen makelij – hij was een hartelijk mensch, altijd klaar om iemand te helpen en vol waardeering voor zijn medewerkers, wanneer zij althans voor hun taak stonden en zich inspanden. [...] Hij behoort tot de weinige dirigenten, die zelfs op het podium zijn medewerkers huldigt en blijken van tevredenheid geeft – niet bij wijze van complimentje, maar uit spontane waardeering en verrassing. [...] Wanneer hij tevreden is, heeft hij na afloop geen woorden genoeg om tegenover ieder, die het maar hooren wil, den lof van zijn solisten, van het koor, van zijn orkest te zingen. Dit is een eigenschap, die uniek is en die ik bij geen anderen dirigent in die mate heb aangetroffen. En zeker niet bij de groote dirigenten.” – Louis van Tulder, *Van kantoorkruk tot hooge C*, Baarn o.J. [1946], S. 68-75.

<sup>69</sup> „Op een zeker ogenblik tikte Mengelberg af en zei op beschermende toon tegen Šmuller: ‘Als u er vanavond uitraakt, maakt u zich dan maar niet nerveus... ik pik u wel weer op.’ Waarop Alexander Šmuller, eveneens op beschermende toon zei: ‘Meneer Mengelberg... ik heb dit concert talloze malen in het publiek gespeeld... geen makkelijk stuk om te begeleiden. Als u er vanavond mocht uitraken, maakt u zich dan niet nerveus. Ik pik u wel weer op.’ ” – Max Tak, *Onder de bomen van het plein*, Amsterdam 1963, S. 62.

<sup>70</sup> Flesch war 1903 zum Hauptlehrer am Amsterdamer Konservatorium ernannt worden, und, wie damals üblich bei neuen Hauptlehrern für Violine, Cello und Klavier, präsentierte er sich dem Publikum in einem Konzert des Concertgebouw-Orchesters. Flesch spielte am 8. Dezember in Haarlem und am 9. und 10. Dezember 1903 in Amsterdam Violinkonzerte von Bach (E-Dur), Beethoven und Paganini (D-Dur).

von jeher den Ruf zur Beherrschung von Massen in sich, der Napoleon des Taktstockes, wie ihn überschwengliche Bewunderer gerne bezeichnen. Dabei entbehrt er, streng katholisch erzogen, nicht der Begabung für diplomatische Behandlung kniffliger administrativer Fragen. Fügt man noch eine außergewöhnlich universelle musikalische Bildung sowie eine gehörige Portion Arbeitskraft und Vervollkommnungsdrang hinzu, so kann es nicht wundernehmen, daß Mengelberg eine Gipfelstellung auf seinem Spezialgebiet errungen hat. Er wäre vielleicht der Allergrößte in seinem Fache geworden, wenn zu all seinen künstlerischen Eigenschaften noch ein wenig mehr selbstlos-poetisch-verträumtes Empfinden



Carl Flesch

hinzugekommen wäre, die „blaue Blume“ Jean-Paulscher Romantik, die nur um ihrer selbst willen zwecklos blüht. Mengelberg hingegen beherrscht sich stets, verliert sich niemals. Rauschende äußere Brillanz, unbeugsame Rhythmik liegt ihm weit mehr als innerlich intimes Empfinden. Als Orchesterezüchter begeht er den Fehler, während der Proben zu viel zu sprechen. Als er einst mit dem Pariser Colonne-Orchester probte, klopfte er gleich nach den vier ersten Takten der „Pastorale“ ab<sup>71</sup> und schickte sich an, den noch verschlafenen Musikern während einer Viertelstunde den Begriff des Pastoralen unter Hinweis auf allerhand poetische, dem Schäferleben des 18. Jahrhunderts entnommene Gleichnisse zu erklären. Als er damit fertig war, fragte ihn der Oboist ganz trocken: „Pardon Monsieur, est-ce que c'est forte ou piano?“ Mit Solisten hat er immer nur widerwillig während der letzten Viertelstunde, aber am liebsten gar nicht geprobt. „Sie haben es nicht nötig und *ich* doch gewiß nicht,“ pflegte er zu bemerken, ohne zu bedenken, daß nicht das Können des einzelnen, sondern die Übereinstimmung beider den Kern gemeinsamen Musizierens bildet. Vorzüglicher Kenner der Technik der Blasinstrumente, hat er als echter Klavierspieler für die Bogenführung auf den Streichinstrumenten nie viel Verständnis gezeigt. Als ich 1921 anlässlich des großen Mahler-Festes, das zur Feier von Mengelbergs fünfzigstem Geburtstag stattfand,<sup>72</sup> ihm zu Ehren am zweiten Pult mitgeigte,<sup>73</sup> war ich sehr

überrascht, zu hören, daß er von den ersten Geigern verlangte, im Piano selbst in ausdrucksvollen Kantilenen stets an der Spitze des Bogens zu bleiben – anscheinend war es ihm unbekannt, daß der gefühlsgesättigte tragende Ton auch im Piano den ganzen Bogen trägt, sofern die Berührungsstelle zwischen Bogen und Saite in die Nähe des Griffbretts verlegt wird.<sup>74</sup> Während einer dieser Proben, die zweieinviertel Stunden dauerte, machte ich mir den Spaß, mit der Uhr in der Hand die Dauer von Mengelbergs oratorischen Leistungen zu addieren – er hatte per Saldo eineinhalb Stunden gesprochen und dreiviertel Stunden musiziert. Wenn es ihm trotzdem gelungen ist, sein Orchester zu einem der besten der Welt zu erziehen, einen Klangkörper mit individuellem Gepräge daraus zu bilden, so nur deshalb, weil ihm eine unbegrenzte Probenzeit<sup>75</sup> zur Verfügung stand.<sup>76</sup>

<sup>71</sup> Mengelberg hat die Pastorale zweimal mit einem Pariser Orchester gespielt; nach Angaben von Herrn E. Derom aber beide Male mit dem Grand Orchestre de Radio-Paris, nicht mit dem Colonne-Orchester. Diese Konzerte fanden am 3. Juni 1943 und am 8. Juni 1944 statt, innerhalb der großen Beethoven-Zyklen, die Mengelberg zwei Jahre hintereinander mit diesem Orchester gab.

<sup>72</sup> Das Mahlerfest fand 1920 statt, anlässlich von Mengelbergs 25-jährigem Jubiläum als Dirigent des Concertgebouw-Orchesters. In der englischen Ausgabe von Fleschs Buch (*Memoirs*, London 1957) steht dies richtig.

<sup>73</sup> Auch Adolf Busch, Aleksandr Šmuller und der Frankfurter Konzertmeister Hans Lange spielten im Concertgebouw-Orchester.

<sup>74</sup> Anders der Bratschist Shore: „As far as the strings are concerned, he is very definite that solo playing and orchestral playing require two different styles, and the bowing is marked accordingly. Knowing to the finest point what will sound clear to the farthest member of the audience, he is not content with apparent clarity on the rostrum. He knows that a string passage which, played in a certain way, would be perfectly satisfactory on a solo violin, may when played by a group of twenty, sound muddy at the end of the hall. He knows exactly the kind of bow to be used with the greatest effect.“ – Bernard Shore, *The Orchestra speaks*, London 1939, S. 115.

<sup>75</sup> Offiziell war die Probenzeit zwar begrenzt, aber Mengelberg machte sich, wie sein Vorbild Mahler, nichts daraus. Mehrere Orchestermitglieder, die selbst Musiklehrer waren und ihre Stunden rechtzeitig beginnen

Mengelberg machte, wie Fleisch schreibt, dem Orchester seine Absichten nicht nur mit technischen Hinweisen klar, sondern auch mit Worten, die den Gefühlswert der Musik verdeutlichen sollten. Wie viele Musiker meinten, und zwar sowohl Orchestermitglieder als auch Solisten, sei er dabei viel zu weit gegangen und habe das Reden zum Ergebnis der Aufführung letztlich nicht viel beigetragen. So schrieb zum Beispiel Yehudi Menuhin:

Mengelberg would start a rehearsal with a lecture on the composer whose music was to be played. His explanations might last an hour or more, during which the musicians grew more and more bored, and leave time at the end only for a straight run through that benefited in no way from all those preliminary words. The orchestra would eventually push a chair forward so that I might at least hear the lecture in comfort, but out of deference to Mengelberg – and eager not to encourage him in any manner – I would stay on my feet.<sup>77</sup>

Frederick Goldbeck beschrieb Mengelberg 1951 folgenderweise:

The Dutch conductor, Willem Mengelberg, has been the perfect conducting dictator – an orchestral Napoleon. In fact, this squat little ruddy man with curly flaming red hair and a classic thin-lipped profile was for his country's music a man of destiny: he gave Holland, where musical tradition had been fast asleep for centuries, a *Code Napoléon* of style and performance. He disciplined a provincial orchestra into a world-famous one. An indefatigable rehearser, he never left a T uncrossed. His “*tac-tac-tac*” *staccato*, the “Šev ikian” intensity and precision he obtained from his strings, and his crushing climaxes – all are legendary, while his handling of choirs was never paralleled. The author of this book, then enviably young, attended he has forgotten how many of Mengelberg's rehearsals and would not like to have missed any; the work was magnificent, and so were the results. But everything was done in the dictatorial manner, and not without the comic side of dictatorial bad manners. The rehearsal was occasionally spiced with abuse, and regularly interrupted by long speeches, repeated to the point of caricature, about “the principles,” the various reasons for the conductor's infallibility, and the absurdity of any other method. He was hated as much as admired by his orchestra – one of those disagreeable facts that his sycophants were trusted to explain away. And as the season went by, things gradually stiffened and petrified. His phrasing, once perfectly classic, became intolerably underlined; his *rubato* – a beautiful, “vocal” *rubato*, both romantic and italianate – was organized into the pure pinned-butterfly type. Finally, a cruel caprice of fortune drove him into a political attitude consistent with his convictions in conductorship. And, as in the arts the postwar purges are wont to take into account the offender's importance and popularity rather than the gravity of the offence, he is by now moping in a Swiss St. Helena, not (I fear) sufficiently interested in verbal expression to dictate a *mémorial* which would afford him pleasure and provide valuable doctrine to others.<sup>78</sup>

Eric Coates (1886-1957), 1910-1919 Bratschist des Londoner Queen's Hall Orchestra, schrieb in seinen Memoiren über Mengelberg:

Mengelberg, with the appearance of a prize-fighter about to take the whole orchestra in single combat, was a mixture of good-humour and aggressiveness, the latter predominating. His appearance at Queen's Hall aroused a good deal of interest, for it was his first visit to this country<sup>79</sup>. He was undoubtedly a fine conductor with immense driving-force, but his pugilistic attitude could be irritating at times. He gave me the feeling that he had a good opinion of himself, a feeling which, I imagine, was shared by some of his countrymen, judging by the stories about him which were in circulation when I visited Amsterdam before the war.<sup>80</sup>

Otto Strasser, viele Jahre lang Stimmführer der zweiten Violinen der Wiener Philharmoniker, erinnert sich in seinen Memoiren an die Konzerte mit Mengelberg:

---

wollten, bedauerten diese Gewohnheit Mengelbergs sehr.

<sup>76</sup> Carl Fleisch, *Erinnerungen eines Geigers* (Zürich 1960), S. 136ff. In der ungekürzten englischen Ausgabe entspricht dies S. 227ff.

<sup>77</sup> Yehudi Menuhin, *Unfinished Journey. Twenty years later*, New York 1997, S. 112.

<sup>78</sup> Frederick Goldbeck, *The Perfect Conductor*, New York 1951, S. 110f.

<sup>79</sup> Mengelberg dirigierte am 10. Juni 1903 in Queen's Hall, nach dem Richard Strauss Festival das vom 3. bis 9. Juni in St. James Hall stattfand.

<sup>80</sup> Eric Coates, *Suite in four movements. An autobiography*, London 1953, S. 155.

Für die meisten von uns war er kein Neuling; ältere Herren kannten ihn noch aus der Zeit des Ersten Weltkriegs her, als er uns in Wien dirigiert hatte<sup>81</sup>; ich hatte sein erstes Auftreten bei den Salzburger Festspielen 1934 und die Wiederholung<sup>82</sup> dieses Konzerts in Wien erlebt.

In Salzburg hatten wir die Pastorale gespielt, und ich erinnere mich noch genau an unsere erste Probe. Er kam ans Pult und begann zu erzählen, daß er auf dem Gaisberg gewesen sei, die herrliche Umgebung der Stadt bewundert habe, und ermahnte uns schließlich, uns ebenfalls in der Natur auf die Pastorale vorzubereiten.<sup>83</sup> Für Erziehung und Ermahnung verbrauchte er ungefähr die halbe Probezeit.

[...] Was er in musikalischer Hinsicht zu sagen hatte, war goldrichtig und zeigte den erfahrenen Orchestererzieher und Podiumsroutrinier. Er hatte sein eigenes Notenmaterial mitgebracht, und was darin an Einzeichnung bezüglich Phrasierung, Bogenstrich und Dynamik zu finden war, mußte er mit seinem Konzertmeister in jahrelanger Arbeit überdacht und erprobt haben. Es war das besteingerichtete Material, das mir je untergekommen war;<sup>84</sup> es ließ erkennen, wie intensiv er mit seinem Orchester gearbeitet haben mußte. Seine Partituren waren ein blaues Meer von Einzeichnungen. Trotzdem war er kein Intellektkünstler und musikalischer Pedant, denn wenn man auch auf Grund dieser in den Stimmen genau festgelegten Anweisungen präzise und technisch vollkommen zu spielen hatte, so merkte man in der Aufführung, welch großer Gestaltungskünstler hier eigentlich am Werk war. Nicht umsonst hat Richard Strauss ihm und seinem Orchester das 'Heldenleben' gewidmet.

Mengelberg dirigierte mit durchaus einfacher, natürlicher Gebärde, verlangte, im Gegensatz zu Furtwängler, daß man „auf den Tick“ spiele,<sup>85</sup> und legte auf rhythmische Genauigkeit allergrößten Wert. Von seinen Augen und seinem Gesichtsausdruck ging eine eigentümliche, fast beschwörende Wirkung aus, der man sich kaum entziehen konnte – und auch nicht wollte.

[...] Er erklärte, daß er wirklicher Universitätsprofessor sei und den Titel keinesfalls honoris causa erhalten habe; er sprach von Schindler, den Adlatus Beethovens, und von Modest Tschaikowsky, dem Bruder des Meisters, von dem er höchst persönlich Anweisungen erhalten habe.

Seine dauernden Korrekturen und das viele Reden ermüdeten natürlich sehr; kein Wunder, daß Mengelberg bei uns Musikern als „Bemängelberg“ bekannt war. Seine Aussprüche wiederholten sich häufig, und wenn er über das Zusammenspiel der Streichergruppe dozierte, erklärte er jedesmal: „Einer kann alles verderben.“ Nun spielten wir einmal 'Romeo und Julia' von Tschaikowsky,<sup>86</sup> und dort, wo das ganze Orchester inklusive Becken recht unregelmäßige Fortissimoschläge zu produzieren hat, verschlug sich unser Meister. Es gab einen Schmiß, und die einhellige Meinung des Orchesters war: „Einer kann alles verderben...“

[...] Das ihm gewidmete 'Heldenleben' haben wir, mit Schneiderhan als Solisten, natürlich auch mit ihm gespielt.<sup>87</sup> Er wußte die kontrapunktisch so verschlungene, oft undurchsichtige Partitur in einer Klarheit zu formen wie kaum jemand vor und nach ihm – der Komponist eingeschlossen.

<sup>81</sup> Am 30. Dezember 1917 dirigierte Mengelberg im Musikverein Werke von Brahms (*Akademische Festouvertüre*), Liszt (*Les Préludes*) und Mahler (*Das Lied von der Erde*, mit Ilona Durigo und Jacques Urlus); im Neujahrskonzert am 1. Januar 1918 dirigierte er Mahlers 4. Symphonie und Strauss' *Heldenleben*.

<sup>82</sup> Das Salzburger Konzert fand am 31. Juli statt, das Konzert in Wien am 4. November 1934. Die Programme waren aber nicht ganz identisch. Beide Male wurden die Sinfonia Op. 18 Nr. 2 von Johann Christian Bach und die Pastorale von Beethoven gespielt; in Salzburg dazu die fünfte Symphonie ajkovskijs, in Wien aber die vierte Symphonie Gustav Mahlers (mit Elisabeth Schumann). Zwei Photographien von der Probe in Wien sind reproduziert in Paap, S. 60, und eine andere in Zwart 1995, S. 81.

<sup>83</sup> Hier zeigt sich Mengelberg wohl als Schüler Franz Wüllners, und damit Schindlers; vgl. die Art und Weise, in der Anton Schindler am 6. Juli 1847 in einem Brief an Wüllner schrieb: „Diese außerordentlichen Naturbilder, alltäglich von den Bergen betrachtet, genossen und empfunden, dies stärkt Geist und Körper. [...] Aus solchen Gründen wandle ich seit Beethovens Tode immer allein durch die Natur. Wir beide verstanden es, von irgendeinem Berge herabschauend, in der wundervollen Partitur der Natur zu lesen, uns darüber zu erfreuen und im Geiste und Gemüte zu erheben.“ – Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Leipzig 1988, S. 12 (zitiert nach der Einleitung des Herausgebers Eberhardt Klemm).

<sup>84</sup> Vgl. Bernard Shore: „Not the least part of his success in getting results is due to the scrupulously marked parts he brings with him. Detailed as possible in bowing, phrasing, and breathing instructions, they are all admirably practical and there is a definite purpose behind every mark.“ – B. Shore, a.a.O., S. 115.

<sup>85</sup> Mengelberg bekam dafür in Amsterdam den Beinamen 'Tiktator' (Bysterus Heemskerk, S. 83).

<sup>86</sup> Mengelberg hat das Werk am 12. März 1939 und am 1. und 2. Februar 1941 mit den Wiener Philharmonikern gespielt.

<sup>87</sup> Am 12. März 1939. Wolfgang Schneiderhan war zu jener Zeit Konzertmeister der Wiener Philharmoniker.

[...] Alle seine Konzerte trugen das Zeichen des Besonderen und kamen in Ausdruck und Gestaltung jenen Wilhelm Furtwänglers nahe.<sup>88</sup>

Der niederländische Dirigent Jan van Gilse<sup>89</sup> schreibt in seinen postum veröffentlichten Memoiren über Mengelberg:

Seine Interpretationen wurden nie von einem exklusiven, feinen Geschmack getragen. Sie waren auch nie geadelt von einer Art Zurückhaltung, im Gegenteil, er kam dem Publikum immer sehr weit entgegen, oder vielmehr, er zwang seinen Zuhörern seine exzessive Expressivität auf, er machte es jedem leicht durch ein fast übertriebenes Akzentuieren und Unterstreichen aller Elemente, aus denen ein Kunstwerk sich zusammensetzt. Da er ein vollkommener Romantiker war, äußerte sich das am stärksten – oft unerträglich stark – im Lyrischen, das meistens bis ins Süßliche übertrieben wurde, oder indem alle Gefühlswerte oft bis ins Fieberhafte aufgepeitscht wurden. Deshalb auch seine Vorliebe für Rubati, langgezogene Ritardandi, plötzliche Wechsel, worin das Orchester – immer wieder unter seiner Leitung – bewundernswert trainiert war. Damit ging keinesfalls eine schwankende oder unsichere Rhythmik einher, im Gegenteil, in dieser Hinsicht erzog er zu einer fast mechanischen Genauigkeit, die in späteren Jahren – man darf annehmen, daß er als Zugeständnis an den Zeitgeist einen bestimmten Eindruck von ‘Objektivität’ erwecken wollte – bei manchen Werken eine gewisse Starrheit bekam. Mengelberg hatte dann in solchen Fällen etwas von einem Militärkapellmeister. Obwohl seine Vorliebe für ein süßliches Kolorit manchmal störend war, muß man andererseits zugeben, daß sein unermüdliches Bestreben, die Vortragsweise warm und lebendig zu halten, beim Streichorchester – der Basis jedes Orchesters – einen beseelten, durchdringenden Klang hatte entstehen lassen, der wahrscheinlich einzigartig in der Welt war. Als ich die Gelegenheit hatte, in Wien die in jener Hinsicht so hochgerühmten Philharmoniker zu hören, konnte ich feststellen, daß diese das Amsterdamer Orchester an keiner einzigen Hinsicht übertrafen. Der Klang des Amsterdamer Streichorchesters mußte wohl alle überraschen und Bewunderung hervorrufen: so viel Geschmeidigkeit, so viel Leichtigkeit, so viel Wärme, so viel durchdringende Kraft und so viel unendliche Feinheit. Es war das am meisten vollendete Orchesterspiel, das man sich denken konnte!<sup>90</sup>

Manchmal aber hinterließen seine Interpretationen einen ‚kühlen‘ Eindruck und vermißte man lyrischen Ausdruck. So schrieb Carl Krebs 1919:

---

<sup>88</sup> Otto Strasser, *Und dafür wird man noch bezahlt. Mein Leben mit den Wiener Philharmonikern*, München 1978, S. 158f.

<sup>89</sup> Jan van Gilse (Rotterdam 1881 – Oegstgeest 1944) hatte wie Mengelberg Dirigieren und Komposition bei Franz Wüllner in Köln (1897-1902) studiert, danach Komposition bei Engelbert Humperdinck in Berlin. Er dirigierte zuerst in Bremen, war 1917-1922 Dirigent des Utrechts Stedelijk Orkest, danach Gastdirigent u.a. in Köln, München und Berlin. 1933-1937 war er Direktor des Konservatoriums in Utrecht.

<sup>90</sup> „Zijn interpretaties werden nooit gedragen door een exclusieve, een fijne smaak. Zij waren ook nooit geadeld door een wijze van terughouding, integendeel, hij kwam altijd het publiek zeer ver tegemoet of nog meer, hij drong aan zijn hoorders zijn excessieve expressie op, hij maakte het een ieder gemakkelijk door een haast overdreven accentueeren en onderlijnen van alle elementen waaruit een kunstwerk is samengesteld. Als volkomen romanticus uitte zich dat het sterkst – vaak onverdragelijk sterk – in het lyrische, dat meestal in het zoetelijke werd overdreven of waarbij alle gevoelswaarden vaak tot in het koortsachtige werden opgezweept. Vandaar dan ook zijn voorliefde voor rubati, langgetrokken ritardandi, plotselinge wisselingen, waarop het orkest – altijd weer onder zijn leiding – bewonderenswaardig getraind was. Daarmede ging volstrekt niet samen een weifelende of onzekere rhythmiek, integendeel, in dat opzicht kweekte hij een haast mechanische nauwgezetheid aan, die in latere jaren – men kan aannemen dat hij als een concessie aan den tijdgeest een zekeren indruk van ‘objectiviteit’ wilde wekken – bij sommige werken een zekere starheid kreeg. Mengelberg had dan in zulke gevallen iets van een militairen kapelmeester. Was zijn voorliefde voor een zoetelijk coloriet soms störend, toegegeven moet anderzijds worden dat zijn onvermoeid pogen de voordracht warm en levend te houden bij het strijkorkest – de basis van elk orkest – een zielvolle, doordringende klank had doen ontstaan, die waarschijnlijk eenig ter wereld was. Toen ik in de gelegenheid was te Weenen de in dat opzicht zoo hooggeroemde Philharmoniker te hooren kon ik constateeren dat deze het Amsterdamsche orkest in geen enkel opzicht overtroffen. De klank van het Amsterdamsche strijkorkest moest wel een ieder verrassen en in bewondering brengen: zooveel soepelheid, zooveel lichtheid, zooveel warmte, zooveel doordringende kracht en zooveel oneindige fijnheid. Het was het meest volmaakte aan orkestspel dat men zich denken kon!” – Hans van Dijk (Hrsg.), *Mémoires Jan van Gilse (1917-1922)*, Zutphen 2003, S. 110.

Als Mengelberg in Berlin einige Konzerte mit den Philharmonikern gab,<sup>91</sup> erwies er sich als ein sehr erfahrener, sicherer Anführer, der die Truppe fest in der Hand hielt und mit Entschiedenheit seinen Willen durchsetzte. Klarheit und Durchsichtigkeit, überlegte Gliederung des Inhalts sind die Hauptkennzeichen seines Vortrags, der aber eine gewisse Kälte ausströmt und Poesie vermissen läßt, so daß beim Zuhörer jenes Gefühl himmlischen Behagens, das ihn etwa ergreift, wenn Nikisch den Taktstock führt, nicht aufkommen kann.<sup>92</sup>

Adolf Weissmann meinte: “Sein Beethoven lebt in kühler Luft, so leidenschaftlich er ihn auch zur Erscheinung bringt.”<sup>93</sup> Auch in Zeitungskritiken findet man manchmal derartige Aussagen, z.B. bei Paul Bekker in der *Frankfurter Zeitung* vom 4. Dezember 1911:

Eine äußerlich glatte, aber schwunglos kühle Wi[e]dergabe der F-dur-Sinfonie von Brahms eröffnete das Programm. Es ist recht schade, daß Herr Mengelberg für die intimen Reize der Brahmschen Ton-sprache so erheblich weniger Spürsinn hat, als für die in orchestraler Beziehung zwar effektvollere, an innerem Gehalt aber ungleich ärmere Musik Tschaikowskys.

Paul Hindemith, damals Konzertmeister des Frankfurter Orchesters in den Symphoniekonzerten, schrieb im Mai 1917 in einem Brief an Emmy Ronnefeldt:

Lange<sup>94</sup> (1. Konzertmeister) ist schon seit 2 Wochen krank, und ich sitze darum andauernd im Theater u. begeistere mich Abend für Abend an den mir nicht mehr ganz unbekannteren Kunstwerken. Eine große Oper nach der andern, dazu noch den ‘Ring’. Außerdem Freitags-, Sonntags- und Cäcilien-Vereins-Konzert! Und die endlosen Proben dazu! Und dieser ekelhafte rote Holländer obendrein! Ich habe mich in der letzten Woche schön geärgert über diesen widerlichen Musikhandwerker! Wenn ich schon sehe, wie dieser Mensch die herrlichsten Meisterwerke auflöst in eine Sammlung von Bogenstrichen, Fingersätzen u. andern Vorschriften, wie er es nur darauf anlegt, die Leute zu schickanieren, wie er sich als den absoluten Musikgott hinstellt u. von seinem Thron aus auf alle andern ehrlich strebenden Menschen heruntersieht, wo doch seine Musik öfters nicht zum Anhören ist – dann steigt mir jedesmal die Galle u. ich überlege öfter, ob ich dieses Scheusal doch nicht noch einmal meuchlings vergifte. Er hat mir ja nichts getan, d.h. nicht mehr wie jedem andern auch, aber das genügt mir schon, um die ganze Gemeinheit u. Rücksichtslosigkeit dieses Menschen zu sehen u. ihn glühend zu hassen. Am Freitag hatten wir die D-Dur-Symphonie von Brahms.<sup>95</sup> Ich bin gewiß kein Brahmsverehrer – aber so etwas von Unbrahms gibts kaum wieder. Der 1. Satz brutal oder sentimental, ohne jedes Gefühl, der herrliche 2. Satz verzerrt u. aller Schwingen beraubt, der 3. Satz leere Noten u. die Coda im Finale ein Paukenkonzert mit Orchesterbegleitung. Schauderhaft! Die Titus-Ouvertüre verhauen, o weh! Das beste war die große Leonore. Aber die ist ja widerstandsfähig, die ist auf die unmusikalischste Art wiedergegeben immer noch herrliche Musik. Die Hoffmann-Onegin<sup>96</sup> hat Strauss-Lieder gesungen, ich habe bei einem<sup>97</sup> die Sologeige gespielt. Im Sonntags-Konzert war Tschaikowsky’s Pathétique. Ich kann sie mir viel schöner denken, trotzdem diese exaltierte Musik dem Willem noch am besten liegt. [...] Also das war das Museum – der unkünstlerischste Musikbetrieb, den man sich denken kann – ich mache in der nächsten Saison auf keinen Fall mehr mit!<sup>98</sup>

<sup>91</sup> Mengelberg hatte bis 1919 insgesamt sechs Konzerte mit den Berliner Philharmonikern gegeben, und zwar in den Jahren 1912 und 1913.

<sup>92</sup> Carl Krebs, *Meister des Taktstocks*, Berlin 1919, S. 205.

<sup>93</sup> Adolf Weissmann, *Der Dirigent im 20. Jahrhundert*, Berlin 1925, S. 139f.

<sup>94</sup> Hans Lange, Konzertmeister bei den Operaufführungen des Frankfurter Orchesters.

<sup>95</sup> 12. Freitags-Konzert, 11. Mai 1917. Mengelberg hatte die 2. Symphonie von Brahms seit Oktober 1912 nicht mehr in Frankfurt dirigiert.

<sup>96</sup> Sigrid Hoffmann-Onégin (1889-1943), Alt.

<sup>97</sup> *Morgen*, Op. 27, Nr. 4.

<sup>98</sup> *Hindemith-Jahrbuch* 1972/II, S. 183f. – Hindemith, damals 22 Jahre alt, hat diesen Brief offenbar bei schlechter Laune geschrieben. Hindemith war erst 19 Jahre alt, als er 1. Violinist beim Frankfurter Museums-orchester und Opernhaus wurde. 1916, mit 21 Jahren, wurde er Konzertmeister. Diese Stelle hatte er bis 1923 inne. Sein Verhältnis zu Mengelberg wurde später besser. Mengelberg dirigierte am 14. November 1935 die Welturaufführung von Hindemiths Konzert für Bratsche ‘Der Schwanendreher’, mit dem Komponisten als Solisten (Photos eines lachenden Hindemiths in Zwart 1995, S. 103 und auf <http://willem-mengelberg.com/res/images-site/mengelberg/nhindemith288.jpg>).

Mengelberg verschwendete viel Probezeit mit Reden und widmete sich auch intensiv den Details eines Werkes. So geschah es öfters, daß er nicht alles proben konnte, was er wollte. Die Geigerin Elly Bysterus Heemskerk, die jahrelang unter Mengelberg im Concertgebouw-Orchester als Primgeigerin gespielt hat, meinte, daß dies der Grund dafür sei, daß manchmal während der Aufführung die große Linie verlorenging und das Werk etwas technisch und kühl klang. Bei Werken, die Mengelberg oft repetiert hatte, war dies nicht der Fall.<sup>99</sup>

Der auch schon von Flesch erwähnte Widerwille Mengelbergs, mit Solisten zu proben, läßt sich an Hand von zwei Beispielen mit Konzerten ajkovskijs illustrieren. Yehudi Menuhin spielte am 27. und 28. Dezember 1928 im Carnegie Hall das Violinkonzert:

From Los Angeles, Moshe<sup>100</sup> took Yehudi straight to New York for a performance of the Tchaikovsky concerto with the distinguished Dutch conductor Willem Mengelberg and the New York Philharmonic Symphony Orchestra. Engrossed in preparations for the world première of Alexander Tansman's suite from *La Nuit Kurde* billed on the same program, Mengelberg rushed through the rehearsal with Yehudi in exactly twenty-five minutes, with the result that, having successfully completed the first two movements at the performance, soloist and conductor suddenly found themselves playing the third in different tempi. Yehudi quickly adjusted his pace and, he recalls smilingly, "we finished together."<sup>101</sup>

Während seiner großen Tournee mit dem 1. Klavierkonzert ajkovskijs, die er 1937 in den Vereinigten Staaten begonnen hatte, spielte Arthur Rubinstein das Werk November 1938 in den Niederlanden.<sup>102</sup>

This very concert in Amsterdam remains in my memory. At the rehearsal, Mengelberg gave me a hard time. The whole morning he had been rehearsing a long work by Max Reger.<sup>103</sup> After an intermission there was hardly any time left for the Tchaikovsky. "Don't worry about it," he said with a heavy Dutch accent. "The orchestra knows the concerto and I know it too."

"I know it too," I said impatiently, "but the question is, have we time to know it together?"

"We don't need to play the whole thing through," he said, "only just the few places which are important." I gave in, but I was not happy about it. We settled down to the rehearsal. The beginning went well, but he stopped the orchestra and picked up another part of the concerto. Then, when we came to the cadenza, he stopped us and began to munch a cake, which he had the cheek to deposit on the piano. „Play a few bars before the end of the cadenza," he said. I did so, but he missed the orchestra's entrance. I politely played the bars once more and he missed it again. He angrily stopped the orchestra. "Are you playing the first or second version of the concerto?" he asked me.

"The last one, of course," and then, turning to the orchestra, I said, "Another Rubinstein hated the first version before me, as everybody knows." The whole orchestra laughed at this remark and Mengelberg said curtly, "Please play it again." This time he put his nose into the score and we played it through.

The concert was a great success. Mengelberg remained on the stage, listened to my encore, and kissed me in front of the audience.<sup>104</sup>

In beiden erwähnten Fällen wäre es zwar denkbar, daß Mengelberg deshalb wenig Zeit für den Solisten hatte, weil er noch nicht fertig war mit dem Probieren eines anderen Werkes. Aber bekanntlich wollte er seinen Solisten im allgemeinen wenig Zeit zugestehen. Dennoch wurde Mengelberg von vielen großen Solisten als Begleiter sehr geschätzt. So

---

<sup>99</sup> Vgl. Bysterus Heemskerk, S. 83.

<sup>100</sup> Moshe Menuhin, *Yehudi's Vater*.

<sup>101</sup> Robert Magidoff, *Yehudi Menuhin. The Story of the Man and the Musician*, New York 1955, S. 122f.

<sup>102</sup> Vgl. Sargeant, S. 304.

<sup>103</sup> Die Serenade in G-Dur, Op. 95, die etwa 40 Minuten dauert.

<sup>104</sup> Arthur Rubinstein, *My many years*, New York 1980, S. 334f. Das Konzert fand am 24. November 1938 statt und wurde am 26. November in Den Haag wiederholt. Mengelberg hat die Serenade von Reger danach nur noch am 13. Dezember 1938 aufgeführt, und zwar in Haarlem, wiederum kombiniert mit Werken ajkovskijs: dem Violinkonzert (mit Nathan Milstein) und der Ouvertüre *1812*.

z.B. von Sergej Rahmaninow, der Anfang Dezember 1908 in Arnhem und Amsterdam sein zweites Klavierkonzert mit Mengelberg spielte und seinem Freund Nikita Morozov am 11. Dezember schrieb: „Er begleitet wunderbar! Es ist ein reines Vergnügen zu spielen!“<sup>105</sup> Rahmaninow hat Mengelberg und dem Concertgebouw-Orchester aus Bewunderung über die Aufführung seines dritten Klavierkonzerts und seiner zweiten Symphonie am 23. März 1911 die Widmung seiner Chorsymphonie *Kolokola* (1913) zugesagt.<sup>106</sup> Anlässlich des 25-jährigen Bestehens des Concertgebouw-Orchesters 1913 fragte die niederländische Tageszeitung *De Telegraaf* verschiedene Musiker nach ihren Erfahrungen. Fritz Kreisler antwortete darauf:

Die Stunden, die mich künstlerisch mit Willem Mengelberg und seinem Orchester vereinten, kann ich ohne jede Uebertreibung zu den glücklichsten und genussreichsten rechnen, die mir in Ausübung meines Künstlerberufes vergönnt waren.<sup>107</sup>

Auf einen Solisten, den er noch nicht gut kannte, oder auf einen, der nicht, wie Max Tak es nannte,<sup>108</sup> ein mit dem Ruhm von fünf Kontinenten überhäufte Künstler war, sah Mengelberg bei der Probe anfangs herab. Sobald er aber merkte, mit einem großen Künstler zu tun zu haben, vor allem wenn dieser sich, wie Aleksandr Šmuller, nicht über den Mund fahren ließ, war er wie ausgewechselt.

Gregor Piatigorsky erzählt in seinen Memoiren über eine Probe des Cellokonzerts von Dvořák mit Mengelberg und dem New York Philharmonic Orchestra für drei Konzerte in der Carnegie Hall in Dezember 1929. Mengelberg dirigierte viel langsamer als in der Partitur angegeben. Als Piatigorsky ihn um ein schnelleres Tempo bat, antwortete er nur: „Ich habe dieses Cello-Konzert mit dem Komponisten selbst studiert,<sup>109</sup> und das Tempo, welches ich nehme, ist das richtige.“ Während der Pause der Probe beschwerte Piatigorsky sich darüber bei Arthur Judson, dem Manager des Orchesters.

Auf Judson schien das keinen Eindruck zu machen, er erklärte mir, dies sei Mengelbergs letzte Saison mit dem Philharmonischen Orchester, und der Dirigent habe es im Leben nicht leicht gehabt.<sup>110</sup> Er erwähnte auch lächelnd, daß Mengelberg seine musikalischen Informationen indirekt durch einen Urgroßneffen Beethovens oder eine Großtante vom Urenkel Bachs erhalten habe. „Sie sehen, er hat sich alles genau erklären lassen; während andere ihre Anleitung bloß aus gedruckten Partituren erhalten, besitzt er, der Schumann, Brahms, Wagner, Dvořák und andere persönlich gekannt hat,<sup>111</sup> gewichtigere Autorität, auf die man sich stützen kann.“

<sup>105</sup> „ ! ” – Z. A. Apetjan (Hrsg.), *Sergej Rahmaninow. Literaturnoe nasledie*, Band I, Moskau 1978, S. 463.

<sup>106</sup> Bottenheim II, S. 155f.; Sergej Rahmaninow, *Vospominanija, zapisannye Oskarom fon Rizemanom*, Moskau 1992, S. 165.

<sup>107</sup> *De Telegraaf*, 30. April 1913.

<sup>108</sup> Tak, a.W. (s. Anm. 69), S. 61.

<sup>109</sup> Theoretisch wäre das möglich gewesen, aber Mengelberg und Dvořák (1841-1904) sind einander nie begegnet. Das fehlende Zwischenglied zwischen ihnen ist Hanuš Wihan (1855-1920), der Cellist, dem Dvořák das Cellokonzert gewidmet hatte, und mit dem Mengelberg es am 26. Januar 1899 im Concertgebouw aufgeführt hatte. Der Programmzettel dieses Konzerts ist reproduziert in Zwart 1999, S. 71, und in Zwart 2006, S. 16.

<sup>110</sup> Näheres dazu unten bei den Rezensionen aus Amerika.

<sup>111</sup> Judson hat das scherzhaft gemeint. Allerdings hat Mengelberg 1936 in einem Interview gesagt, er habe als Kind die Händel-Variationen für Brahms gespielt, als sich der Komponist in Utrecht bei Freunden aufhielt – d.h. beim Ehepaar Theodor Engelmann (dem Widmungsträger von Brahms' 3. Streichquartett op.67) und Emma Brandes, einer Schülerin von Clara Schumann. Brandes kannte Mengelbergs Mutter, die ebenfalls als Pianistin ausgebildet worden war. Es gibt aber zu denken, daß Engelmann Brahms nicht daran erinnerte, als er ihm am 28. Februar 1897 über „Das große Orchester, das seit Kes' Weggang, unter Mengelberg (einem jungen Utrechter) steht“ schrieb. – Zit. nach Julius Röntgen (Hrsg.), *Johannes Brahms im Briefwechsel mit Th. Wilhelm Engelmann*, Berlin/Leipzig 1918, S. 179.

Ich weiß nicht, was Judson zu Mengelberg gesagt hat, aber wir kamen überein, es noch einmal zu versuchen. Nun sah ich mich auf dem Podium einen ganz anderen Menschen gegenüber: rücksichtsvoll, hilfsbereit und dazu ein vorzüglicher Dirigent. [...]

Ich traf Mengelberg wieder, auf eigenem Boden mit seinem Concertgebouw-Orchester in Holland. Wir spielten in Amsterdam, den Haag und in Haarlem<sup>112</sup> im besten Einvernehmen und scherzten über unsere schlechte Laune in New York.<sup>113</sup>

Wegen Mengelbergs Vervollkommnungsdrang und Eigensinn waren seine Proben nicht nur für die Solisten, sondern auch für das Orchester immer sehr anstrengend. Er beschäftigte sich mit allen Details eines Werkes, und legte großen Wert auf Klangschönheit, Artikulation, Phrasierung, Beobachtung aller vom Komponisten angegebenen Vortragszeichen, rhythmische Präzision und große Intensität des Orchesterspiels.<sup>114</sup> Eine gelungene Aufführung bedeutete für Mengelberg aber nicht, daß das Werk keine weitere Proben verlangte. Auch die Darstellung von Werken, die er mit seinem Orchester schon sehr oft in vollkommener Weise gespielt hatte, versuchte er noch weiter zu perfektionieren und zu verfeinern. Aleksandr Šmuller hat einmal gesagt, ein Konzert sei für Mengelberg eine Probe ohne Abklopfen gewesen. Die Ergebnisse, die er auf diese Art und Weise erzielte, waren unvergleichlich, wie einige Rezensionen des schon oben von Carl Flesch erwähnten Mahlerfests 1920 bezeugen. Auch die langjährige Zusammenarbeit mit ein und demselben Orchester spielte dabei aber eine Rolle, wie Oscar Bie im Berliner Börsen-Courier betonte:

Das ganz besondere dieses Musikfestes ist ein vollkommenes Zusammenarbeiten von Dirigenten, Orchester und Chor, wie ich es noch nie ähnlich erlebt habe. Willem Mengelberg hat sich in jahrelanger Arbeit seine Leute so gezogen, daß das Letzte an vollendeter Ausführung erreicht werden konnte. [...] Eine geradezu unbeschreibliche Disziplin beherrscht den Musikkörper [...]. Jede Phrase sitzt, wie gegossen, jeder Gefühlsausdruck hat seine unabänderliche Form, jedes Forte und jedes Piano geht bis an die alleräußersten Grenzen seiner Dynamik. Der Strich der Streicher, der Atem der Bläser gehen in gleicher Kraft und Bewegung durch das ganze Orchester. [...] der ganze Eindruck ist so vollkommen, daß hier etwas erreicht wurde, was niemals bisher ähnlich der Fall war oder sein konnte: alles, was in der Partitur steht, kommt wirklich heraus. Es herrscht eine solche Klarheit und Durchsichtigkeit, daß wir die Noten zu greifen meinen. Von jeder Auffassung abgesehen, es entsteht ein Maßstab für Konzertaufführungen, den wir durchs ganze Leben mit uns tragen werden. Wir sind uns alle darüber einig: hier endlich sieht man und hört man, was in der Symphonie möglich ist. Bei unseren Orchestern, die dauernd in verschiedenen Händen sind und bei unseren Dirigenten, die dauernd auf Gastrollen gehen, wird das niemals erzielt werden können. Es kann nur eintreten, wenn sich alle, in steter Wiederholung der Aufgabe, so der Kunst widmen, wie wir es hier erleben. Dann ist das Amsterdamer Musikfest eine Art Pendant zu Bayreuth geworden; was dort in der Oper geschah, geschah hier im Konzert. Dies wird der Lohn meiner Reise sein.<sup>115</sup>

Egon Wellesz schrieb in der Wiener *Neuen freien Presse*:

Was Mengelberg, was das Orchester in diesen Tagen leistet, grenzt ans Unfaßbare. Einer der ersten Kapellmeister Deutschlands sagte mir nach einer Aufführung, daß er am liebsten das Dirigieren angesichts solcher Vollendung aufgeben würde.<sup>116</sup>

---

<sup>112</sup> Diese Konzerte, mit dem Cellokonzert D-Dur op.20 von Haydn, fanden statt am 8., 9. und 11. März 1930 (freundliche Mitteilung von Herrn N. Steffen).

<sup>113</sup> Gregor Piatigorsky, *Mein Cello und ich*, Tübingen 1972 (2. Auflage), S. 181f. In der amerikanischen Originalausgabe (*Cellist*, New York 1965) entspricht dies S. 190f.

<sup>114</sup> Z.B. „Sie müssen *ffff* fühlen und *pppp* spielen, Mahler hat all diese Zeichen nicht unüberlegt zu seiner Musik geschrieben ...“ – „U moet *ffff* voelen en *pppp* spelen, Mahler heeft al die tekens niet ondoordacht bij zijn muziek geschreven ...“ (Bysterus Heemskerk, S. 85).

<sup>115</sup> Zit. nach C. Rudolf Mengelberg (Hrsg.), *Das Mahler-Fest Amsterdam 1920. Vorträge und Berichte*, Wien u. Leipzig 1920, S. 53f.

<sup>116</sup> Ebenda, S. 42.

Paul Stefan im *Neuen Wiener Tagblatt*:

Die Streicher, mit dem schier unglaublichen Konzertmeister L. Zimmermann an der Spitze, von einer fast sagenhaften Kultur; was etwa unsre Wiener Philharmoniker an Glanz geben, das wird hier durch andächtige Arbeit prästiert: keine „Individualität“ wagt einen eigenen Strich, kaum einen Fingersatz für sich. Es lohnt die Mühe, eine solche Orchesterstimme durchzugehen. Geschrieben, ausgebeßert und wieder überschrieben ist darin fast mehr als gedruckt.<sup>117</sup>

Heinrich Chevalley im *Hamburger Fremdenblatt*:

Dies Orchester ist klanglich so ideal, technisch so vollkommen, im einzelnen so diszipliniert und so unabhängig von der Materie [...].

[...] ein Meer von Streichern, das in gleichmäßiger Wellenbewegung, mit einer unerhörten Einheitlichkeit des Striches sich entfaltet, das komplizierte Passagen und rhythmisch verwickelte Episoden mit einer geradezu virtuosen Überlegenheit frei deklamiert [...].

[...] Möglich sind solche Chorleistungen nur unter ganz besonderen Voraussetzungen und nur in einer Stadt, die, wie Amsterdam, in ihrem musikalischen Geschmack ganz konzertmäßig gerichtet ist. Aber der Konsum an guter Konzertmusik ist dafür ungeheuer, und so haben beispielsweise allein in Amsterdam im letzten Winter nicht weniger als 45 große Symphonie- und Chorkonzerte unter Mengelberg stattfinden können, in deren Verlauf nach einem großartigen Plan ein Überblick über die gesamte Musik aller Kulturvölker von Bach bis zu Schönberg und unter eingehender Berücksichtigung auch der flämischen, französischen, italienischen und russischen<sup>118</sup> neuzeitlichen Musik geboten wurde.<sup>119</sup>

Unter Hinweis auf diesen Zyklus, die vielen ausländischen Gastdirigenten und die langjährige Mahlerpflege in Amsterdam fragte sich Walther Jacobs in der *Kölnischen Zeitung*:

Kann man sich ein größeres Musikzentrum denken, ein stärker betontes Weltbürgertum in der Musik, das doch eigentlich wir Deutsche in Literatur und Kunst allein gepachtet zu haben glaubten?<sup>120</sup>

Und Max Unger schrieb in den *Musikblätter[n] des Anbruch*:

Es gibt keinen Dirigenten, der alles, aber auch alles für den bedeutenden Orchester- und Chordirigenten mitbringt, wie Willem Mengelberg, das restlose Verständnis der Partitur, die theoretisch-technische Kenntnis der Instrumente (zum Teil sogar die praktisch-technische), ein höchstgesteigertes Musikgefühl, eine einzige Einsicht in die Bedingungen des kunstmäßigen Chor- (und Einzel-) Gesanges, eine starke, fleißige, willenskräftige Persönlichkeit ... ja, was nicht noch alles!

Die Gesamteindrücke sind schlechthin unbeschreiblich. [...] Am beweiskräftigsten dürfte aber die Aussage eines der ersten Kapellmeister Deutschlands sein, der nur bei der Aufführung der dritten Symphonie anwesend sein konnte: Er sei davon so ergriffen gewesen, daß er es sich habe versagen müssen, dem Dirigenten persönlich zu danken, um sich den tiefen Eindruck nicht durch die lauten Glückwünsche der anderen zu zerstören.<sup>121</sup>

Sein herausragendes Niveau hat das Concertgebouw-Orchester seitdem beibehalten. Igor Stravinsky schrieb am 28. Februar 1926 in Amsterdam: „J’ai dirigé mon ‘Sacre’ aujourd’hui (deux fois) pour la première fois.“<sup>122</sup> Der Geiger Miša I’man verglich in einem Inter-

<sup>117</sup> Ebenda, S. 45.

<sup>118</sup> Von den 27 Konzerten dieses sog. ‚Historischen Zyklus‘ waren drei der russischen Musik gewidmet. Das erste, am 22. Januar 1920, enthielt nur Werke ajkovskijs: *Romeo und Julia*, Violinkonzert (mit Aleksandr Šmuller) und die *Pathétique*. Das zweite enthielt Werke von Glinka, Borodin, Kjuj und Glazunov, und das dritte Werke von Rimskij-Korsakov, Skrjabin und Rahmaninov (Bottenheim II, S. 244; Zwart 1999, S. 314f.).

<sup>119</sup> Zit. nach Rudolf Mengelberg (wie Anm. 115), S. 51f.

<sup>120</sup> Ebenda, S. 50.

<sup>121</sup> Ebenda, S. 62.

<sup>122</sup> Vgl. <http://willem-mengelberg.com/res/images-site/mengelberg/pstravinsky.jpg>. Für die niederländische Erstaufführung dieses Werkes 1924 war Pierre Monteux eingeladen worden, der sich später erinnerte: „I could not refuse. My, what work that was! This work which was a part of me seemed to have endless difficulties for the Dutch musicians. We persevered, and on the 12<sup>th</sup> of October played *Le Sacre* for the subscribers’ Thursday night concert. We really played it, too; the heavy, rich strings of the orchestra suited the work

view vom Mai 1928 nach seiner Europa-Tournee amerikanische und europäische Orchester:

Elman added that in his estimation, the top American orchestras – he cited the New York Philharmonic, the Boston Symphony and the Philadelphia Orchestra<sup>123</sup> – „are far superior to any European symphonies”, with the sole exception of Willem Mengelberg’s Concertgebouw Orchestra, in Amsterdam.<sup>124</sup>

Mengelberg wurde in diesem Jahr die Ehrendoktorwürde der Columbia University in New York verliehen. Sechs Jahre später wurde im Namen der ‚Vereeniging ter bevordering der toonkunst‘ (des Vereins zur Förderung der Tonkunst, der ajkovskij 1891 zum korrespondierenden Mitglied ernannt hatte) an der Universität Utrecht ein außerordentlicher Lehrstuhl für reproduktive Tonkunst geschaffen, nur um Mengelberg den Titel Professor zu verleihen, wie ihn mehrere seiner ausländische Kollegen schon hatten. In seiner Antrittsvorlesung versprach Mengelberg den Studenten zwar jede Hilfe, aber er hat nie eine Kollegstunde abgehalten und kündigte schon nach einigen Jahren, behielt aber den Professortitel bei. Seine Antrittsvorlesung ist insofern wichtig, als Mengelberg darin seine Grundgedanken über die musikalische Interpretation formuliert hat:

Die musikalische Reproduktion wird also auf zwei Pfeilern aufgebaut: erstens das absolute Gesetz des Kunstwerks, und zweitens die relativen Verhältnisse von Ort, Zeit, Aufführenden und Publikum.

Mich auf dieses Erkenntnis stützend, stelle ich für die Wiedergabe eines musikalischen Kunstwerks immer vier Grundregel auf. Diese vier Gebote der Interpretation sind die folgenden:

1. Jede Note, jedes Zeichen so genau wie möglich spielen;
2. Jede Note, jedes Zeichen so schön wie möglich spielen;
3. Hervorheben und Bewußtmachen, was zwischen den Noten steht;
4. Freiheit der Vortragsweise, das Improvisando, das Wiedererschaffen aus der Eingebung des Augenblicks.<sup>125</sup>

Der Schriftsteller Klaus Mann<sup>126</sup> war am 13. Mai 1934 in einem Konzert im Amsterdamer Concertgebouw und notierte in seinem Tagebuch:

---

admirably and I was truly thrilled by the sound. I have often regretted we have no recording of that eventful thirty-six minutes in the life of the orchestra.” (Doris Monteux, *It’s All in the Music*, London 1965, S. 137.) Mengelberg hatte dem Orchester vor Anfang von Monteux’s Proben erzählt, daß er das Werk selbst nie hätte dirigieren können. Monteux’s Erfolge in Amsterdam haben Mengelberg dazu veranlaßt, Monteux als ständigen Dirigenten des Concertgebouw-Orchesters neben ihm (Mengelberg) einzuladen. Monteux hatte diese Stelle bis 1934 inne. (John Canarina, *Pierre Monteux, Maître*, Pompton Plains u. Cambridge 2003, S. 84f.)

<sup>123</sup> Das New Yorker Orchester wurde damals von Mengelberg und Toscanini geleitet, das Boston Symphony Orchestra von Sergej Kusevickij, und das Philadelphia Orchestra von Leopold Stokowski.

<sup>124</sup> Allan Kozinn, *Mischa Elman and the Romantic Style*, Chur/London 1990, S. 152. El’man hatte seinerzeit mit dem Concertgebouw-Orchester nur das Violinkonzert ajkovskijs gespielt, unter der Leitung von Pierre Monteux, und zwar am 12., 15. und 17. Dezember 1927 in Rotterdam, Amsterdam und Den Haag.

<sup>125</sup> „De muzikale reproductie wordt dus opgebouwd op twee grondpijlers: 1e de absolute wet van het kunstwerk en 2e de relatieve verhoudingen van plaats, tijd, uitvoerenden en publiek.

Steunend op dit inzicht, stel ik voor de weergave van een muzikaal kunstwerk steeds vier grondregelen op. Deze vier geboden der vertolking zijn de volgende:

1. elke noot, elk teeken zoo nauwkeurig mogelijk spelen;
2. elke noot, elk teeken zoo mooi mogelijk spelen;
3. opdiepen en bewust maken wat tusschen de noten staat;
4. de vrijheid van voordracht, het improvisando, het herscheppen uit de ingeving van het ogenblik.”

– Willem Mengelberg, *De taak en de studie der reproductieve toonkunst. Rede uitgesproken bij de aanvaarding van het ambt van bijzonder hoogleeraar aan de Rijksuniversiteit te Utrecht vanwege de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst op maandag 3 december 1934*, Amsterdam 1934, S. 16.

<sup>126</sup> Es ware eine Aufführung der 4. Symphonie ajkovskijs im Volkskonzert am 7. Januar 1934 unter Mengelbergs Leitung, die Mann dazu angeregt hatte, seinen Tschaiowsky-Roman (*Symphonie Pathétique*,

Abends im Concert-Gebouw I. u. IX. Beethoven; Mengelberg. Das Schönste: der erste, höchst unheimliche Satz der IX. Süßes Tschaikowsky-Thema im Adagio. Der theatralisch aufgesetzte Schluss. – Mengelberg sehr verrückt, sehr unsympathisch, ziemlich bedeutend. Ähnlichkeit mit Hauptmann (die aufgerissenen Augen unter den Stirnfalten; der wehe Mund; die Frisur.) – Grosser Staatsakt in der Pause: Minister auf dem Podium, Überreichung eines silbernen Ordens, Ovationen. Nationalismus der kleinen Völker, im demonstrativen Feiern ihrer ‘grossen Männer.’<sup>127</sup>

Wenn er ein neues Werk in das Programm aufnahm, lud Mengelberg, wenn möglich, den Komponisten ein, bei den Proben anwesend zu sein oder diese zu leiten und oft auch die Aufführung selbst zu dirigieren. Durch seine enge Zusammenarbeit mit zeitgenössischen Komponisten (z.B. mit Gustav Mahler) war Mengelberg sich bewußt, daß die Noten, wie der Komponist sie notiert hatte, nicht immer dessen Absichten adäquat wiedergaben und daß es sich manchmal erst bei der Orchesterprobe herausstellte, was der Komponist im Sinn hatte und wie dieses am besten realisiert und notiert werden konnte. Mengelberg meinte außerdem (und dabei haben seine eigene Erfahrungen mit zeitgenössischen Komponisten wohl eine Rolle gespielt), ein Dirigent habe mehr Ahnung von Instrumentation als viele Komponisten. Deshalb fühlte er sich zu Retuschen berechtigt. Daß ein Komponist schon verstorben war, war für Mengelberg kein Grund auf, wie er sie nannte, „Verbesserungen“ zu



*Mengelbergs Hände, gezeichnet von Emil Orlik (A. Weissmann, Der Dirigent im 20. Jahrhundert, 1925, S. 139)*

verzichten. Er hat sich in Wien das Manuskript der fünften Symphonie von Beethoven zeigen lassen und daraus eine Änderung bei den Oboen in seine Partitur übernommen.<sup>128</sup> Was die fünfte und sechste Symphonie ajkovskijs anbelangt, hat er sich für seine Änderungen immer auf ajkovskijs eigene Partituren berufen, die Modest ajkovskij ihm 1909 gezeigt habe. Die Authentizität dieser Änderungen ist allerdings umstritten, vor allem die der Kürzungen im Finale der fünften Symphonie. Hierzu findet man mehr im letzten Teil des vorliegenden Beitrags.

Höchst bezeichnend für die Freiheit, die Mengelberg sich in dieser Hinsicht nahm, ist das Beispiel, das der Bratschist Bernard Shore in seinem 1939 veröffentlichten Buch über die Dirigenten gab, die er als Stimmführer beim B.B.C. Symphony Orchestra kennengelernt hatte. Mengelberg hatte am 4. November 1936 ein Konzert mit diesem Orchester in der Londoner Queen’s Hall dirigiert. Shore schreibt über die Probe:

Amsterdam 1935) zu schreiben, wie eine Aufzeichnung unter jenem Datum in seinem Tagebuch bezeugt:

„Abends: mit F.[ritz Landshoff, seinem Amsterdamer Verleger] ins Concert-Gebouw. (‘Volks’-Concert.) Schumann ‘Manfred’, César Franck, Tschaikowsky IV. Wunderschön die beiden ersten Sätze; Pizzicato und Finale etwas sehr effektiv. Aber sehr berührt vom Ganzen. Lust, über Tschaikowsky zu schreiben. (Tschaikowsky-Roman. Schwuhl.)” – Klaus Mann, *Tagebücher 1934 bis 1935*, hrsg. v. Joachim Heimannsberg, Peter Laemmle und Wilfried F. Schoeller, München 1989, S. 9f.

<sup>127</sup> Klaus Mann, a.W., S. 34. Der Bericht in der Tageszeitung *Het Vaderland* vom 14. Mai 1934 macht aber klar, daß der Applaus sich erst zu Ovationen steigerte, als der Kultusminister sagte, die Auszeichnung gelte gleichfalls dem Orchester und dem Chor. Mengelberg betonte dies auch in seinem Dankwort.

<sup>128</sup> Vgl. Zwart 1995, S. 85.

Mostly he rehearses from memory.

The whole of his first rehearsal with the B.B.C. Orchestra was devoted to the opening portion of 'Heldenleben' as far as the entry of the solo violin. Thoroughly characteristic of his methods was the way in which he tackled the great opening phrase. Each note of the arpeggio had to be detached, in spite of the composer's direction, because, he said, the audience should hear every note, "and if they are all slurred by the strings, there will be no definition, and the passage will only sound like a chord of E flat", whereas he wants it to make the effect of a brilliantly clear arpeggio. The first two notes after the tied minim are invariably lost in performance, consequently he puts a rest or comma in place of the tie. For the same reason he places another in the 2nd bar, after the dotted minim C, to ensure an incisive attack on the last beat of the bar, and the strings are directed to hit the E flat with the point of the bow. However, the next phrase is played *legatissimo* to the last beat of bar 4, in front of which a breathmark allows for another attack leading to the two heavily accented minims.

Four bars before Fig. I, he again cuts out the ties and inserts rests. This may, on paper, seem very drastic, but the effect in playing is brilliant; and the sharp contrast of *sostenuto* and *staccato* stands out with the greatest effect. Not only is this opening passage typical of his genius for producing superb playing, but it also shows his attitude to the composition he is interpreting. Nothing will induce him to obey blindly the composer's directions if his own experience tells him that they could be made more effective by a slight alteration. In his own words: – "Beethoven, like many other composers, sometimes made changes in his scores, even after publication, and then he also was deaf. So why not the conductor also, who often knows much better than the composer? I was the best pupil of Schindler<sup>129</sup>, who was the best pupil of Beethoven, so I know what Beethoven meant. So, in the work of Strauss; I have been great friend of Strauss since I was a boy<sup>130</sup>, and I know just what he wants, and we will make some changes also!"<sup>131</sup>

David Wooldridge gibt in seinem Buch über Dirigenten Mengelbergs Darstellung von ajkovskijs *Romeo und Julia* als Beispiel seines Aufführungsstils:

Another facet of Mengelberg's extraordinary command of the orchestral situation – which he shared with other eminent colleagues – was his ability to hear things from the point of view of the last row of the audience. This faculty lay behind many of the apparently arbitrary decisions which he made over composers' music – of which Strauss was but one instance – and which stemmed from his conviction that the performance from the orchestra's point of view must take such things into consideration. One must be over-articulate, he used to say, for what sounded brilliant enough from his conductor's rostrum would sound less than brilliant to the audience. The slurred passages from Tchaikovsky's *Romeo and Juliet*, for example, did not bear for Mengelberg that degree of articulation which they had for Tchaikovsky the composer, and which for the audience became a blurred murmur of sound. Therefore he changed the slurs to *spiccato* [...].<sup>132</sup>

Mengelbergs Interpretation gründet oft auf dem Hervorheben von Details und Kontrasten und auf eigensinnigen, aber ganz dem beabsichtigten Effekt dienenden Tempomodifikationen. Dieser Ansatz wirkte am besten in Musik mit dynamischen Steigerungen, reichen Klangfarben, einer üppigen Instrumentation, dramatischen Kontrasten, Tempowechseln usw. Das macht Mengelberg zum ajkovskij-Interpreten par excellence. In komplexer,

<sup>129</sup> Sic; gemeint ist natürlich Anton Schindler (1795-1864), dessen Schüler Franz Wüllner der Lehrer Mengelbergs am Kölner Konservatorium gewesen war. An Schindler kann Mengelberg sich unmöglich erinnern haben. Es ist theoretisch auch möglich, daß Mengelberg den Namen Wüllners doch genannt hat und Shore ihn vergessen oder überhört hat; dagegen spricht allerdings, daß Mengelberg öfter, als er sich auf die Überlieferung eines Komponisten berief, ein 'Zwischenglied' überschlug (vgl. Dvořák-Wihan).

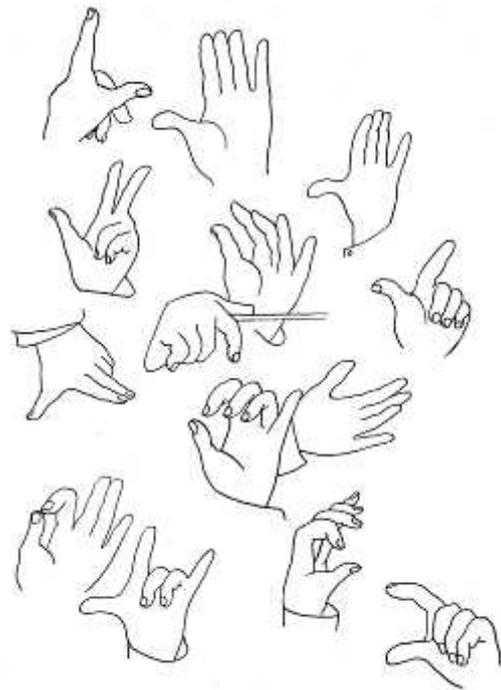
<sup>130</sup> Mengelberg war neunzehn Jahre alt, als er 1891 im Konservatoriumsorchester bei einer Aufführung des *Don Juan* unter der Leitung des Komponisten das Glockenspiel spielen durfte (Zwart 1999, S. 32). Ein "great friend" wird er damals aber noch nicht gewesen sein.

<sup>131</sup> Bernard Shore, *The orchestra speaks*, London 1939, S. 118f. Shore ist auch der Autor des Buches *Sixteen Symphonies* (London 1949), das ein Kapitel über die *Pathétique* enthält (S. 214–225), welches in der Bibliographie von TCH 2 nicht verzeichnet, aber schon deshalb interessant ist, weil Shore diese Symphonie unter mehreren Dirigenten gespielt hat (wenigstens unter Kusevickij, Safonov und Wood) und über deren Wiedergabe einiger Details der Symphonie schreibt.

<sup>132</sup> David Wooldridge, *Conductor's World*, London 1970, S. 163f.

„spätromantischer“ Musik wie der von Tschajkovskij, Mahler und Strauss konnte sich Mengelberg am besten als Pultvirtuose profilieren. Im nächsten Abschnitt werden wir sehen, wie seine Tschajkovskij-Interpretationen im In- und Ausland aufgenommen wurden und wie die Werke, sogar wenn man dachte, sie seien schon zu oft gespielt worden, dank Mengelbergs Ansatz aufs neue einen ungemein großen Eindruck auf das Publikum machten. So hat Mengelberg, zwar auf eine andere Art und Weise, aber wohl nicht weniger als Arthur Nikisch, sehr viel für das Erhalten und Vergrößern von Tschajkovskijs Popularität in Europa (einschließlich Frankreich) und Amerika getan. Wie groß Mengelbergs Repertoire auch war, bis zum Ende seiner Karriere gehörte Tschajkovskijs Musik zum Kern seines Repertoires. Subtilere Musik wie die Debussys lag ihm weniger; und spätere, zeitgenössische Musik ertrug eine so große Freiheit des Vortrags nicht.

Mengelberg, der immer nach einer virtuosen, technisch vollkommen klingenden Darstellung von Musik strebte, legte für jede der Instrumentengruppen des Orchesters in jedem Detail fest, wie sie ihren Part zu spielen hatten, und ließ alle Angaben in die Stimmen eintragen. Nichts überließ er dem Zufall oder den eigenen musikalischen Ansichten der Musiker. Er nannte dies sein 'System.' Ein solcher Ansatz eignete sich für (spät-) romantische Musik wie die von Tschajkovskij sehr gut, weil sie eine technisch hochstehende Ausführung als Grundbedingung für eine effektvolle Darstellung voraussetzt (anders als dies bei, in Hindemiths Worten, „widerstandsfähiger“ Musik wie Beethovens *Leonore* der Fall ist). Robert Philip schrieb dazu:



*Mengelbergs Hände, gezeichnet von Georges Augsbourg (1937)*

For ensemble of a more rigorously disciplined kind, the leading orchestra in Europe in the 1920s and 1930s was the Concertgebouw Orchestra of Amsterdam, conducted by Willem Mengelberg. In particular, their recordings of Tchaikovsky's *Romeo and Juliet* (1930) and *Fifth Symphony* (1928) are, on the whole, superbly incisive in rhythm. [...] Much of the rhythmic quality must be attributable to Mengelberg himself. There was no long tradition of a great orchestra in Amsterdam before Mengelberg's arrival in 1895. Recordings made after his departure show that, under his successor Eduard van Beinum, the Concertgebouw's style was rapidly modernised – cleansed of the heavy portamento that Mengelberg fostered, but maintaining much of the rhythmic punch of its brass section.<sup>133</sup>

Auch der Klang der einzelnen Instrumentengruppen hat Einfluß auf der Darstellung; Philip hat den Klang verschiedener Orchester in verschiedenen Perioden miteinander verglichen und beobachtet:

The Concertgebouw Orchestra under Mengelberg had a characteristically fiery, rasping brass style, very exciting in Tchaikovsky's climaxes. The same orchestra in the 1990s still has a fierce edge to the brass (for example in Chailly's 1998 recording of Tchaikovsky's *Fifth Symphony*), but has lost some of the wildness of the pre-war recordings.<sup>134</sup>

<sup>133</sup> Robert Philip, *Performing Music in the Age of Recording*, New Haven 2004, S. 75.

<sup>134</sup> Philip 2004, a.W., S. 96.

Mengelberg hat später bezeugt, er sei als Dirigent von Mahler beeinflusst worden. Das ist wohl in zweierlei Hinsicht der Fall: in der Vortragsweise („Das Wichtigste der Musik steht nicht in den Noten“, wie Mengelberg Mahler an dessen 25sten Todestag zitierte),<sup>135</sup> und in seiner Haltung dem Orchester gegenüber: beide hielten lange Proben ab und machten sich nichts aus der vorgegebenen Probenzeit, arbeiteten sehr intensiv und schenkten allen Details der Partitur Beachtung.

Was Tempomodifikationen anbelangt, liegen Mengelbergs und Mahlers Auffassungen auch ganz in der Linie von Wagner, Bülow und Busoni. Wagner, der seinerseits von der Vortragsweise Liszts inspiriert worden war, hat die Bedeutung von Tempomodifikationen beim Dirigieren wie folgt betont:

[...] wenn ich jetzt dieser, unsern Dirigenten nicht nur ganz unbekanntem, sondern dieser Unbekanntheit wegen von ihnen mit tölpisch abweisender Verketzerung behandelten Modifikation des Tempos eingehender mich zuwende, so wird derjenige, welcher mir bisher aufmerksam gefolgt ist, verstehen, daß es sich dabei um ein wahres Lebensprinzip unsrer Musik überhaupt handelt.<sup>136</sup>

Anlässlich seiner Aufführung von Wagners *Lohengrin* am 11. Mai 1897 empfing Mahler einen Brief eines „alten Musikanten“, der ihm schrieb:

„Wagnerisch“ fürwahr ist Ihr Dirigieren, da Sie in treuester Weise und ganz im Sinne des Meisters das Tempo zu modifizieren verstehen.<sup>137</sup>

Auch Richard Strauss bewunderte Mahler als Dirigenten gerade aus diesem Grund:

Eine reizende Bekanntschaft machte ich [1887] in Herrn Mahler, der mir als höchst intelligenter Musiker erschien; einer der wenigen modernen Dirigenten, der um Tempomodifikation weiß und überhaupt prächtige Ansichten, besonders über Wagners Tempi (entgegen den jetzt akkreditierten Mozartdirigenten) aufwies.<sup>138</sup>

Strauß wußte als Dirigent ebenfalls Tempomodifikationen in überzeugender Art und Weise anzuwenden, wie Alexander Berrsche beschrieb:

[...] mit jenen gewichtigen zeitweiligen Retardierungen, die so bedingungslos überzeugen, weil sie nicht nur durch den spontanen Ausdruck, sondern durch die ganze kompositionelle Situation, durch die Funktion, die einer einzelnen Episode in dem gesamten Organismus zukommt, gerechtfertigt werden. Straußsche Tempozurückhaltungen sind weder Zufälligkeiten noch augenblickliche Stimmungen des Geschmacks. Sie sind objektiv notwendig, und wie sie sich aus der inneren Logik des Werkes ergeben, stellen sie selbst zugleich diese Logik ins Helle und teilen dem Hörer jenes Gefühl der Befriedigung mit, von dem jedes intuitive Erfassen künstlerischer Zusammenhänge begleitet ist. Man sagt da innerlich nicht nur: „Wie schön und fein!“, sondern auch noch: „Ja so!“<sup>139</sup>

Ferruccio Busoni, der als Musiker von ajkovskij sehr bewundert wurde,<sup>140</sup> schrieb über (Klavier-) Vortrag und Notentreue:

Die Notation, die Aufschreibung, von Musikstücken ist zuerst ein ingenieüser Behelf, eine Improvisation festzuhalten, um sie wiedererstehen zu lassen. Jene verhält sich aber zu dieser wie das Porträt zum lebendigen Modell. Der Vortragende hat die Starrheit der Zeichen wieder aufzulösen und in Bewegung zu

---

<sup>135</sup> Willem Mengelberg, 'Bij de sterfdag van Gustav Mahler', *Algemeen Handelsblad*, 18. Mai 1926. Mahler ging als Dirigent viel weiter in der Bearbeitung von Partituren anderer Komponisten als Mengelberg und hat z.B. in der *Eroica* die Blechbläserstimmen ganz neu geschrieben, wie seine Dirigierpartitur dieser Symphonie bezeugt (Auktionskatalog von Christie's, 27. November 1996, Los Nr. 159, S. 152f., mit Abbildung).

<sup>136</sup> Richard Wagner, *Über das Dirigieren*, Leipzig 1914, S. 27.

<sup>137</sup> Herbert Killian (Hrsg.), *Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*, Hamburg 1984, S. 88f.

<sup>138</sup> Zitiert nach Max Steinitzer, *Richard Strauss*, Berlin 1911, S. 61.

<sup>139</sup> Alexander Berrsche, *Trösterin Musika. Gesammelte Aufsätze und Kritiken*, München 1942, S. 616.

<sup>140</sup> Vgl. V. V. Jakovlev (Hrsg.), *P. I. ajkovskij. Muzykal'no-kriti eskie stat'i*, Moskau 1953, S. 353f.; *Erinnerungen und Musikkritiken*, S. 60f.



Zu den ältesten Beispielen von auffälligen Tempomodifikationen auf dem Klavier gehören die Welte-Mignon-Aufnahme von Gustav Mahler aus 1905<sup>147</sup> und die Aufnahme von ajkovskijs Schüler Sergej Taneev mit der Mozartschen Fantasie c-Moll (KV 396) aus dem Jahre 1891.<sup>148</sup> Was alte Orchesteraufnahmen anbelangt, gibt es mehr Beispiele als nur die von Mengelberg. Hans Pfitzner, ein Zeitgenosse Mahlers und Mengelbergs, unterschrieb Wagners Aussage über die Modifikation des Tempos als „ein wahres Lebensprinzip unserer Musik überhaupt.“<sup>149</sup> Daß Pfitzner selbst als Dirigent das Tempo modifizierte, bezeugen seine Aufnahmen von Beethoven-Symphonien aus den Jahren 1928–1933.<sup>150</sup>

Die Aufnahme des Dirigenten Friedrich Stock (1872-1942), eines Mitschülers von Mengelberg bei Franz Wüllner, von der fünften Symphonie ajkovskijs mit dem Chicago Symphony Orchestra<sup>151</sup> (Dezember 1927) kommt, was die Freiheit der Darstellung betrifft, Mengelbergs Aufnahme vom Mai 1928 sehr nahe. Ohne daß die individuellen Unterschiede zwischen den Interpreten, ihre eigene künstlerische Entwicklung oder spätere Einflüsse zugunsten einer größeren oder kleineren Freizügigkeit der Darstellung übersehen werden dürfen, bleibt doch das Faktum zu betonen, daß Mengelberg und Stock von einem Zeitgenossen ajkovskijs zu Dirigenten ausgebildet worden waren.<sup>152</sup>

Zeitgenössische Berichte zeigen einerseits, daß Mengelberg in seinen ersten Jahren in New York, d.h. seit 1921, allen anderen amerikanischen Dirigenten, z.B. auch Damrosch oder Stransky, als Dirigent weit überlegen war und deswegen in kurzer Zeit enorm populär wurde; und andererseits, daß er Tempomodifikationen stärker anzuwenden begann als Toscanini, der 1928, nach einigen Gastauftritten, zum ständigen Dirigenten der New York Philharmonic ernannt worden war und sogar größere Erfolge beim Publikum erzielte – oder eher bei den Orchestermitgliedern, die Mengelbergs Art zu proben satt hatten. Sein geändeter Dirigierstil wurde von Zeitgenossen als künstlerischer Rückgang betrachtet. In den Worten von David Ewen:

It is not very difficult to understand why Mengelberg's art suffered a sudden decline in New York. For one thing, when Mengelberg sensed that his audiences, once so idolatrous, were dividing their adulation between him and other conductors, it affected his performances acutely. He, who until now had been such a solid and artistically inviolate conductor, began to resort to the most exaggerated interpretations in a futile and pathetic gesture to recapture a lost glory.<sup>153</sup>

<sup>147</sup> CD: Teldec 4509-95354-2; Preiser PR 90781, mit einem Kommentar im CD-Booklet von Reinhold Kubik, der schreibt: „[...] gerade die vielen Welte-Rollen liefern den Beweis für die großen Unterschiede zwischen dem Klavierstil um 1900 und demjenigen von heute. Damals war exzessives Rubato-Spiel und häufiger, in den Ausmaßen oft extremer Tempowechsel ganz normal.“ – Bei der Aufführung von Orchestermusik wird dies, des Zusammenspielens wegen zwar in beschränkterem Maße, auch der Fall gewesen sein.

<sup>148</sup> Im 3CD-Set *The Dawn of Recording – The Julius Block Cylinders* (Marston 53011-2).

<sup>149</sup> Hans Pfitzner, *Werk und Wiedergabe* (Gesammelte Schriften, Band 3), Augsburg 1929, S. 162f.

<sup>150</sup> „Sie sind ‘altmodisch’ insofern, als Pfitzner sich als Dirigent nach Wagners Ansichten über das Dirigieren richtete und nachgiebige Tempi wählte, übrigens häufig langsamer als seine Zeitgenossen und natürlich langsamer als Beethovens Metronom-Vorschriften. Diese Tempo-Modifikationen hat er sich nicht in seine Partituren eingezeichnet; sie ergaben sich für ihn von selbst aus Analyse und Verlauf des Werkes. Richard Strauss arbeitete übrigens genauso [...]“ – Johann Peter Vogel, ‘Pfitzner dirigiert Beethoven’, *Mitteilungen der Hans Pfitzner-Gesellschaft*, Heft 61, München 2001, S. 69.

<sup>151</sup> Eine Anzahl von Stocks Aufnahmen, u.a. von dieser Symphonie, sind 1994 auf CD erschienen: Biddulph, WHL 021-22.

<sup>152</sup> Vgl. Otto Klauwell, ‘Franz Wüllner. † am 7. September 1902’, *Studien und Erinnerungen. Gesammelte Aufsätze über Musik*, Langensalza 1906, S. 236-245.

<sup>153</sup> David Ewen, *The Man With the Baton. The Story of Conductors and Their Orchestras*, New York 1936, S. 250. Unten bei den amerikanischen Rezensionen wird die Lage bei den amerikanischen Orchestern weiter erörtert.

Winthrop Sargeant hat sich in vergleichbarer Weise geäußert:

He doggedly exaggerated the distinctive features of his own approach. When Toscanini was praised by the critics for the unswerving regularity of his tempos, Mengelberg obstinately varied his, alternately slowing down and speeding up until, by leaning over backward, he produced a caricature of his own style. He was bent on proving, to the end, that the Mengelbergian system was superior to the Toscanini approach.<sup>154</sup>

Mengelbergs Grammophonenaufnahmen, die erst im Laufe der zwanziger Jahre anfangen (komplette Symphonien erst ab 1928), können deshalb nicht vermitteln, wie er als Interpret in den ersten 25 Jahren seiner Laufbahn dirigiert hat.

ajkovskij hat sich in seinen Briefen und Kritiken nie verwundert über Tempomodifikationen in den Konzert- und Opernaufführungen geäußert, die er unter der Leitung von Nikisch, Richter, Bülow, Mahler<sup>155</sup> und (Mengelbergs Lehrer) Wüllner gehört hat, die als Dirigenten alle von Wagner beeinflusst worden sind und die ajkovskij bewunderte. Offenbar fiel ihm an ihrer musikalischen Auffassung nichts besonderes auf und war für ihn die Freiheit des Vortrags durch den Interpreten selbstverständlich. Das ist auch nicht verwunderlich, denn am Moskauer Konservatorium arbeiteten viele deutsche Musiker, wie Karl Albrecht, Anton Door, Max Erdmannsdorfer, Wilhelm Fitzenhagen, Karl Klindworth (den ajkovskij als Pianisten sehr schätzte<sup>156</sup>), Otto Neitzel und Paul Pabst.

Dies alles läßt vermuten, daß die Anwendung von Tempomodifikationen an sich bei Werken ajkovskijs, wie natürlich auch bei seinen Zeitgenossen, authentischer ist als die spätere Gewohnheit, das Tempo strikt so zu nehmen, wie es notiert ist. In den Worten von Harold Schonberg: „It should be repeated over and over again, at the risk of being tedious, that fidelity to the printed score is a recent invention.“<sup>157</sup>

Die Art und Weise, wie Mengelberg und Stock Tempi modifizierten, wurde in der Geschichte der Interpretation nicht beibehalten, sondern schon im Laufe der 1920er Jahre als altmodisch, oder, wie man heute sagt, als nicht-authentisch (sic) betrachtet. Bewundert wurde sie aus musikalischen Gründen von Yehudi Menuhin, der in einem Interview über Mengelberg sagte:

What struck me was the extraordinary power of his musical analysis, precisely of those irregularities, of those deformations which interested me a great deal, excursions away from the metronomic time, the holding-back of certain chords to emphasize the rhythm and other what I call distortions, which are actually the proof of life, of living.<sup>158</sup>

<sup>154</sup> Sargeant, S. 97.

<sup>155</sup> Bekanntlich hat ajkovskij im Januar 1892 in Hamburg Aufführungen von *Tannhäuser* und *Onegin* unter der Leitung Mahlers gehört. Und Mahler war es auch, der 1888 in Leipzig die Aufführung der *Meistersinger* dirigierte, die stets Nikisch zugeschrieben wird: „[...] the papers of the time clearly state that Mahler was on the podium. It seems that the latter had not yet made so deep an impression on Tchaikovsky as he did four years later in Hamburg.“ – Henry-Louis de La Grange, *Mahler. Volume One*, New York 1973, S. 173f.

<sup>156</sup> „Herr Klindworth genießt eine große Bekanntheit in der musikalischen Welt als einer der besten Pianisten aus der Schule von Liszt, bei dem er zusammen mit Bülow und Tausig studiert hat, und, zu gleicher Zeit, als ein Musiker mit einer enormen Erudition und allseitigem Wissen von der Technik seiner Kunst.“ – „ .

„ – *Russkie vedomosti* vom 1. März 1874, zitiert nach: V. V. Jakovlev (Hrsg.), *P. I. ajkovskij. Muzykal'no-kritičeskie stat'i*, Moskau 1953, S. 178.

<sup>157</sup> Harold C. Schonberg, *The Great Conductors*, London 1968, S. 266.

<sup>158</sup> Aufgenommen auf dem Dokumentarfilm *The Art of Conducting. Legendary Conductors of a Golden Era*, Teldec DVD 0927 42668 2. Photo von Mengelberg mit Menuhin: <http://willem-mengelberg.com/res/images-site/mengelberg/pdocu0200.jpg>.

Nun haben die Komponisten im 18. und 19. Jahrhundert ihre Musik und ihre Partituren für die Instrumente bzw. Orchester ihrer Zeit geschrieben. Als später die Orchester größer und einige Instrumente technisch weiterentwickelt wurden, kamen die verschiedenen Instrumentengruppen aus dem Gleichgewicht und führte die Originalorchestrierung zum Verlust von Details. Deshalb haben manche Dirigenten versucht das Gleichgewicht wiederherzustellen. So hat z.B. Michael Gielen für seine Aufnahme der zweiten und dritten Symphonie Robert Schumanns mit dem SWR Sinfonieorchester die Instrumentation geändert, weil „die höhere Werktreue darin besteht, die Partitur zu verändern, um Gestalt und Sinn der Musik zu verdeutlichen.“<sup>159</sup> Während einer Tournee 1972 in Amerika hat Gielen als Dirigent des Orchestre National de Belgique einmal versucht, Mengelbergs Tempomodifikationen zu imitieren:

Auf der Reise gab er erinnerungswürdige Erlebnisse: [...] ich hörte zum erstenmal historische Aufnahmen [...] die faszinierende Fassung der Eroica mit Willem Mengelberg von etwa 1929.<sup>160</sup> Ich war begeistert von der Freiheit des Vortrags, so verschieden von meiner Art, Beethoven „a tempo“ zu dirigieren, und versuchte am nächsten Abend, etwas Leben in die Tempi hineinzubringen. Nach der Aufführung kamen die beiden Konzertmeister empört zu mir, das könne ich nicht machen, das Orchester wolle so spielen, wie es einstudiert sei. Ok ok ...<sup>161</sup>

Es kann nicht verwundern, daß Gielen keinen unmittelbaren Erfolg erzielte. Mit dem Concertgebouw-Orchester studierte Mengelberg seine Tempowechsel sehr genau ein. So schrieb Jonathan Swain 1993 in seinem Vergleich von etwa fünfzig Aufnahmen der sechsten Symphonie über Mengelbergs Amsterdamer Interpretation:<sup>162</sup>

Hardly any two bars in Mengelberg's 1937 Concertgebouw recording are in the same tempo: the notion that any orchestra could cope with this degree of fluctuation and remain on the rails is astonishing enough; the fact that the Concertgebouw Orchestra, in this instance, sounds like a single instrument is nothing short of a miracle.

Wenn er aber als Gast vor einem anderen Orchester stand, fehlte ihm dafür die Zeit, und waren seine Tempi relativ starr, d.h. konventioneller. Auch was die Anwendung des Portamento anbelangt, ging Mengelberg in Amsterdam viel weiter als bei anderen Orchestern und als damals überhaupt üblich war. Robert Philip hat darauf hingewiesen, daß Mengelberg das Portamento an unerwarteten Stellen verwendete; im Abschnitt Takt 425–438 des ersten Satzes der fünften Symphonie ajkovskijs verwendet er es mit dem Concertgebouw-Orchester (Aufnahme von 1928, Columbia) in den Takten 428, 432 und 435, wo das nicht gerade üblich ist; mit den Berliner Philharmonikern (1940, Telefunken) macht er das aber nicht. Im zweiten Satz, Takt 45–48, läßt Mengelberg mit dem Concertgebouw-Orchester acht Portamenti spielen, gegenüber drei mit dem Berliner Philharmonikern. Außerdem intensiviert Mengelberg einige dieser Portamenti durch eine besondere Phrasierung. In den Worten von Philip:

This comparison does suggest that the unusual approach to portamento shown by the Concertgebouw Orchestra under Mengelberg was a stylistic feature which he developed with them over a long period of rehearsal, and that it was not a style which could be transferred to other orchestras when Mengelberg visited them.<sup>163</sup>

---

<sup>159</sup> Zitiert nach dem Beitrag von Rainer Peters im CD-Booklet, Hänssler 93.259.

<sup>160</sup> Es muß sich um die Victor-Aufnahme von Januar 1930 mit dem New Yorker Philharmonic-Symphony Orchestra handeln (CD: Biddulph, WHL 020).

<sup>161</sup> Michael Gielen, „Unbedingt Musik“. *Erinnerungen*, Frankfurt am Main 2005, S. 164.

<sup>162</sup> *Gramophone*, November 1993, S. 28-32; im Internet auf <http://www.gramophone.net/Issue/Page/November%201993/30>.

<sup>163</sup> Robert Philip, *Early recordings and musical style. Changing tastes in instrumental performance, 1900-*

In seinem zweiten Buch nennt Philip einige von Mengelbergs Portamenti in dieser Symphonie „too eccentric to have been the result of more general instructions.“<sup>164</sup>

Als Beispiel für die Freiheit der Interpretation Mengelbergs sei Olin Downes' Rezension in *The New York Times* über Mengelbergs Darstellung der neunten Symphonie von Schubert in einem Konzert mit dem New York Philharmonic am 5. Februar 1925 zitiert:

The proper instrumental balances in this symphony are difficult even for experienced conductors to attain. This was the best-balanced performance of the symphony, in the tonal sense, that we ever heard. And when Mengelberg rose to his height, and whether or not one agreed with him – he was Mengelberg. The climax of the slow movement, and the wonderful respiration of the cello phrases that follow the pause, present a case in question. This was incomparably eloquent, so that the listener merely wondered and reveled in the effect, and forgot until too late to ask himself whether the score justified such a procedure. It was true creative interpretation.<sup>165</sup>

## Die Dirigierpartituren

Am besten bekannt, oder berüchtigt, sind Mengelbergs Kürzungen in ajkovskijs fünfter Symphonie. Aber auch in vielen anderen Werken, ob von ajkovskij oder von anderen Komponisten, hat er Kürzungen oder andersartige Änderungen vorgenommen. Die manchmal beachtlichen Kürzungen dürften nicht nur dem Publikum, sondern auch den Rezensenten oft nicht aufgefallen sein. Die Änderungen in den Partituren der 5. und 6. Symphonie<sup>166</sup> werden im letzten Teil dieses Beitrags besprochen. Des weiteren sind folgende ajkovskij-Partituren Mengelbergs erhalten geblieben.<sup>167</sup>

Vierte Symphonie (Jurgenson, mit Stempel von Rahter, Nr. 3376).

Keine Kürzungen.

*Manfred* (Jurgenson, Nr. 6762)

Kürzungen im ersten Satz: Takt 96 (d.h. der sechste Takt ab Buchstabe D), Takt 139-140 und 143-144 (d.h. Takt 29-30 und 33-34 ab Buchstabe E); Takt 111 und 113 (d.h. Takt 11 u. 13 ab Buchstabe P); im zweiten Satz: Takt 357-384 (d.h. der neunte Takt ab Buchstabe R bis einschl. S), ; im vierten Satz: Takt 75-78 (d.h. Takt 8-11 ab Buchstabe E), Takt 105-120 (d.h. der neunte Takt ab Buchstabe G bis einschl. H); Takt 154-155, d.h. Takt 15 u. 16 nach Buchstabe L; Takt 222-281, d.h. der fünfte Takt ab Buchstabe N bis einschl. den zwanzigsten Takt nach Buchst. R); Takt 429 (nach den ersten zwei Achteln) bis einschl. 443, d.h. Takt 28 nach Buchstabe T bis einschl. Buchstabe U).

*Francesca da Rimini* (Bote & Bock–Jurgenson, Nr. 3083)

Gekürzt sind die Takte 87-88 (eine weitere Kürzung der Takte 89-94 hat er später rückgängig gemacht); 107-110, 115-118, 125, 127-128, 157-162, 167-170; des weiteren 540-543, 548-551, 554-557, 563-566, 572-575, 578-579 und 582-583. Mit Büroklammern sind später die Seiten 25-38 zusammengefügt, ebenso wie die Seiten 63-74, d.h. gekürzt wurden Takt 139-233 bzw. 414-450. Auf diesen Seiten befanden sich aber schon viele Notizen und kleinere Kürzungen. Es läßt sich daher nicht sagen, wie oft er die größere Kürzungen gemacht hat.

---

1950, Cambridge 1992, S. 196f. Wortidentisch, jedoch ohne Quellenangabe, Clemens Romijn in Zwart 1995, S. 230f. bzw. in Zwart 2006, S. 64f.

<sup>164</sup> Philip 2004, a.a.O., S. 101.

<sup>165</sup> Zitiert nach: Irene Downes (Hrsg.), *Olin Downes on Music. A Selection from His Writings during the Half-Century 1906 to 1955*, New York 1957, S. 100f.

<sup>166</sup> Fünfte Symphonie: Rahter–Jurgenson, Nr. 13991; Sechste Symphonie: Forberg, Nr. 4665.

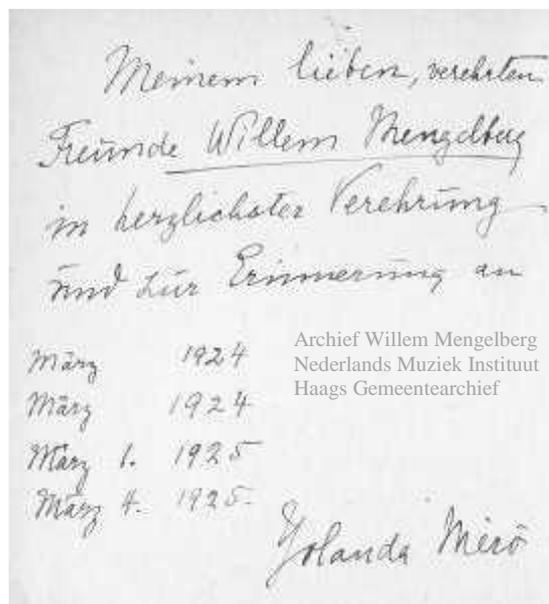
<sup>167</sup> Es fehlen die Partituren folgender Werke, die er ebenfalls dirigiert hat: Rokoko-Variationen, *Capriccio italien*, 4. Suite (*Mozartiana*), Fantasie-Ouvertüre *Hamlet* und *Souvenir d'un lieu cher* (in der Orchesterfassung von Glazunov).

### Erstes Klavierkonzert (Rahter–Jurgenson, Nr. 2590)

Mengelberg hat im ersten Satz bei den Takten 218-225, d.h. ab Buchstabe F (Tempo I) vermerkt: „(flauto tacet Siloti, bis ob[oe] solo) Wunsch v. Componisten“. Keine Kürzungen.

Zweites Klavierkonzert (die von Ziloti „nach den Angaben des Componisten“ gekürzte<sup>168</sup> Ausgabe von Rahter, Nr. 20899 (Titelblatt in deutsch) bzw. 934 (französisch).

Es gibt zwei Exemplare; die Pianistin Yolanda Méré hat ihm 1925 ihr eigenes Exemplar (mit deutschem Titelblatt) geschenkt, mit ihren Kürzungen. In beiden Exemplaren ist ab Takt 310 (S. 39), d.h. fünf Takte nach Ziffer 15, ein ganzseitiges Notenblatt eingeklebt worden mit vier Takten (in Méré's Exemplar in einer fremden deutschen Handschrift, im anderen Exemplar im Handschrift Mengelbergs) und der Vermerk „Weiter beim Meno Mosso, Seite 45“ d.h. bei der Kadenz, die bei Takt 340 anfängt. Die Stellen der weiteren Kürzungen, die es auch in Solopartien gibt, entsprechen einander in den beiden Exemplaren nicht immer und sind offenbar meistens auf Verlangen oder Vorschlag des Solisten gemacht worden. Kürzungen in Mérés Exemplar sind oft mit „cut“ gekennzeichnet, also von ihr selbst eingetragen.



Widmung auf dem ersten Vorsatzblatt der Partitur des 2. Klavierkonzerts

### Dritte Suite (Jurgenson, mit Stempel von Bote & Bock, Nr. 6521)

Im dritten Satz, Scherzo, sind die Takte 196-211 gekürzt worden. Im vierten Satz ließ er die fünfte Variation nur vom Streichorchester spielen, also ohne Bläser. In der 12. Variation dieses Satzes gibt es eine größere Kürzung ab Takt 39 (dem 7. Takt nach Buchstabe N) bis einschl. Takt 146 („Tempo giusto“, drei Takte vor Buchstabe R); das entspricht den Seiten 180-192 der Partitur. Auf der letzten Seite der Partitur hat er den vorletzten Takt (halbe Note plus Viertelnote) gestrichen und den vorangehenden Takt, eine verlängerte halbe Note, mit einer Fermate versehen; die Lagen der Noten sind dieselben.

### Marche slave (Rahter–Jurgenson; Nr. 3038)

Zwei Exemplare; eines mit dem Stempel des Concertgebouw, das andere mit dem Stempel der New York Philharmonic Society. Keine Kürzungen.

### Nußknackersuite (Rahter–Jurgenson, Nr. 17668)

Kürzungen: In Satz II.a (Marche) Takt 29-36, 53-60, 73-80. In Satz III, Valse des fleurs: Takt 70-121 (= Buchstabe B), 226-241 (= Buchstabe H), 270-273 und 310-325. Bei dieser letzten Kürzung hat er die Seiten 115/116 und 117/118 in der Mitte vertikal gefaltet und die rechte Hälfte der S. 118 zu der linken Hälfte der S. 114 geklebt. Auf der letzten Seite der Partitur hat er zu den vier letzten Takten (350-353) geschrieben: „nieuwe slot van Tschaiik“ (neuer Schluß von ajk[ovskij]); die neue Fassung, die um einen Takt länger ist, so daß Takt 346-349 und 350-353 Gruppen von je vier Takten bilden und der neue Schlußtakt auf die ‚1‘ fällt, hat er nur rudimentär unten auf derselben Seite angegeben.

### Ouvertüre 1812 (Rahter, Nr. 4592)

Die zweite, wiederholte Gruppe von je vier Achteln in Takt 340-343 hat er gestrichen, so daß insgesamt zwei Takte übrigblieben. Später hat er die zweite Gruppe in Takt 340 bis einschließlich der ersten Gruppe in Takt 344 ganz gestrichen. Bei den Banda-Stimmen hat er an zwei Stellen „Orgel“ geschrieben und Akkorde hinzugefügt: Takt 358-379 und 410-422.

<sup>168</sup> Bekanntlich war ajkovskij selbst nicht mit allen Änderungen Zilotis einverstanden.

*Romeo und Julia* (Bote & Bock, Nr. 9325).

Keine Kürzungen.

Arie der Ioanna („Air des Adieux“, I. Akt, Nr. 7) aus *Orleanskaja deva* (Rahter; zweimal<sup>169</sup>, Nr. 4431)

Mitten in der Arie hat Mengelberg Takt 80-87 gestrichen, und damit die Worte „  
“ („Ihr Plätze all' von meinen stillen Freuden, euch lass' ich hinter mir auf immerdar“). Ebenfalls Kürzung von Takt 150-155.

Andante aus dem Streichquartett op. 30 (von Glazunov für Streichorchester eingerichtet; Jurgenson, Nr. 30953).

Mit Stempel „Frankfurter Museum“, wo Mengelberg es am 14. Dezember 1913 aufgeführt hat. Keine Kürzungen.

Streicherserenade (Rahter–Jurgenson, Nr. 2903)

Kürzungen: Im 3. Satz (Élégie) Takt 5-8, 113-116, 121-127 und 148-151; im 4. Satz (Finale) Takt 132-167, 188-191, 196-199, 204-207, 212-215, 234-260, 263 und 344-363.



Streicherserenade. „Neue, von W. Mengelberg revidierte Partitur“

<sup>169</sup> In einem Exemplar ist geschrieben „from Dusolina Giannini to my friend W. Mengelberg,“ allerdings, vom Namen der Sängerin abgesehen, ganz in Mengelbergs eigener Handschrift.

Violinkonzert (Rahter–Jurgenson, Nr. 2954)

Verschiedene Kürzungen, oft mit dem Namen des Solisten der hier eine Kürzung wollte, oder eben nicht. Hinten in der Partitur des Violinkonzerts ist ein Notenblatt mit einem alternativen Schluß des Konzerts eingeklebt. Es handelt sich um drei Takte, die den letzten vier Takte des Originals ersetzen sollten, mit dem Vermerk „Schluss geändert von Silotti [sic] nach einem persönlichen [sic] Brief von Tschaikowsky.“ In dem 1963 vollständig publizierten Briefwechsel Zilotis mit ajkovskij läßt sich ein solcher Brief aber nicht finden. Die Handschrift dieser Einlage ist weder von Mengelberg, noch von Ziloti. Mengelberg dürfte sie von einem Mitarbeiter des Concertgebouw kopiert haben lassen.



Violinkonzert, letzte Takte des Finale

## Grammophon- und Rundfunkaufnahmen

Es gibt relativ viele Tschajkovskij-Aufnahmen von Mengelberg, von der fünften und sechsten Symphonie sogar je drei verschiedene. Sie werden hier vollständigheitshalber aufgelistet.

Die ältesten akustischen Aufnahmen aus dem Jahre 1923 enthalten nur einzelne Sätze. Von 1925 an wurden Aufnahmen elektrisch gemacht. Die fünfte Symphonie war 1928 Mengelbergs erste Aufnahme eines längeren Werkes (d.h. einer Symphonie) überhaupt<sup>170</sup>; sie wird noch immer von vielen Liebhabern gegenüber den Aufnahmen aus 1939 und 1940 bevorzugt, ebenso wie seine Aufnahme des *Heldenlebens* aus dem Jahre 1928 gegenüber der Aufnahme von 1941. Die Aufnahme der fünften Symphonie umfaßte dreizehn Plattenseiten und wurde Anfang 1929 in *The Musical Times* wie folgt besprochen:

We take the emotion of Tchaikovsky less seriously now than twenty years ago, but his Symphonies are still able to stand the more critical hearing that has come with time. His invention is not always tip-top – his second subjects usually belong to the salon rather than to the symphonic platform – but his scoring alone is always able to save the situation, with a good bit to spare. The E minor Symphony has been recorded in the Amsterdam Concert-Hall, played by the Concertgebouw under Mengelberg. The climaxes, especially in the Finale, are so fine that only the most jaded and superior person can resist them. I put this set among the month's very best records.<sup>171</sup>

Um den Nachhall von vier Sekunden im leeren Concertgebouw zu reduzieren, wurden für die Aufnahmen der vierten Symphonie Tschajkovskijs 1929 von einem Amsterdamer Großhändler 1500 Quadratmeter Samt gemietet und an den Balkonen aufgehängt.<sup>172</sup>



Sechste Symphonie, 1. Satz, Takt 273-276, d.h. vier Takte vor Q: „nächste Seite für Gramophon treiben“

Die Tschajkovskij-Diskographie Mengelbergs wurde 2009 um eine angeblich verlorengangene Aufnahme der *Pathétique* bereichert. Es handelt sich um eine französische Rundfunkaufnahme eines Konzerts am 20. Januar 1944 mit dem Grand Orchestre de

<sup>170</sup> Mengelberg hatte das Werk schon in Januar 1926 mit dem New York Philharmonic-Symphony Orchestra für Brunswick aufgenommen, aber diese Aufnahme wurde offenbar ausgemustert und ist nie veröffentlicht worden.

<sup>171</sup> *The Musical Times*, Vol. 70, 1031, January 1, 1929, S. 36.

<sup>172</sup> Vom *Dagblad van Noord-Brabant*, 22. Juni 1929, dem *Algemeen Handelsblad* entnommen.

Radio-Paris. Das Tempo des vierten Satzes ist ungewöhnlich langsam: er dauert 13:36 Min. Eben dieses Konzert hat eine Rolle gespielt beim Zustandebringen von Mengelbergs niederländischen Aufführungen der *Pathétique* in den folgenden Monaten, wie im nächsten Abschnitt erörtert wird.

| Werk  | Datum, Orchester <sup>173</sup> , Label    | CD-Ausgaben <sup>174</sup>   |
|---|--|--|
| Symphonie Nr. 4                                     | 11.6.1929 CGO<br>Columbia                  | Pearl CDS9070; Music & Arts CD-809;<br>Wendel Vol. 18; Dante Lys 132; Opus Kura OPK2013.   |
| Symphonie Nr. 5 –<br>2. u. 3. Satz                  | 10.6.1927 CGO<br>Odeon                     | Pearl CDS9070.   |
| Symphonie Nr. 5                                     | 10.5.1928 CGO<br>Columbia                  | Pearl CDS9070; Andante 2966;<br>Music & Arts CD-809; Opus Kura OPK2012.  |
| Symphonie Nr. 5                                     | 26.11.1939 CGO<br>Rundfunk <sup>175</sup>  | Music & Arts CD-780; Q Disc 97016;<br>Seven Seas KICC-2059; Dante Lys 137.   |
| Symphonie Nr. 5                                     | 8.7.1940 BPO<br>Telefunken                 | Teldec 243.727-2; Dante Lys 189; Wendel Vol. 20.   |
| Symphonie Nr. 6 – 2. u.<br>4. Satz, beide gekürzt   | 19 u. 23.4.1923<br>NYPSO. Victor           | Biddulph WHL-025/6; Dante Lys 240.   |
| Symphonie Nr. 6                                     | 20-22.12.1937 CGO<br>Telefunken            | Teldec 243.730-2; Dante Lys 175;<br>Music & Arts CD-809; Teldec 8.44164.   |
| Symphonie Nr. 6                                     | 22.4.1941 CGO<br>Telefunken                | Archive Documents ADCD-108; Wendel Vol. 24;<br>History 205256-303; Teldec 4509-93673-2;<br>Naxos 8.110885; Biddulph WHL-051; Dante Lys 240.        |
| Symphonie Nr. 6                                     | 20.1.1944 GORP<br>Rundfunkaufn.            | Malibran CDRG 189.   |
| Klavierkonzert Nr.1<br>(mit Conrad Hansen)          | 9.7.1940 BPO<br>Telefunken                 | Teldec 243.726-2; Dante LYS 239; Wendel Vol. 20.   |
| Romeo und Julia                                     | 30.5.1930 CGO<br>Columbia                  | Pearl CDS9070; Andante 2966; Wendel Vol. 24;<br>Music & Arts CD-809; History 205256-303;<br>Dante Lys 132.   |
| Streicherserenade –<br>Walzer                       | 26.4.1923 NYPSO<br>Victor                  | Biddulph WHL-025/6; Dante Lys 240.   |
| Streicherserenade –<br>Walzer                       | 12.5.1928 CGO<br>Columbia                  | Pearl CDS9070; Music & Arts CD-809;<br>Opus Kura OPK2012.  |
| Streicherserenade –<br>unvollständig <sup>176</sup> | 9.10.1938 CGO<br>AVRO-Rundfunk             | Seven Seas KICC-2059; Dante Lys 137.   |
| Streicherserenade                                   | 7.11.1938 CGO<br>Telefunken                | Teldec 243.726-2; Biddulph WHL024; Dante Lys 189;<br>Opus Kura OPK2013; Naxos 8.110885;<br>Wendel Vol. 11; Andante 2975 (Nur Walzer).              |
| Marche slave  | 4.1.1926 <sup>177</sup> NYPSO<br>Brunswick | Symposium 1078; Pearl CDS 9922.  |
| Ouvertüre 1812                                      | 9-11.4.1940 CGO<br>Telefunken              | Teldec 243.730-2; History 205256-303; Dante Lys 175;<br>Andante 2966; Teldec 4509-93673-2; Wendel Vol. 18;<br>Iron Needle IN 1326; Teldec 8.44164. |

<sup>173</sup> CGO = Concertgebouworkest, Amsterdam; BPO = Berliner Philharmonisches Orchester; NYPSO = New York Philharmonic-Symphony Orchestra; GORP = Grand Orchestre de Radio-Paris.

<sup>174</sup> Eine vollständige Mengelberg-Diskographie, mit den Nummern der 78-, LP- und CD-Ausgaben, stellte John Hunt zusammen: *Back from the Shadows. Mengelberg – Mitropoulos – Abendroth – van Beinum*, London 1997.

<sup>175</sup> Die ersten Takte des ersten Satzes fehlen in der Aufnahme und wurden aus der Columbia-Aufnahme von 1928 übernommen.

<sup>176</sup> Die ersten Takte des ersten Satzes fehlen in der Aufnahme.

<sup>177</sup> Diese Aufnahme ersetzte eine offenbar nicht befriedigende Brunswick-Aufnahme vom 5. Dezember 1925, die auch später nie veröffentlicht worden ist.

Archief Willem Mengelberg  
Nederlands Muziek Instituut  
Haags Gemeentearchief



Als sinfonische Aufnahme  
großen Stils bringt

# Odeon- Electric

unter **Willem Mengelberg**  
mit dem Amsterdamer Concertgebouw-Orchester

Tschaikowskys V. Sinfonie, dieses heroische Kunstwerk, das von vielen für das musikalische Selbstporträt des größten russischen romantischen Musikers und von allen Musikkennern für eins der bedeutendsten sinfonischen Werke überhaupt gehalten wird. (O-8357-63)

**Weitere beliebte Aufnahmen aus dem reichhaltigen Repertoire:**

- O-8330 Lohengrin (Wagner) Vorspiel zum I. Akt
- O-8589-90 Ouvertüre zu Tannhäuser (Wagner)
- O-8591 V. Sinfonie (Mahler)
- O-8300 Egmont-Ouvertüre (Beethoven)
- O-8326-27 Ouvertüre zu Anacreon (Cherubini)
- O-8595 Coriolan-Ouvertüre (Beethoven)

# Odeon-Electric

Musikplatten und Odeon-Apparate werden bereitwilligst ohne Kaufverbindlichkeit vorgeführt in den offiziellen Verkaufsstellen des Lindström-Konzerns:

Odeon-Musik-Haus G. m. b. H., Berlin W 8, Leipziger Str. 110

Parlophon-Haus, Berlin NW 7, Friedrichstraße 91

Columbia-Musik-Haus, Berlin W 15, Kurfürstendamm Nr. 29

R. Rühle, Musikhandel G. m. b. H., Berlin S 42, Oranienstr. 64

sowie in allen anderen Odeon- und Parlophon-Musik-Häusern  
und besseren Fachgeschäften



**Carl  
Lindström AG  
BERLIN SO 36**

*Inserat aus der Monatsschrift 'Musik und Theater', Mai 1929, für die Odeon- (d.h. Columbia-) Aufnahme der fünften Symphonie*

## Die niederländischen Aufführungen der *Pathétique* im Jahre 1944

Schon Mitte der 1930er Jahre wurde Mengelberg in der niederländischen Presse heftig kritisiert wegen seiner kritiklosen Haltung den Entwicklungen im Dritten Reich gegenüber. Seine naive, verneinende Reaktion auf die politische Entwicklungen<sup>178</sup> minderten in beträchtlichem Maße die fast bedingungslose Bewunderung, die er bis dahin bei den Menschen und in der Presse genoß. Das hat seiner Popularität, wie diese sich in den zwanziger Jahre dank seiner großen internationalen Erfolge entwickelt hatte, sehr geschadet. Der schon zitierte Sänger Louis van Tulder charakterisiert Mengelbergs Verhalten gegenüber den politischen Entwicklungen seit 1933 mit den Worten „Dummheit, Unkenntnis und Taktlosigkeit“ und schreibt:

Bei Mengelberg von politischer Gesinnung zu reden, war Unsinn – in politischer Hinsicht war er ein Kind und verstand sehr wenig von den Dingen in der Welt. Seine Welt war das Concertgebouw und der Konzertsaal. Weil aber jeder ihn immer in den Himmel erhob, man ihm schmeichelte und auf die eigene Seite zu bringen versuchte, machte er ‘Aussagen’, die weder Hand noch Fuß hatten. Und weil ein großer Teil seiner Arbeit in Deutschland lag und er selbst deutscher Herkunft war, blieb er sein ganzes Leben hindurch in konsequenter Weise prodeutsch, und er sah nicht, wie entsetzlich die Hand des Besetzers auf unserem Vaterland lastete, wie hier verfolgt und geplündert wurde. Denn sein Weg lief von seinem Hotel<sup>179</sup> nach dem Concertgebouw, und die Menschen die mit ihm sprachen, vermieden das Gesprächsthema Krieg. Er war ein politischer Ignorant, ausgenutzt vom Feind. Und er sah nicht, wie man ihm deshalb böse Gefühle entgegenbrachte.

[...] so kann ich doch nicht anders erklären, als daß er ein guter und ehrlicher Mensch ist, treu zu denjenigen, die er mal Freunde genannt hat. Aus dieser Treue ist auch seine Deutschfreundlichkeit zu erklären – er kann oder will nicht sehen, wie dieses Volk in verbrecherischer Art gegen niederländisches Gut und niederländische Menschen vorgegangen ist, doch es war nicht die Rede davon daß er aus Gewinnsucht oder dem Hang nach Erfolg die Seite unseres Feindes wählte. Er hat durch diesen Zweiten Weltkrieg viel verloren: Freunde, Geld und die Zuneigung eines großen Teils des niederländischen Volkes.

[...] Es ist ein wahres Wunder, daß ein Mann wie Mengelberg, der in allen Sachen seinen Willen bekam, überall den Weg für sich bereit fand und alle erdenklichen Vergünstigungen genoß, letztendlich ein einfacher Mensch blieb, empfindsam für einen ernsten Rat und nie böse, wenn man ihm die Wahrheit sagte. Er konnte zwar starrköpfig bleiben, aber er nahm es seinen Freunden jedenfalls nicht übel, daß sie nicht seiner Meinung waren, auch nicht im Ersten und Zweiten Weltkrieg, als, vor allem in dem Krieg, den wir jetzt gerade überstanden haben, Niederländer ihre Mitbürger verrieten, weil diese sich nicht gerade schmeichelhaft über die Deutschen geäußert hatten. Das tat Mengelberg nicht, und wie und was er tat, um Menschen zu helfen, die in Schwierigkeiten mit den Deutschen geraten waren, ist nur in kleinem Kreise bekannt.<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup> Beispielhaft sei Mengelbergs Meinung (1936) genannt, man solle den Zeitungen nicht glauben, als sie berichteten, die Statue Mendelssohns in Leipzig sei entfernt worden. Niederländische Zeitungen reagierten sarkastisch auf Mengelbergs Aussage.

<sup>179</sup> Aus steuerlichen Gründen und weil er nur noch drei Monate im Jahr hier arbeitete, wohnte Mengelberg seit 1933 in den Niederlanden nicht mehr in einem eigenen Haus. (Bysterus Heemskerk, S. 71.)

<sup>180</sup> „Bij Mengelberg te spreken van politieke geörienteerdheid was onzin – politiek was hij een kind en begreep zeer weinig van de dingen in de wereld. Zijn wereld was het Concertgebouw en de concertzaal. Doch omdat iedereen hem altijd in alle hemelen verhief, men hem vleide en op zijn zijde trachtte te brengen, deed hij „uitspraken“, die kant noch wal raakten. Omdat een groot deel van zijn werk in Duitsland lag en hij zelf van Duitsche afkomst was, bleef hij zijn gansche leven pro-Duitsch, op consequente manier en zag niet hoe verschrikkelijk de hand van den bezetter op ons vaderland drukte, hoe er vervolgd en geplunderd werd. Want zijn weg ging van zijn hotel naar het Concertgebouw en de mensen, die hem spraken, vermeden liever het onderwerp: oorlog. Hij was een politieke ignorant, misbruikt door den vijand. En hij zag niet, hoe men hem deswege booze gevoelens toedroeg.

[...] zoo kan ik toch niet anders verklaren, dan dat hij een goed en eerlijk mensch is, trouw aan hen, die hij eenmaal zijn vriend heeft genoemd. Uit die trouw is ook zijn Deutschgezindheid te verklaren – hij kan of wil niet zien, hoe dit volk op misdadige wijze tegen Nederlands goed en Nederlandsche mensen is

Auch unter ausländischen Musikern verlor Mengelberg Sympathie. Arnold Schönberg z.B., der 1919 einen schmeichelhaften Beitrag für das Mengelberg-Gedenkbuch geschrieben hatte, hat im August 1940 die Seite mit seinem Beitrag aus seinem Exemplar des Gedenkbuches herausgenommen und stattdessen ein Blatt eingefügt mit dem Text:

Ich habe meinen Beitrag herausgenommen, und ihn unter „Gedrucktes“ eingereiht. Ich habe gehört, daß Mengelberg – der Mahler Apostel – nun Nazi, Hitler-Apostel worden ist – weshalb sollte ich dann dieses Gedenkbuch – das heute für ihn keine Ehre mehr hat – aufheben – wäre es nicht, weil es zeigt wer heute geehrt wird: der „Nach“-Schaffende. Ich werde bei Gelegenheit Abschriften der entnommenen Beiträge hier einkleben.<sup>181</sup>

Pauline Micheels hat darauf hingewiesen, daß Mengelberg die meiste Zeit von Deutschen umringt war. Er verbrachte nur noch einige Monate im Jahr in den Niederlanden und hatte in der Schweiz eine deutsche Betreuerin aus einer Nazi-freundlichen Familie. Was er über die politische Lage in den Niederlanden wußte, war also gefilterte und gefärbte Information.<sup>182</sup> Er hatte sich sogar erzählen lassen, daß die deutsche Besetzung der Niederlande die Reaktion auf einen niederländischen Angriff auf das Ruhrgebiet war.<sup>183</sup> Dem, was in Zeitungen geschrieben wurde, vertraute er nicht.

Mengelberg hat die Konzerte anlässlich der ajkovskij-Gedenkfeier in den Niederlanden, die für ihn schon auf Ende Mai – Anfang Juni 1940 verschoben worden waren, nicht dirigieren können. Er befand sich zu jener Zeit in Frankfurt und, sobald die Kommunikation wieder möglich war, telegraphierte er dem Vorstand des Concertgebouw, daß er nicht rechtzeitig zurückkehren könne. Der Vorstand weigerte sich aber, die ajkovskij-Feier weiter zu verschieben; deshalb hat Eduard van Beinum diese Konzerte dirigiert.<sup>184</sup> Zuerst wurde am 21. Mai 1940 in der Presse berichtet:

Wie wir vernehmen, ist es dank der vollen Mitwirkung der deutschen Behörden gelungen, die Rückkehr von Prof. Dr. Willem Mengelberg nach Amsterdam zu sichern. Demnächst wird der Meister hier erwartet. Seine Leitung des ersten Konzerts der ajkovskij-Feier am nächsten Sonntag darf also als feststehend betrachtet werden.<sup>185</sup>

---

opgetreden, doch het was hier geen zaak van uit winstbejag of hang naar succes de zijde van onzen vijand te kiezen. Hij heeft door dezen tweeden wereldoorlog veel verloren, vrienden en geld en de genegenheid van een groot gedeelte van het Nederlandsche volk.

[...] Het mocht nog een mirakel heeten, dat een man als Mengelberg, die in alles zijn zin kreeg, overall den weg voor zich bereid vond en alle mogelijke faciliteiten genoot, tenslotte nog een eenvoudig mensch bleef, gevoelig voor een ernstigen raad en nooit boos, wanneer men hem de waarheid zei. Hij kon dan wel koppig op zijn stuk blijven staan, maar hij nam het zijn vrienden tenminste niet kwalijk, dat zij met hem van meening verschilden, ook niet in den eersten en tweeden wereldoorlog, toen, vooral in den oorlog, dien wij nu achter den rug hebben, Nederlanders hun mede-vaderlanders verrieden, omdat zij zich niet vleierend over de Duitschers hadden uitgelaten. Dat deed Mengelberg niet en hoe en wat hij deed om menschen, die met de Duitschers moeilijkheden hadden gekregen, te helpen, dat is slechts in kleinen kring bekend...” – Louis van Tulder, a.W. (s. Anm. 68), S. 68-75.

<sup>181</sup> Zit. nach: Anna Maria Morazzoni (Hrsg.), *Arnold Schönberg. Stile herrschen, Gedanken siegen. Ausgewählte Schriften*, Mainz 2007, S. 496. Schönbergs Beitrag befindet sich auf S. 63 des *Mengelberg-Gedenkbuch*, 's-Gravenhage 1920; auch in Morazzoni, a.W., S. 495f.

<sup>182</sup> Van Royen, *Historie en kroniek*, S. 228.

<sup>183</sup> Bysterus Heemskerk, S. 119.

<sup>184</sup> Micheels 1993, S. 119f.

<sup>185</sup> „Naar wij vernemen is men er, dank zij de volledige medewerking der Duitsche autoriteiten, in geslaagd den terugkeer van prof. dr. Willem Mengelberg naar Amsterdam te verzekeren. Een dezer dagen wordt de meester hier verwacht. Zijn leiding van het eerste concert der Tsjaikowsky-herdenking Zondag a.s. mag dus als vaststaand worden aangenomen.”

Vier Tage später aber wurde berichtet:

Es ist dem Vorstand des Concertgebouw gelungen, für Herrn Eduard van Beinum Urlaub von seinem Militärdienst zu bekommen, so daß es ihm möglich sein wird, statt Prof. Dr. Willem Mengelberg, der noch nicht in Amsterdam eingetroffen ist, das erste Konzert der Tsjajkovskij-Gedenkfeier zu dirigieren. Unter seiner Leitung wird, weil auch der Geiger Jan Dahmen sich als verhindert erwiesen hat, das folgende Programm ausgeführt werden: Fantasie 'Francesca da Rimini'; Serenade für Streichorchester; Vierte Symphonie.<sup>186</sup>

Dieses erste Konzert fand statt am 26. Mai. Auch die beiden anderen Konzerte wurden von Van Beinum dirigiert. Beim zweiten Konzert, am 30. Mai, wurden aufgeführt: fünfte Symphonie, die *Marche slave*, die Nußknackersuite, die Arie der Ioanna aus *Orleanskaja deva* und die Briefszene aus *Evgenij Onegin*. Die Sängerin war Betty van den Bosch. Beim dritten Konzert, am 6. Juni, standen das erste Klavierkonzert (gespielt von George van Renesse), *Romeo und Julia* und die *Pathétique* auf dem Programm. Es waren zuvor schon Anzeigen für die Tsjajkovskij-Gedenkfeier mit Mengelberg als Dirigenten und (neben dem niederländischen Geiger Jan Dahmen) zwei russischen Solisten gedruckt worden: der Sängerin Oda Slobodskaja und dem Pianisten Nikolaj Orlov, der ein halbes Jahr zuvor in Amsterdam, Rotterdam und Den Haag unter Mengelberg Tsjajkovskijs erste Klavierkonzert gespielt hatte.

\*\*\*

In seinem 1999 erschienenen Buch über die *Pathétique*<sup>187</sup> sieht Timothy L. Jackson eine Stilparallele zwischen einigen homoerotisch zu deutenden Nazi-Kunstwerken und der letzten Symphonie des homosexuellen russischen Komponisten. Deshalb betrachtet er diese Symphonie, vor allem des Marsches (des dritten Satzes) wegen, als ein „cultural icon“ des Dritten Reiches. Die Aufnahmen dieser Symphonie von Furtwängler 1938, Karajan 1939 und Mengelberg 1941 sind laut Jackson ein hörbarer Beweis für die Nazi-Sympathien dieser Dirigenten:

As a live art, music may be closely linked with contemporary politics, and, to varying degrees, the interpretations of these conductors are political improvisations responding to contemporary events. [...] From 1933 to 1945, interpretations of classical music were considered part and parcel of the Reich's ideological and political life; contemporary events were made to resonate loudly in choices of program and interpretation. [...] In this context, the conductor's selection of program and performers, and his interpretative decisions, all have political and ideological overtones: according to Nazi semiotics, the signifier could be a classical composition and the signified a contemporary political event.<sup>188</sup>

Jackson stützt sich bei dieser Annahme auf ein Zitat von Joseph Goebbels, das er der englischen Ausgabe von Robert Bachmanns Karajan-Biographie entlehnt hat. Bachmann hat sie der Hitler-Biographie von Joachim Fest entnommen. In der deutschen Originalausgabe dieses Buches:

[Entscheidend sei, ] daß an die Stelle des Einzelmenschen und seiner Vergottung nun das Volk und seine Vergottung tritt. Das Volk steht im Zentrum der Dinge ... Es steht dem Künstler wohl das Recht zu, sich unpolitisch zu nennen in einer Zeit, in der Politik nichts anderes darstellt als schreiende Diadochenkämpfe zwischen parlamentarischen Parteien. In dem Augenblick aber, in dem die Politik ein

---

<sup>186</sup> „Het is het bestuur van het Concertgebouw gelukt, voor den heer Eduard van Beinum verlof van militairen dienst te verkrijgen, zoodat het dezen mogelijk zal zijn, in plaats van prof. dr. Willem Mengelberg, die nog niet in Amsterdam is gearriveerd, het eerste concert van de Tsjajkofski-herdenking te dirigeren. Onder zijn leiding zal, daar ook de violist Jan Dahmen verhinderd blijkt te zijn, het navolgende programma worden uitgevoerd: Fantasie "Francesca da Rimini"; Serenade voor strijkorkest; Vierde symfonie.”

<sup>187</sup> Timothy L. Jackson, *Tchaikovsky: Symphony No. 6 (Pathétique)*, Cambridge 1999.

<sup>188</sup> Ebendort, S. 102.

Volksdrama schreibt, in dem eine Welt gestürzt wird, in dem alte Werte sinken und andere Werte steigen, in dem Augenblick kann der Künstler nicht sagen: Das geht mich nichts an. Sehr viel geht es ihn an.<sup>189</sup>

Wenn man dieses Zitat bei Fest in seinem Kontext liest, stellt sich aber heraus, daß Goebels gar nicht von musikalischen Interpretationen redet. Es handelt sich um die Pflicht jedes Künstlers, sich der jeweiligen Kulturkammer anzuschließen. Die künstlerische Freiheit dagegen wird von Goebels sogar buchstäblich als Prinzip betont, wo er Furtwängler auf dessen Protestbrief 1933 öffentlich antwortet:

Es ist Ihr gutes Recht, sich als Künstler zu fühlen und die Dinge auch lediglich vom künstlerischen Standpunkt zu sehen. Das aber bedingt nicht, daß Sie der ganzen Entwicklung, die in Deutschland Platz gegriffen hat, unpolitisch gegenüberstehen ... Dagegen zu klagen, daß hier und da Männer wie *Walter, Klemperer, Reinhardt* usw. Konzerte absagen mußten, erscheint mir im Augenblick um so weniger angebracht, als wirkliche deutsche Künstler in den vergangenen vierzehn Jahren vielfach überhaupt zum Schweigen verurteilt waren und *die auch von uns nicht gebilligten Vorgänge* in den letzten Wochen nur eine *natürliche Reaktion* auf diese Tatsache darstellen. Jedenfalls aber bin ich der Meinung, daß jedem wirklichen Künstler bei uns das Feld zur *unbehinderten Wirksamkeit* freigegeben werden soll.<sup>190</sup>

Es ist auch sehr fraglich, in welcher Art und Weise das Regime die politisch korrekte Interpretation einer Symphonie hätte kontrollieren müssen. Die Annahme, die drei genannten Dirigenten, und eben ein so ganz und gar unpolitischer Dirigent wie Mengelberg, hätten versucht, die *Pathétique* im Sinne der Nazi-Ideologie darzustellen, läßt sich nicht begründen. Jackson schreibt:

If Mengelberg's sympathies lay with a resurgent Germany – even after the invasion of Holland – they seem to be articulated in his 1941 recording of the *Pathétique*. Though less extreme in its tempi, and arguably more musical in its sensitivity to detail and balance than Karajan's interpretation, one senses in Mengelberg's reading the same fascination with Nazism that had enthralled so many collaborationists. Of course, one could argue, no doubt with justification, that Mengelberg had a long association with Tchaikovsky, which he was merely continuing, albeit under difficult circumstances. He had first conducted the *Pathétique* with the Concertgebouw in the 1897/98<sup>191</sup> season; shortly thereafter,<sup>192</sup> he had conducted Tchaikovsky's music in Russia, and through his friendship with Modest, gained access to what he believed (falsely in the event) were Tchaikovsky's final revisions (these *rétouches* can be heard in his recordings). But then Mengelberg also had been even more profoundly engaged with Mahler, whose music he had been prepared to abandon – and rather too readily. In a letter of March 1943 from "some old Concertgebouw friends," Mengelberg is chastised for having "deserted country, city and orchestra in the years of greatest trials in order to chase after your own personal success and – in a safe place enjoy a rest that you could not enjoy in dignity, disturbed as it would have been by the appearance of Mahler and the others whose friendship you have betrayed."<sup>193</sup>

Jackson macht nicht klar, wie eine musikalische Interpretation zu wissenschaftlich fundierten Aussagen über die politische Präferenz des betreffenden Musikers führen könnte. Aber selbst wenn dies möglich wäre, sollte berücksichtigt werden, daß vor und im Krieg die Tempokontraste im gesamten Repertoire und bei vielen Dirigenten (soweit es Vergleichsmaterial gibt) beträchtlich größer waren als danach.<sup>194</sup> Toscanini, der den Faschismus verabscheute, dirigierte 1954 den zweiten Satz der *Pathétique* in 8:23 Minuten; in seiner viel aufgeregteren Aufführung von 1941 aber brauchte er dafür nur 6:44 Minuten, und für den dritten Satz anderthalben Minuten weniger. Solche Unterschiede sind eher dem Zeitgeist

<sup>189</sup> Joachim C. Fest, *Hitler. Eine Biographie*, Frankfurt a/M 1973, S. 580f.

<sup>190</sup> Zitiert nach Berta Geißmar, *Taktstock und Schaftstiefel. Erinnerungen an Wilhelm Furtwängler*, Köln 1996, S. 115f.

<sup>191</sup> Am 24. September 1896.

<sup>192</sup> Dreizehn Jahre später.

<sup>193</sup> Jackson, a.a.O., S. 106.

<sup>194</sup> Detaillierte Beispiele bei Robert Philip, a.a.O., 1992, S. 16–36.

zuzuschreiben und besagen gar nichts über die politische Gesinnung des jeweiligen Dirigenten. Wenn jemand in einer musikalischen Darstellung eine Faszination mit dem Nazismus *fühlt* („senses“), ist also eher die Rede von einer Hineininterpretation zugunsten einer Theorie, der die Fakten angeglichen werden müssen, statt umgekehrt. Richard Osborne rezensierte 1989 in der Zeitschrift *Gramophone* zwölf Mengelberg-CD-Ausgaben und gestand:

Of course, the profession of conducting, by its very nature an authoritarian affair, has made it doubly difficult for some of its company to withstand the mud-slinging that has gone on since the war. I am ashamed to say that there have been times when, armed with minimal information about Mengelberg's last years, I have fancied hearing the jingle of spurs and crash of jackboots in the finale of Beethoven's Fifth Symphony as Mengelberg directs it. The fact is, more often than any of us dares to admit, we hear what we expect to hear; which is why the kind of prolonged study of Mengelberg's work that these dozen or so records invite is a salutary corrective.<sup>195</sup>

Daß Mengelberg sich 1943, in Jacksons Worten: „rather too readily“, nicht mehr um das Erbe Mahlers und anderer jüdischer Komponisten kümmerte, verneint die Unmöglichkeit für das Concertgebouw-Orchester, und damit für Mengelberg, das offizielle Verbot zu ignorieren. Das Reichskommissariat hatte im Oktober 1940 gedroht, dem Dirigenten jede Hilfe von deutscher Seite zu verweigern und die Subvention des Orchesters einzustellen, wenn jüdische Komponisten wie Mahler und Mendelssohn nicht von den Programmen gestrichen würden. Dem Vorstand des Orchesters blieb also keine andere Wahl. Mengelberg hat in Interviews erklärt, daß er auch in Deutschland gerne Mahler dirigieren würde, wenn er dazu eingeladen würde. 1939 hat er in Budapest die *Pathétique* dirigiert anstatt der vierten Symphonie von Mahler, weil das Philharmonische Orchester sich weigerte, Mahler zu spielen. Deshalb hat Mengelberg bei seinen weiteren Konzerten in Budapest nur noch das städtische Orchester dirigieren wollen.<sup>196</sup>

Dem Brief von 1943, auf den sich Jackson stützt,<sup>197</sup> stehen Briefe von jüdischen Musikern gegenüber, die Mengelberg um Hilfe bitten oder sich bei ihm für geleistete Hilfe bedanken. Ohne Mengelbergs Intervention hätte Carl Flesch 1943 nicht in die Schweiz fliehen können, wie sein Dankbrief an Mengelberg bezeugt.<sup>198</sup> Mengelberg hat sich so oft an das Reichskommissariat mit der Bitte gewendet, diesen oder jenen jüdischen Musiker oder seine Familie vom Tragen des Judensterns freizustellen<sup>199</sup> oder im Orchester zu behalten, daß er im Reichskommissariat als „Judenfreund“ bezeichnet wurde. In die erste Auflage des ‚Musikalischen Juden-A.B.C.‘ von 1935 war auch Mengelbergs Name aufgenommen worden, als „Freund des Juden Gustav Mahler“ und deswegen als schädlich für das deutsche Musikleben.<sup>200</sup> Nachdem Mahlers Musik 1940 schon verboten worden war, hatte Mengelberg eine Aufführung von dessen erster Symphonie durchgesetzt, trotz der Proteste des Reichskommissariats. Weil er wichtig war für den Reichskommissar Seyss-Inquart, hat Mengelberg viel mehr Konzessionen erreichen können als es einem anderen, prinzipientreueren Dirigenten gelungen wäre.

Andererseits ist nicht von der Hand zu weisen, daß Mengelberg in Deutschland immer gern dirigiert hat und daß er darin zurückhaltender hätte sein können. Er hat nie verstanden, daß seine Gastauftritte für Propagandazwecke mißbraucht wurden. In einem

---

<sup>195</sup> *Gramophone*, September 1989, S. 554.

<sup>196</sup> Angabe von E. Derom, nach J. Breuer und P. Halasz.

<sup>197</sup> Zitiert in Zwart 1995, S. 158, mit englischer Übersetzung.

<sup>198</sup> Zitiert in Zwart 1995, S. 160, mit englischer Übersetzung.

<sup>199</sup> Beispiele in Zwart 1995, S. 161, mit englischer Übersetzung.

<sup>200</sup> *De Telegraaf*, 14. November 1935. In der zweiten Auflage war sein Name gestrichen worden.

Interview in der Tageszeitung *De Telegraaf*, 20. Oktober 1935, anlässlich des Gerüchts, er würde bald wieder in Berlin dirigieren, sagte er:

Alle Kunst soll unpolitisch sein. Sie soll gerade das versöhnende Element für die Menschheit bedeuten. Der Künstler soll sich nicht mit Parteipolitik beschäftigen. Für alle Menschen, welcher Partei, welcher Rasse auch immer, soll er mit gleich großer Begeisterung, mit gleich viel Liebe die großen Kunstwerke darstellen. So sehe ich die Aufgabe des Künstlers.<sup>201</sup>

In vergleichbarer Weise äußerte er sich öfter: „Ich frage nicht, wer im Saal sitzt – gleich wie die Sonne für jeden scheint, so muß die Musik auch für jeden zu hören sein.“<sup>202</sup> Der Musikschriftsteller Paul Sanders erklärte Mengelbergs Verhalten aus dessen kritikloser Bewunderung für Macht und Machthaber.<sup>203</sup> Zugleich verzichtete Mengelberg aber ganz und gar auf Politik und duldet keine politische Einmischung in musikalische Angelegenheiten. Als der deutsche 1. Hornist seines Orchesters 1940 das Abzeichen der Nazi-Partei zu tragen und sich anmaßend zu benehmen begann, sagte ihm Mengelberg: „Daß Sie dieses Nadelchen ihres Vereins auf ihrer Jacke angeheftet haben, gibt Ihnen doch nicht das Recht, brutal gegen mich vorzugehen. Es muß Schluß sein damit, verstehen Sie!“ Auch hat er 1943 einmal mit der Annullierung eines Konzerts gedroht, wenn zwei Mitglieder des Concertgebouw-Orchesters, die Wache hatten, nicht rechtzeitig zur nächsten Probe zurückkehren dürften.<sup>204</sup>

Einige Wochen nachdem Mengelberg am 20. Januar 1944 in Paris die *Pathétique* aufgeführt hatte, bekam er die Gelegenheit, dieses Werk auch einige Male in Amsterdam und Den Haag aufzuführen. Der Anlaß dafür ist vor allem außerhalb der Niederlanden nicht bekannt. So meint Jackson:

During the occupation, Mengelberg earned the enmity of many Dutch compatriots through his collaborationist relationship with the puppet government leader Seyss-Inquart, and his extensive concertizing in Germany and other European countries under the auspices of the Nazi propaganda organization “Kraft durch Freude.” Interestingly, Mengelberg was able to persuade the Dutch and German authorities to let him perform Tchaikovsky’s *Pathétique* during the war, after the invasion of Russia when German conductors had ceased to conduct it; he was even allowed to record it for Telefunken in April 1941. How Mengelberg got permission to perform an “enemy” composer in 1944 remains mysterious.<sup>205</sup>

Zuerst ist einiges in dem Zitat zu berichtigen. Die KdF veranstaltete keine Konzerte außerhalb Deutschlands. Von den 48 Konzerten, die Mengelberg zwischen 1936 und 1944 in Deutschland dirigierte, fanden vier unter den Auspizien der KdF statt.<sup>206</sup> Überdies besagt die Beteiligung an KdF-Konzerten nichts über die politische Gesinnung eines Musikers; auch Dirigenten, die nie als Nazi-Sympathisanten verdächtigt worden sind, wie Eugen Jochum, Carl Schuricht oder Hans Knappertsbusch, haben KdF-Konzerte dirigiert.

Die Aufnahme für Telefunken in April 1941 wurde genau zwei Monate vor dem „Unternehmen Barbarossa“ gemacht. Das letzte Mal vor 1944, daß Mengelberg ein Werk ajkovskijs dirigierte, war am 26. April 1941 (die sechste Symphonie, in Den Haag). Im Juni und Juli 1941 hat L.M.G. Arntzenius außerdem die Nußknackersuite noch drei Mal mit

<sup>201</sup> „Alle kunst moet on-politiek zijn. Zij moet juist het verzoenende element voor de mensheid betekenen. De kunstenaar moet niet aan partij-politiek doen. Voor alle mensen van welke partij ook, voor alle mensen van welke rassen ook, moet hij met evenveel enthousiasme, met evenveel liefde de grote kunstwerken vertolken. Zo zie ik de taak van den kunstenaar.”

<sup>202</sup> „Ik vraag niet wie in de zaal zit – net als de zon voor iedereen schijnt, zo moet muziek ook voor iedereen te beluisteren zijn.” – Zitiert nach Bysterus Heemskerk, S. 120.

<sup>203</sup> In einem Artikel in der Tageszeitung *Het Volk*, 15. März 1938, zitiert bei Micheels, S. 114.

<sup>204</sup> Nach Glastra van Loon, S. 106f.

<sup>205</sup> Jackson, a.W. (s. Anm. 187), S. 102.

<sup>206</sup> Nach Angaben von Herrn E. Derom.

dem Concertgebouw-Orchester in Amsterdam aufgeführt, zuletzt am 10. Juli,<sup>207</sup> also einige Wochen nach der Invasion der Sowjetunion. Dafür brauchte er aber keine Genehmigung, denn das Verbot, russische Musik aufzuführen, wurde erst zwei Tage später bekanntgegeben. Als das Departement für Volksaufklärung und Künste (DVK) am 25. September 1941 ein Werk Szymanowskis vom Programm absetzen ließ, wurde hinzugefügt, daß Aufführungen von Werken ajkovskijs „in beschränktem Maße“ erlaubt waren, ebenso wie Klavierkonzerte von Rahmaninov und Musik von Chopin. Einige Tage später wurde allerdings mitgeteilt, daß dies ein Mißverständnis gewesen war: Von keinem einzigen Land, das gegen die Achsenmächte kämpfte, dürfte Musik gespielt werden, mit Ausnahme von Chopin.<sup>208</sup>

Wie Mengelberg 1944 plötzlich tatsächlich die ‘Genehmigung’ bekam, ein Werk eines russischen Komponisten aufzuführen, ist innerhalb der Niederlanden nie ein Mysterium gewesen. Es war vielmehr ein offenes Geheimnis, daß Gertrud Seyss-Inquart, die Ehefrau des Reichskommissars, die *Pathétique* sehr liebte. Der Biograph Seyss-Inquarts, H. Neuman, formulierte es 1967 wie folgt:

Um Gertrud einen Gefallen zu tun, erlaubte er, daß der Dirigent Willem Mengelberg mit dem Concertgebouw-Orchester in Amsterdam und Den Haag ein Werk von ajkovskij aufführte, obwohl dieser im allgemeinen nicht gespielt werden durfte.<sup>209</sup>

Auch die Protokolle der Pressekonferenzen, welche die Presse-Abteilung des Departements für Volksaufklärung und Künste abhielt, machen klar, daß die Initiative zu diesen Aufführungen nicht von Mengelberg selbst ausgegangen war. Offiziell konnte das selbstverständlich nicht zugegeben werden. Hier folgen die relevanten Passagen aus diesen Protokollen.

Pressekonferenz am Montag, dem 7. Februar 1944.

*Herr Koning:*<sup>210</sup> Es war damals Herr Janke,<sup>211</sup> der gesagt hatte, daß ajkovskij nicht mehr gespielt werden durfte. Nun habe ich aber mit Vergnügen gesehen, daß Mengelberg in Paris ajkovskij gespielt hat. Ich wollte fragen, ob dieser großzügige Standpunkt, der sich auch verteidigen läßt, auch für Holland gilt.

*Herr van Huut:*<sup>212</sup> Herr Koning, ich kann Ihnen hierauf antworten, [die Maßnahme,] daß ajkovskij nicht gespielt werden durfte, ist schon sehr alt. Ich bin nicht sicher, ob dieses noch gültig oder verfallen ist. Das müßte ich nachsehen. Es ist möglich, daß diese Maßnahme nie aufgehoben worden ist, aber doch nicht mehr gültig ist. (Lachen) Ich werde mich danach erkundigen.

*Herr Koning:* Die Orchester halten sich doch noch daran.

*Herr Kramers:*<sup>213</sup> Russen dürfen auf keine Art und Weise aufgeführt werden.

---

<sup>207</sup> Nach Angaben von Herrn N. Steffen.

<sup>208</sup> Micheels, S. 203. Sie vermutet, daß das Departement vom Reichskommissariat zurückgepfiffen worden war.

<sup>209</sup> „Om Gertrud een plezier te doen stond hij toe dat de dirigent Willem Mengelberg met het Concertgebouworkest in Amsterdam en Den Haag een werk uitvoerde van Tsjaikowski, hoewel die in het algemeen niet mocht worden gespeeld.” – H.J. Neuman, *Arthur Seyss-Inquart. Het leven van een Duits onderkoning in Nederland*, Utrecht/Antwerpen 1967, S. 251. Eine deutsche Übersetzung dieses Buches erschien 1970 in Graz.

<sup>210</sup> J.F.L. Koning (1887-1946), ab 1924 Redakteur der Tageszeitung *Haagsche Courant*.

<sup>211</sup> Willy Janke, ab 1939 Pressesprecher der deutschen Botschaft in Den Haag, 1941 Chef der Presse-Abteilung des Reichskommissariats.

<sup>212</sup> M.A. van Huut, stellvertretender Chef der Presse-Abteilung des Departements für Volksaufklärung und Künste (DVK).

<sup>213</sup> W.A. Kramers, Haager Korrespondent der Amsterdamer Tageszeitung *Algemeen Handelsblad*.

*Herr Blokzijl:*<sup>214</sup> Eingeführt, meinen Sie! (Lachen)<sup>215</sup>

*Herr van Huut:* Eingeführt werden sie doch, aber nicht ausgeführt!<sup>216</sup>

Pressekonferenz am Mittwoch, dem 9. Februar 1944.

*Herr van Huut:* Auf einer der vorigen Pressekonferenzen sind einige Fragen gestellt worden, u.a. eine, die sich auf russische Komponisten bezog. Ich teile Ihnen mit, daß der genannte russische Komponist in der Presse erlaubt ist, wenn hier im Land Zustimmung gegeben worden ist, um bestimmte Kompositionen bestimmter russischen Komponisten auch aufzuführen, und das ist in Kürze zu erwarten.<sup>217</sup>

Pressekonferenz am Samstag, dem 12. Februar 1944.

*Herr van Huut:* Die Pressekonferenz ist eröffnet, meine Herren. Im Anschluß an das, was ich hier schon mitgeteilt habe in Bezug auf das Aufführen von Musik russischer Autoren auf jedem Gebiet, ob Musik, Theater oder Literatur, [muß ich sagen, daß das] noch immer, wie vorher, verboten bleibt. Vertraulich kann ich Ihnen aber mitteilen, daß Mengelberg bei seinem in Kürze zu gebenden Konzert vorhat, die sechste Symphonie von ajkovskij zu spielen. Sie sollten dies als einen Ausnahmefall betrachten, und ich bitte die Presse, über dieses Konzert im Rahmen der üblichen Konzertrezensionen zu berichten und weiter keine Bemerkungen zu machen in Bezug auf die Tatsache, daß in diesem Fall ein russischer Komponist gespielt und auch rezensiert wird.<sup>218</sup>

Vier Tage später schrieb der Chef der Musikabteilung des DVK-Ministeriums, Jan Goverts, dem Vorstand des Concertgebouw, es sei Mengelberg erlaubt worden, zwei Aufführungen der *Pathétique* in Amsterdam zu geben und eine in Den Haag, und fügte hinzu:

---

<sup>214</sup> Max Blokzijl, ehemaliger Kabarettist und Journalist, Chef der Presse-Abteilung des Departements für Volksaufklärung und Künste.

<sup>215</sup> Im Niederländischen bedeutet 'uitvoeren' sowohl 'aufführen' als 'ausführen'.

<sup>216</sup> „De heer Koning: Het is indertijd de heer Janke geweest, die gezegd heeft, dat Tsjaikowski niet meer op de programma's mocht voorkomen. Nu heb ik echter tot mijn genoegen gezien, dat Mengelberg in Parijs Tsjaikowski heeft gespeeld. Ik wilde vragen of dit ruimere standpunt, dat ook te verdedigen is, ook voor Holland geldt.

De heer van Huut: Mijnheer Koning, ik kan u hierop antwoorden, dat Tsjaikowski niet gespeeld mocht worden, van heel ouden datum is. Ik ben er niet zeker van of die nog steeds geldig is of dat hij vervallen is. Dat zou ik moeten nakijken. Het is mogelijk dat deze noot nimmer ingetrokken is, maar toch niet meer geldig is. (Gelach). Ik zal er eens naar informeren.

De heer Koning: De orkesten houden er zich toch nog aan.

De heer Kramers: Russen mogen op geen enkele wijze uitgevoerd worden.

De heer Blokzijl: Ingevoerd bedoelt u! (gelach)

De heer van Huut: Ingevoerd worden zij wel, maar uitgevoerd niet!" – NIOD Archiv 102, Departement van Volksvoorlichting en Kunsten, Inv.-Nr. 53b, Stenographische Protokolle der Pressekonferenz vom Montag 7. Februar 1944.

<sup>217</sup> „De heer van Huut: Op een van de vorige persconferenties zijn enkele vragen gesteld, o.a. een die betrekking had op de Russische componisten. Ik deel u mede, dat de genoemde Russische componist in de pers wel is toegestaan, als hier te lande toestemming is gegeven om bepaalde composities van bepaalde Russische componisten ook te spelen en dat is binnenkort wel te verwachten." – NIOD Archiv 102, Departement van Volksvoorlichting en Kunsten, Inv.-Nr. 53b, Stenographische Protokolle der Pressekonferenz vom Mittwoch 9. Februar 1944.

<sup>218</sup> „De heer van Huut: De persconferentie is geopend, mijne heeren. In aansluiting op hetgeen ik hier reeds mededeelde ten aanzien van het spelen van muziek van Russische auteurs op elk gebied, hetzij muziek, theater of litteratuur, nog steeds, als voorheen, verboden blijft. Vertrouwelijk kan ik u mededeelen, dat Mengelberg bij zijn binnenkort te geven concert, voornemens is de zesde symphonie van Tsjaikowski te spelen. U moet dit beschouwen als een uitzonderlijk geval en ik verzoek de pers dit concert te verslaan binnen het kader van de gewone concertbesprekingen en verder geen opmerkingen te maken ten aanzien van het feit, dat in dit geval een Russische componist gespeeld wordt en ook beoordeeld wordt." – NIOD Archiv 102, Departement van Volksvoorlichting en Kunsten, Inv.-Nr. 53b, Stenographische Protokolle der Pressekonferenz vom Samstag 12. Februar 1944.

Ich will mit Nachdruck darauf hinweisen, daß es sich hier um eine Ausnahme handelt, die nur für Prof. Mengelberg gemacht worden ist, und die andere Dirigenten und Orchester in keinem Fall in Anspruch nehmen können.<sup>219</sup>

Mengelberg führte die *Pathétique* am 24. Februar 1944 in Amsterdam auf, und am 26. Februar in Den Haag. Das Programm, das natürlich schon vor Anfang der Spielzeit 1943–1944 festgelegt worden war, mußte entsprechend angepaßt werden. So wurde in Den Haag die Symphonie d-Moll von César Franck gestrichen. Die Aufführung der *Pathétique* im Volkskonzert in Amsterdam, die ursprünglich für den 2. März angekündigt worden war, wurde auf den 20. April verschoben.<sup>220</sup> Fünf Tage später, am 25. April, wurde in Amsterdam die *Pathétique* zum vierten und letzten Mal aufgeführt.

Nach dem Krieg wurden Mengelberg in den Niederlanden offiziell keinerlei Sympathien mit den Nazis vorgeworfen,<sup>221</sup> sondern nur, daß er sich vor ihren Propagandakarren hatte spannen lassen und sich nicht von ihrem Regime distanziert hatte. Von einem Dirigenten, der von deutschen Eltern abstammte und in Deutschland ausgebildet worden war und deshalb der deutschen Kultur ebenso angehörte wie der niederländischen, konnte zwar schwer eine deutschfeindliche Haltung erwartet werden. Aber gerade seiner Berühmtheit wegen hatte man von ihm erwartet, daß er anderen mit gutem Beispiel voranging. Das ist der Grund dafür, daß es ihm nach dem Krieg für sechs Jahre (1. Juli 1945 – 1. Juli 1951) verboten wurde, in den Niederlanden zu dirigieren. Da ihm nicht nur seine Ehrenzeichen, sondern auch seine Pension genommen worden waren, verbrachte er den Rest seines Lebens in Armut<sup>222</sup> in seinem 1911 gebauten Haus im Unterengadin<sup>223</sup> und starb daselbst am 22. März 1951, sechs Tage vor seinem 80. Geburtstag. In der Zeitschrift *Musica* schrieb Fred Hamel den folgenden Nachruf.

Im biblischen Alter von 80 Jahren ist er dahingegangen: einer der wenigen Dirigenten von Weltbedeutung, der bedeutendste, den seine holländische Heimat bisher hervorgebracht hat. In der Schweiz, in England, in den Vereinigten Staaten, in Rußland, in Italien – überall hat er mehr als nur vorübergehend gewirkt. Auch in Deutschland, wo er seit 1907 über zwölf Jahre die Museums-Konzerte in Frankfurt geleitet hat, und später häufiger und gern gesehener Gast am Pult der Berliner Philharmoniker und anderer großer Orchester blieb.

Was er für seine Heimat bedeutete, wo er das Concertgebouw-Orchester in Amsterdam, dessen Leitung er 1895 übernahm, zur Weltklasse erhob – das ist vollends kaum zu ermessen. Was dazu nötig war, das souveräne Handwerk, das zu mehr als zum Orchesterleiter, zum Orchestererzieher befähigt, besaß der einstige Schüler Franz Wüllners am Kölner Konservatorium in höchstem Maße. Ebenso besaß er aber das andere, das zum großen Erfolg gehört, ein fulminantes Musikantentum. Beides sah man, seltsam genug, der gedrungenen Erscheinung mit dem vom Rötlichen ins Grau übergehenden Lockenkopf äußerlich kaum an, die, sehr niederländisch, eher an einen Seebären als an einen Pultvirtuosen gemahnte.

Virtuos aber war er wirklich, am allermeisten nach der Seite der Klangerfaltung, die ihre größten Triumphe feierte, wenn er die kompakten Ölfarben Tschaikowskys auftrug. Von hier an aufwärts war

<sup>219</sup> „Ik wil er met nadruk op wijzen, dat het hier een uitzondering betreft, welke alleen gemaakt is voor Prof. Mengelberg en waarop andere dirigenten en orkestinstellingen in geen geval een beroep kunnen doen.“ Zitiert nach Micheels, S. 208. Micheels bot zum Erstenmal eine Zusammenfassung der hier zitierten Protokolle der Pressekonferenzen (a.a.O., S. 207f.).

<sup>220</sup> *Algemeen Handelsblad*, 25. Februar 1944, S. 4; 18. April 1944, S. 4 (Inserate des Concertgebouw).

<sup>221</sup> Wie man es im Ausland wohl tat und noch immer tut; neben Jackson ist z.B. die sechsbändige russische Musikenzyklopädie zu zitieren: „Während der faschistischen Okkupation äußerte Mengelberg öffentlich seine Sympathie mit den Nazis und ihren Doktrinen.“ – „

..“ – Ju. V. Keldyš (Hrsg.), *Muzykal'naja enciklopedija*, Bd. 3, Moskau 1976, s.v. Mengel'berg (Beitrag von G. Ja. Judin).

<sup>222</sup> Sein Vermögen verlor er um 1930 während der Weltwirtschaftskrise; was er danach wieder verdient hat, gab er während des Krieges den vielen Menschen, die ihm um Hilfe baten.

<sup>223</sup> Einzelheiten über dieses Haus bei Zwart 1999, S. 359–363.

ihm kein Orchester-Aufgebot zu groß, keine Partitur zu kompliziert. So wurde er der Interpret seiner Altersgenossen par excellence, des musikalischen Gründer- und Jugendstils, der übersteigerten Spätromantik. Gustav Mahlers Sinfonik war er wirksamster Wegbereiter, auch der Musik Max Regers und, vor allem, derjenigen von Richard Strauss, der wohl wußte, was er tat, als er dem jungen Mengelberg eine seiner zeilenreichsten und pathetischsten Partituren widmete, das 'Heldenleben'.

Dieser Ruhm bleibt ebenso unvergänglich wie der Aufbau des Concertgebouw; er überdauert auch die Ungnade der eigenen Landsleute, die ihren größten Dirigenten aus – innerpolitisch verständlichen – Gründen nach dem letzten Kriege zum Schweigen verurteilten. Und nicht nur für ihn selbst, sondern doch wohl auch für sein Land und für die Welt darüber hinaus ist es tragisch, daß er, ein Pétain des musikalischen Marschallstabes, unmittelbar vor dem Ablauf der auferlegten Sühnefrist dahinging.<sup>224</sup>

Harold Schonberg schrieb in seinem Buch *The Great Conductors* über Mengelberg:

Mengelberg's reputation fast dissipated after his death. That often happens to virtuosos, and Mengelberg was unfortunate enough to die in a period that looked down at his two greatest assets – virtuosity and romanticism. Posterity has been unkind to him; he deserves more. His music making may have been mannered by present standards, but it always had life, drive, excitement, exuberance, its own kind of conviction. As a colorist he was excelled by none, not even Koussevitzky or Stokowski. The little man was an authentic force, one of the great individualists, and one of the authentic masters of the orchestra.<sup>225</sup>

The image shows a page of a handwritten musical score for Tchaikovsky's Symphony No. 4, Op. 36. The score is written in ink on aged paper and includes several parts: Flauto I, Flauto II, Oboi, Clarinetti in B, Fagotti, and Corni in F. The score is heavily annotated with handwritten notes and markings, including 'alle H 4 fogotti', 'molto sostenuto I.', 'Andante sostenuto.', and 'Fatum Schicksal motu'. The score is numbered 3 in the top right corner.

<sup>224</sup> *Musica. Monatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens*, 5. Jahrgang, 1951, Heft 7/8, S. 318f.

<sup>225</sup> Harold C. Schonberg, *The Great Conductors*, New York 1967/London 1968, S. 269.

## II. ajkovskij und Mengelberg in zeitgenössischen Konzertkritiken Westeuropa und Amerika

| Land         | Stadt         | Jahre            | 4. Symphonie | 5. Symphonie | 6. Symphonie | Romeo u. Julia | Violinkonzert | 1. Klavierkonzert | 2. Klavierkonzert | Streicherserenade | Nußknackersuite | Ouvertüre 1812 | Rokoko-Variationen | Méditation und Scherzo | Marche slave | Manfred-Symphonie | 3. Suite | Francesca da Rimini | Briefszene E. Onegin | Total      |
|--------------|---------------|------------------|--------------|--------------|--------------|----------------|---------------|-------------------|-------------------|-------------------|-----------------|----------------|--------------------|------------------------|--------------|-------------------|----------|---------------------|----------------------|------------|
| Belgien      | Brüssel       | 1905; '37-38     |              |              | 2            | 2              |               |                   |                   |                   |                 |                |                    |                        |              |                   |          |                     |                      | 4          |
|              | Antwerpen     | 1926             |              |              |              | 1              |               |                   |                   |                   |                 |                |                    |                        |              |                   |          |                     |                      | 1          |
|              | Lüttich       | 1901             |              |              |              |                |               |                   |                   | 1                 |                 |                |                    |                        |              |                   |          |                     |                      | 1          |
| England      | London        | 1903-1938        |              | 5            | 1            | 1              | 2             | 2                 |                   |                   |                 |                |                    |                        |              |                   |          |                     |                      | 11         |
|              | Liverpool     | 1912             |              |              |              | 1              |               |                   |                   |                   |                 |                |                    |                        |              |                   |          |                     |                      | 1          |
|              | andere St.    | 1931             |              | 14           |              |                |               |                   |                   |                   |                 |                |                    |                        |              |                   |          |                     |                      | 14         |
| Deutschland  | Frankfurt/M.  | 1907-1940        | 4            | 6            | 7            | 4              | 3             | 4                 |                   | 2                 | 1               | 1              |                    | 1                      |              | 1                 | 1        | 1                   | 1                    | 36         |
|              | Berlin        | 1929-1940        |              | 5            |              | 4              |               | 1                 |                   |                   |                 |                |                    |                        |              |                   |          |                     |                      | 10         |
|              | andere St.    | 1922-1940        | 1            | 12           | 6            | 8              |               |                   |                   |                   |                 |                |                    |                        |              |                   |          |                     |                      | 27         |
| Frankreich   | Paris         | 1907-1944        |              | 1            | 3            | 1              |               |                   |                   |                   | 1               |                |                    |                        |              |                   |          |                     |                      | 6          |
| Italien      | Rom           | 1908,'33,'37     |              | 3            | 1            |                |               |                   |                   |                   |                 |                |                    |                        |              |                   |          |                     |                      | 4          |
|              | andere St.    | 1908-'11;'35-'41 |              | 4            | 2            | 2              |               |                   |                   |                   |                 |                |                    |                        |              |                   |          |                     |                      | 8          |
| Rußland      | Moskau        | 1909, 1910       |              | 1            | 1            |                |               |                   |                   |                   |                 |                |                    |                        |              |                   |          |                     |                      | 2          |
|              | St.Petersburg | 1910, 1911       |              | 1            | 1            |                |               |                   |                   |                   |                 |                |                    |                        |              |                   |          |                     |                      | 2          |
| Amerika      | Total         | 1921-1930        | 13           | 30           | 24           | 18             | 7             | 3                 | 5                 | 6                 | 5               | 3              | 3                  |                        | 2            |                   |          |                     | 2                    | 121        |
| Spanien      | Madrid        | 1921             |              |              | 1            |                |               |                   |                   |                   |                 |                |                    |                        |              |                   |          |                     |                      | 1          |
| Österreich   | Wien          | 1939-1941        |              | 1            | 1            | 3              |               |                   |                   |                   |                 |                |                    |                        |              |                   |          |                     |                      | 5          |
|              | Salzburg      | 1934             |              | 1            |              |                |               |                   |                   |                   |                 |                |                    |                        |              |                   |          |                     |                      | 1          |
| Ungarn       | Budapest      | 1934-1942        | 1            | 2            | 2            |                | 1             |                   |                   |                   |                 |                |                    |                        |              |                   |          |                     |                      | 6          |
|              | Kolozsvar     | 1943             |              | 1            |              |                |               |                   |                   |                   |                 |                |                    |                        |              |                   |          |                     |                      | 1          |
| Denemarken   | Kopenhagen    | 1939             |              | 1            |              |                |               |                   |                   |                   |                 |                |                    |                        |              |                   |          |                     |                      | 1          |
| Schweden     | Stockholm     | 1940             |              | 2            |              |                |               |                   |                   |                   |                 |                |                    |                        |              |                   |          |                     |                      | 2          |
| Rumänien     | Bukarest      | 1943             |              | 1            |              |                |               |                   |                   |                   |                 |                |                    |                        |              |                   |          |                     |                      | 1          |
| <b>Total</b> |               |                  | <b>19</b>    | <b>91</b>    | <b>52</b>    | <b>45</b>      | <b>13</b>     | <b>10</b>         | <b>5</b>          | <b>9</b>          | <b>7</b>        | <b>4</b>       | <b>3</b>           | <b>1</b>               | <b>2</b>     | <b>1</b>          | <b>1</b> | <b>1</b>            | <b>2</b>             | <b>266</b> |

Gesamtzahl von Mengelbergs ajkovskij-Aufführungen außerhalb der Niederlande<sup>226</sup>

### Niederlande

Die Streicherserenade op. 48 wurde am 16. September 1900 zum erstenmal in den Niederlanden aufgeführt, vom Concertgebouw-Orchester unter der Leitung von Mengelberg. Der Kritiker der Zeitung *De Amsterdammer* schrieb bei einer Aufführung am 23. September 1901:

ajkovskijs Serenade für Streichorchester halte ich nicht für eines seiner wichtigsten Werke. Die treffende Eigenart dieses russischen Meisters liegt größtenteils in der Meisterschaft seiner Orchester-effekte begründet. Dort nun, wo er auf die Blasinstrumente mit ihren reichen Farben verzichtet und sich freiwillig auf das Streichorchester beschränkt, finde ich seine Gedanken nicht fesselnd genug, um während der vier Sätze seiner Serenade die Aufmerksamkeit ständig in Spannung zu halten. Vor allem der erste Satz, wie gediegen ausgearbeitet er auch sein möge, wird nach der schönen und pompösen Einführung etwas trocken; aber gern gestehe ich, daß der Komponist, vor allem im Walzer und in der

<sup>226</sup> Nach Angaben von Herrn E. Derom.

Elegie, mit seinen Mitteln wuchert und andauernd versucht, den Saiten interessante Klangeffekte abzugewinnen.<sup>227</sup>

#### Streicherserenade – *Arnhemsche Courant*, 20. März 1908:

ajkovskij hat in dieser Serenade mit weniger Mitteln, als er üblicherweise verwendet, einen ebenso großen Effekt erzielt wie in seinen anderen, in vieler Hinsicht auf äußeren Erfolg berechneten Werke. Auch dieses Werk ist wieder viel zu lang, zu breit ausgewalzt, nicht vornehm. Der erste Satz, *Pezzo in forma di sonatina*, ermüdet durch die fast andauernd unruhige Bewegung, die bald in den höheren, bald in den tieferen Instrumenten rollenden Sechszehntelfiguren – eine bekannte Liebhaberei des russischen Komponisten. Der Walzer (der zweite Satz) – na, man sage nichts davon, wenn er mit einer so hinreißenden Grazie, voller Wohlklang gespielt wird. Die *Elegie* ist ein Andante, wie ajkovskij es gerne schreibt, eine weitschweifige Melodie von nicht sehr vornehmer Struktur, wobei natürlich Sordinen verwendet werden, des Klangeffekts wegen. Nun, der wurde erzielt, wie auch im Finale, das auf einige russische Themen aufgebaut ist, die ohne weiteres zur mehr oder weniger trivialen Sorte gezählt werden dürfen. Es gibt gekonnte Sachen in diesem Werk, wie u.a. im letzten Satz das Ineinanderlaufen der beiden Themen, aber für diejenigen, die andere Kompositionen dieses Autors kennen, bietet dieses Werk wenig Neues und bringt es nicht weiter als zu der Musikgattung die, vorausgesetzt, daß man sie nicht zu oft hört, zwar unterhält, aber in keinem Moment tiefere Emotion weckt. Die Aufführung – wir sagten es schon – war von hinreißender Klangschönheit, herrlich im Zusammenspiel der verschiedenen Instrumente, sprühend vor Leben.<sup>228</sup>

#### *Mozartiana* – über die niederländische Erstaufführung. *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 10. Dezember 1901:

Im Concertgebouw gestern nachmittag als Novität u.a. eine Suite in Orchestertranskription von P. ajkovskij auf vier kleine Kompositionen von Mozart, drei ursprünglich für Klavier und eine – das bekannte Ave Verum – ursprünglich für gemischten Chor komponiert. Und dieses letzte Werk ist von ajkovskij instrumentiert worden, nicht nach dem ursprünglichen von Mozart, sondern nach der ... Klavierbearbeitung von Liszt! In der Erklärung zum Programm – die Programme des Concertgebouw erhalten immer mehr die Bedeutung lehrreicher Fragmente zur Musikgeschichte und Musikkritik – wird aus gutem Grund erläutert, daß klar zu sehen ist, wie der russische Komponist hier auf einer falschen Grundlage gebaut hat. Das weiße Nötchen aus Mozarts Garten ist – jetzt, da es durch viele Hände gegangen ist, zuerst die von Liszt und danach die von ajkovskij – tatsächlich ziemlich abgegriffen! Und obschon gegen den Gedanken, fürs Klavier gedachte Kompositionen zu orchestrieren, theoretisch

<sup>227</sup> „Tschaikowsky's Serenade voor strijkorkest acht ik niet een zijner belangrijkste werken. Juist de treffende eigenaardigheid van dien russischen meester ligt voor een groot deel in het meesterschap zijner orchestreffecten. Daar waar hij nu afstand doet van de blaasinstrumenten met hunne rijke tinten en zich vrijwillig beperkt tot het gebruik van het strijkorkest, vind ik zijne gedachten niet boeiend genoeg om gedurende de vier deelen zijner serenade de aandacht gestadig in spanning te houden. Vooral het eerste gedeelte, hoe degelijk ook van bewerking, wordt na de fraaie en pompeuse inleiding iet wat droog; gaarne echter wil ik toegeven dat de componist, vooral in de Wals en de Elegie woekert met zijne middelen en voortdurend tracht interessante klankeffecten aan de snaren af te dwingen.”

<sup>228</sup> „Tschaikowsky heeft in deze *Serenade* met minder middelen dan hij gewoonlijk aanwendt, een even groot effect bereikt als in zijn andere, in veel opzichten op uiterlijk succes berekende werken. Ook dit werk is weer veel te lang, te breed uitgesponnen, niet voornaam. Het eerste gedeelte *Pezzo in forma di sonatina* vermoet door de bijna voortdurend onrustige beweging, de nu eens in de hoogere, dan weer in de lagere instrumenten rollende zestiende figuren – een bekende liefhebberij van den Russischen componist. De wals (het 2e gedeelte) – nu ja, men zegge er niets van waar ze gespeeld werd met zóó meesleepende gratie, vol welluidendheid. De *Elegie* is een andante zooals Tschaikowsky dat gaarne schrijft, een langademige melodie van niet heel voorname structuur, waar natuurlijk de sordinen bij te pas komen om der wille van het klankeffect. Nu, dat werd bereikt, evenals in de *finale*, gebouwd op een paar Russische thema's die veilig tot de min of meer triviale soort gerekend mogen worden. Knappe dingen zijn er in dit werk, zoo o.a. in het laatste deel het in elkaar laten overloopen van de beide thema's, ook de wijze waarop aan het slot het inleidingsmotief ontwikkeld wordt uit het dansthema, maar het voor wie andere composities van den auteur kent, weinig nieuws biedende werk, brengt het toch niet verder dan tot het genre van muziek, die, mits niet vaak gehoord, wel bezighoudt, maar geen moment diepere emotie wekt. De uitvoering – we zeiden het al – was meesleepend van klankschoonheid, prachtig van verhouding in de verschillende instrumenten, tintelend van leven.”

einiges vorzubringen ist, gewinnt doch die Praxis, wo es mit so viel Pietät geschieht wie im Fall der Nummern 1, 2 und 4 dieser ‘Mozartiana’ betitelten Suite.<sup>229</sup>

*Francesca da Rimini – De Telegraaf*, 12. November 1903,  
Rezensien von Herman Rutters<sup>230</sup>:

Das Orchester kam mit einer Novität: Francesca da Rimini, Fantaisie d’après Dante von P. Tsjajkovskij. Diese Phantasie will die rührende Figur der Francesca – berühmt von Dante’s Inferno – zeichnen, und als Gegensatz die höllischen Mächte malen. Der erste Eindruck, den das Werk auf mich machte ist, daß es, neben vielem Schönen und Erhabenen auch viel Hohles und Leeres enthält. [...] Am besten scheint mir die Einleitung mit dem anschließenden *più mosso*; auch das *Andante cantabile* enthält viele schöne Momente, obschon es an Tiefe verliert, was es in der Breite gewinnt. Mit der Schilderung der höllischen Mächte kann ich nicht einverstanden sein. Es sind nicht so sehr die ‘brutalen Instrumentaleffekte’ – welchen Vorwurf der Verfasser der Programmanalyse sofort versucht hat – sondern eher die oberflächliche Bearbeitung, die den Satz meiner Meinung nach weniger wertvoll macht. Das *Allegro vivo* ist hauptsächlich auf nichtssagende, farblose chromatische Motive gebaut worden, oft ohne charakteristische Rhythmik und mit wiederholten Sequenzen, während die große Trommel und die Becken dem höllischen Schauspiel Kraft verleihen müssen. Wieviel höher steht dagegen die gewaltige Kontrapunktik in Richard Strauss’ ‘Heldenleben’! Außerdem stand das Leere und Eitle in diesem Teil von Tsjajkovskijs Schöpfung im scharfen Kontrast zu der glänzenden Darstellung der herrlichen Jupiter-Symphonie.<sup>231</sup>

*Francesca da Rimini – Het Nieuws van den Dag*, 13. November 1903,  
Rezensien von Daniël de Lange<sup>232</sup>:

---

<sup>229</sup> „In het Concertgebouw gistermiddag als noviteit o. a. een suite in orkestranscriptie van P. Tsjajkofski op 4 kleine composities door Mozart, 3 oorspronkelijk voor klavier en 1 – het bekende Ave Verum – oorspronkelijk voor gemengd koor gecomponeerd. En dit laatste stuk is door Tsjajkofski geïnstrumenteerd, niet naar het oorspronkelijke van Mozart, maar naar de .... klavierbewerking van Liszt! In de toelichting tot het programma – de programma’s van het Concertgebouw krijgen meer en meer de betekenis van leerzame stukken muziekgeschiedenis en muziekcritiek – wordt terecht verklaard, dat het duidelijk merkbaar is, hoe de Russische componist hier op een verkeerden grondslag heeft gebouwd. Het blanke nootje uit Mozart’s tuin is – nu het door zoovele handen is gegaan, eerst van Liszt en daarna van Tsjajkofski, – inderdaad wat erg beduimeld geworden! En alhoewel er tegen gansch het bestaan om voor klavier gedachte composities voor orkest te zetten, in theorie wel wat valt aan te voeren, waar het geschiedt met zóóveel piëteit als het geval blijkt te zijn met no. 1, 2 en 4 dezer Mozartiana betitelde suite, wint de praktijk het.”

<sup>230</sup> Herman Rutters (1879-1961) war seit 1903 Musikkritiker der Zeitung *De Telegraaf*, 1915-’45 der Zeitung *Algemeen Handelsblad*. 1933-1937 redigerte er zusammen mit Eduard Reeser die Zeitschrift *Caecilia en De Muziek*. Er schrieb Monographien über Bach, Beethoven, Grainger, Händel, Mahler, und Verdi.

<sup>231</sup> „Het orkest kwam met een noviteit: Francesca da Rimini, Fantaisie d’après Dante van P. Tsjajkowsky. Deze phantasie beoogt de tekening van de roerende figuur van Francesca – beroemd door Dante’s Inferno – en als tegenstelling de schildering der helsche machten. De eerste indruk welchen het werk op mij maakte is dat het, naast veel schoons en superieurs, ook veel hols en leegs bevat. [...] ‘t Beste vind ik de inleiding met het daaraan zich aansluitende *Piu mosso*; ook het *Andante cantabile* bevat vele mooie momenten, hoewel het aan diepte verliest wat het in de breedte wint. Doch met de schildering der helsche machten kan ik mij niet vereenigen. Het zijn niet zoozeer de ‘brutale instrumentaal-effecten’ – welk verwijt de schrijver van de programma-analyse terstond heeft getracht te ontzenuwen – doch meer de oppervlakkige bewerking, die het deel naar mijn inzicht minder waarde geeft. Het *Allegro vivo* is hoofdzakelijk gebouwd op niets-zeggende, kleurloze, chromatische motieven, dikwijls zonder karakteristieke rythmiek en herhaalde sequenzen, terwijl de groote trom en de bekkens het helsche spektakel de noodige kracht moeten bijzetten. Wat staat dan de geweldige contrapuntiek in Richard Strauss’ “Heldenleben” enorm hooger! Bovendien maakte het leege en ijdele in dit gedeelte van Tsjajkowsky’s schepping een scherp contrast met de glansrijke bewerking van de schitterende Jupiter-symphonie.”

<sup>232</sup> Daniël de Lange (1841–1918) war Komponist und Violoncellist (Schüler von Servais) und hat einen sehr großen Einfluß auf die Entwicklung der professionellen Musikerziehung in den Niederlanden ausgeübt. Von 1864 an verbrachte er einige Jahre als Organist in Paris und war mit Édouard Lalo befreundet. 1870-1876 war er Lehrer an der Musikschule der Tonkunst-Gesellschaft. Er war, zusammen mit Julius Röntgen, einer der Gründer des Konservatoriums in Amsterdam und wurde später dessen Direktor. Mit seinem A-cappella-Chor

Dazu hörten wir noch an diesem Abend zum ersten Mal Francesca da Rimini, d'après Dante, von Petr ajkovskij. Ein warmes Stück Kunst, voller sehr interessanter Sachen. Dieser Komponist hat mehr Gespür für den großangelegten und leidenschaftlichen Ausdruck als für innige, tiefgehende Sinneseindrücke. Vielleicht könnte man seine sechste Symphonie in dieser Hinsicht als Ausnahme betrachten. Dazu genießt man in allen Werken ajkovskijs eine glänzende Orchesterbehandlung und ungewöhnliche Motivbearbeitungen. Dennoch wird bei dieser Kunst nicht jedermann warm ums Herz. Außerdem findet man in weitaus den meisten Werken ajkovskijs eher die Wahrnehmung seiner eigenen Persönlichkeit als die Wahrnehmung, die irgendein Thema im Allgemeinen im Herzen erweckt. Das kann man auch in diesem Werk des russischen Komponisten bemerken. Man darf sehr bezweifeln, ob einer der Zuhörer vermuten würde, daß dieses Werk eine Vertonung der lieblichen, ätherischen Figuren der zwei Liebenden aus Dantes ‚Hölle‘ sein will, wenn nicht der Titel darauf hinwies. Ja, die Hölle hört man tosen, es klingen Verzweiflungsrufe, es wüten Leidenschaften, Grausen kommt zum Ausdruck, aber das Glänzen jener zwei fast unwahrnehmbaren Gestalten sucht man vergebens. Im übrigen ist diese Fantasie ein reizvolles Werk. Die Darstellung, insofern man darüber beim ersten Anhören eines Werkes sprechen darf, war, mit einem Wort, herrlich.<sup>233</sup>

*Romeo und Julia* – *Nieuwe Tilburgsche Courant*, 3. Dezember 1903  
(2. Diligentia-Konzert in Den Haag):

Mengelberg schenkte uns eine schöne Darstellung von Mozarts herrlicher Jupiter-Symphonie und ajkovskijs ausgewählte *Romeo und Julia*-Ouvvertüre, die Augenblicke größter Schönheit enthält.

Glänzend wurde das Werk des russischen Meisters gespielt, und es fand mehr Beifall als Mozarts Werk, welchem kaum applaudiert wurde. Könnte der Geschmack durch allerlei moderne Monstrositäten von Mahler, Dukas und Consorten denn wirklich schon so verdorben sein, daß man sogar Mozarts Jupiter-Symphonie nicht mehr schätzen kann? Wenn das so ist, ja, dann ist es wohl sehr traurig.<sup>234</sup>

---

gab er als erster in ganz Europa Konzerte altniederländischer Musik mit großem Erfolg. 1881-1913 war er Vizepräsident des Vorstands der Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis (Verein für niederländische Musikgeschichte), die sich vor allem dem Herausgeben altniederländischer Musik widmete und widmet, und 1877-1907 Generalsekretär des Vorstands der 1829 gegründeten Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst (Gesellschaft zur Förderung der Tonkunst), in welcher Eigenschaft er 1892 zusammen mit dem kommissarischen Vorsitzenden Frans Coenen ajkovskij mitteilte, daß der Gesellschaft ihn zum korrespondierenden Ehrenmitglied ernannt hatte. Zu den Ehrenmitgliedern der Gesellschaft zählten damals schon Schumann (1844), Wagner (1854), Verdi und Bruckner (beide 1887). Der Briefwechsel mit ajkovskij ist oben schon erwähnt worden. De Lange bekannte sich zur Theosophie und emigrierte 1914 nach deren Hauptquartier in Point Loma, Californien, wo er sich auch mit Musikunterricht beschäftigte. Er starb dort 1918.

<sup>233</sup> „Nog hoorden wij dezen avond voor het eerst Francisca da Rimini, Fantaisie d'après Dante, van Peter Tschaikowsky. Een warm stuk kunst, vol van zeer interessante dingen. Deze componist voelt meer voor grootsche en hartstochtelijke uitdrukking dan voor innige, diepgaande gewaarwordingen. Misschien zou men zijn zesde symphonie te dien opzichte als eene uitzondering kunnen beschouwen. Daarbij geniet men in alle werken van Tschaikowsky een schitterende orkestbehandeling en lang niet alledaagsche motiefbewerkingen. Toch behoort deze kunst niet tot de allerhartenverwarmende kunst. En buitendien vindt men in verreweg de meeste van Tschaikowsky's werken meer de gewaarwording van zijn eigen persoonlijkheid dan de gewaarwording, die een of ander gegeven in het algemeen in 's menschen hart wekt. Dit kan men ook in dit werk van den Russischen componist opmerken. Men mag er ernstig aan twifelen, of een der toehoorders zou vermoeden, dat dit werk een verklanking bedoelt te zijn van de lieflijke, etherische figuren der twee gelieven uit Dante's 'Hel', indien de titel er niet op wees. Ja, de Hel hoort men razen, wanhoopskreten weerklinken, hartstochten woeden, afgrijzen komt tot uitdrukking, maar de schittering dier twee bijna onwaarneembare gestalten zoekt men te vergeefs. Voor het overige is deze Fantaisie een aantrekkelijk werk. De uitvoering, voor zoover men daarover mag spreken bij het eerste hooren van een werk, was in één woord prachtig.”

<sup>234</sup> „Mengelberg schonk ons een mooie vertolking van Mozart's heerlijke Jupiter-symfonie en Tschaikowski's lang uitgesponnen Romeo et Juliette ouverture, waarin oogenblikken van de grootste schoonheid komen.

Glansrijk werd het werk van den Russischen meester gespeeld, en het behaalde meer bijval dan Mozart's werk, waarvoor ternauwernood geapplaudiseerd werd. Zou de smaak door allerlei modern gedrochtelijks van Mahler, Dukas en consorten dan toch heusch al zóó bedorven zijn, dat men zelfs Mozart's Jupiter Symfonie niet meer waardeeren kan? Als dat zoo is, ja, dan is het wel heel treurig.”

*Romeo und Julia* – *Algemeen Handelsblad*, 1. März 1926:

Das Konzert wurde mit Tsjajkovskijs Fantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia“ eröffnet; unter Mengelbergs feuriger Leitung ebenfalls mit erstaunender Meisterschaft gespielt. Dennoch muß man sich fragen, ob hier nicht zu viel dem äußerlichen Effekt geopfert worden ist. Manchmal ging es völlig gegen die Anweisungen des Komponisten, und ich kann mir nicht denken, daß Tsjajkovskij zum Beispiel die Liebe von Romeo und Julia só melodramatisch und theatralisch aufgefaßt hat wie die gestrige Darstellung uns glauben ließ.<sup>235</sup> H.R.

Violinkonzert – *Arnhemsche Courant*, 21. Februar 1906  
(das Konzert hatte am 19. Februar stattgefunden):

Zwischen der Ouvertüre [zum *Fliegenden Holländer*] und der Symphonie [Es-Dur KV 543 von Mozart] spielte Pe nikov ein Violinkonzert des Meisters. [...] Das war eine technische Glanzleistung, eine verblüffende Überwindung einer Anhäufung unbegreiflicher Schwierigkeiten, die den Zuhörer in stummer Bewunderung niedersitzen ließ vor so viel Können. Aber diese Musik erhebt sich nach unserem Geschmack nirgendwo, nicht einmal in der sanften Canzonetta, über das Niveau eines mittelmäßigen Machwerks, von Musik, die nur dann gespielt werden darf, wenn man einmal zeigen will, bis zu welcher Höhe man es technisch gebracht hat, die aber im übrigen sowohl durch ziemlich banale Melodien als auch durch die unbedeutende Rhythmik der Begleitung ruhig auf immer weggelegt werden darf.<sup>236</sup>



Aleksandr Pe nikov

Violinkonzert – *Het Nieuws van den Dag*, 23. Februar 1906:

Nach der Pause kam der Russe in dem Geiger an die Reihe. Er spielte das Konzert op. 35 seines Landsmanns Tsjajkovskij, und man möchte sagen, so und nicht anders soll es gespielt werden. Alles, alles was es an Klagetönen und Jubelrufen, an Kampf und Ergebenheit enthält, scheint dieser Russe von seinem Landsmann verstanden und auch wiedergegeben zu haben, und er ließ uns eine ganze Gedankenwelt miterleben. Es war verblüffend schön.

[...] In diesem Konzert bewegte sich Pe nikovs Spiel, ganz nach Erfordernis, in einem anderen Stil als bei Mozarts Konzert; es war breiter, leidenschaftlicher, aber ebenso sehr voller Adel und Feinheit.

[...] Mengelberg und die Seinen hatten mit der Symphonie und mit der Begleitung in den anderen Nummern schon einen wichtigen Anteil in der Aufführung gehabt, aber mit dem Schluß, mit der unvergleichbaren Darstellung der Fantasie-Ouvertüre *Romeo und Julia*, gleichfalls von Tsjajkovskij, nahmen sie danach die erste Stelle ein. Alles, was an Kampf und Leidenschaft und herrlichen Liebesgesängen darin war, wurde so eindrucksvoll ausgeführt, daß man hier mit Recht von einer Krone des Abends sprechen durfte.<sup>237</sup>

---

<sup>235</sup> „Het concert opende met Tsjajkofski's Ouverture-fantasie Roméo et Juliette; onder Mengelberg's vurige leiding eveneens met verbluffend meesterschap gespeeld. Toch moet men zich afvragen, of hier niet te veel aan het uiterlijk effect werd opgeofferd. Het ging soms lijnrecht tegen de voorschriften van den componist in en ik kan mij niet voorstellen, dat Tsjajkofski bijvoorbeeld de liefde van Romeo en Juliet zóó melodramatisch en theatraal heeft opgevat als de uitvoering van gisteren ons het deed gelooven.” – H.R. (Herman Rutters; vgl. Anm. 230).

<sup>236</sup> „Tusschen de ouverture en de sinfonie speelde Petschnikoff een violconcert van den meester. [...] Dat was een schittering van techniek, een verbluffend overwinnen van een opeenstapeling van onbegrijpelijke moeilijkheden, die den toehoorder in stomme bewondering deed neersitten voor zooveel kunnen. Maar deze muziek verheft zich naar onzen smaak, nergens, zelfs niet in de weeke Canzonetta boven het niveau van middelmatig maakwerk, van muziek, die alleen dan gespeeld mag worden wanneer men eens wil laten zien tot welk een hoogte men het technisch gebracht heeft, maar die overigens èn door de vrij wel banale melodieën èn door de onbeteekenende rythmiek van de begeleiding gerust voor goed opgeborgen mag worden.”

<sup>237</sup> „Na de pauze kwam de Rus in den violist aan de beurt. Hij speelde concert op. 35 van zijn landgenoot Tschaikowsky, en men zou willen zeggen zóó en niet anders moet 't maar gespeeld worden. Alles, alles wat er in gelegd is aan klaagtonen en juichtonen, aan strijd en berusting schijnt deze Rus van zijn landgenoot

Violinkonzert – *Nieuwe Courant*, Den Haag, 17. Dezember 1908:

Mit Glazunovs vierter Symphonie und ajkovskijs Violinkonzert trug der erste Teil des Programms einen rein russischen Charakter. Daß die russische Tonkunst sich mehr und mehr des westeuropäischen Konzertrepertoires bemächtigt, hat der getreue Konzertbesucher wohl schon lange bemerkt. Das Philharmonische Orchester<sup>238</sup> brachte uns in der vergangenen Sommersaison mehr als eine Novität aus jenem Land. Trotzdem ist ajkovskij nahezu übermächtig für uns, und deshalb ist es gut, daß wir durch die Aufführung anderer Werke eine bessere Vorstellung von der kräftigen, breiten Entwicklung der Tonkunst des jungen Rußlands bekommen, damit wir das Eigentümliche jener Musik nicht gleichsetzen mit dem Werk des Pathétique-Komponisten. Das Concertgebouw-Orchester gab letzten Samstag Rahmaninovs Klavierkonzert<sup>239</sup> neben der *Pathétique*.

Nach einigen Tagen, gestern abend, Glazunov neben ajkovskij. Diese Kombination war wichtig und instruktiv. Denn Glazunov hat uns hören lassen, daß ein Russe doch auch ohne Banalitäten und Roheiten auskommen kann. Wo ajkovskij in fast allen seinen breit angelegten Werken – Symphonien, Konzerten – abwechselnd fesselt und abstößt durch ein Gemengsel von tiefer Melodik und primitiver Banalität, von breiter Empfindsamkeit und falschem, hohlem Pathos, von glänzendem Kolorit und schrillen Effekten, zeigt Glazunov mehr Balance, mehr Selbstbeherrschung, einen feineren Geschmack, kurz und gut, in seinem Werk verbindet sich die Vornehmheit des Gehalts mit der Abgerundetheit der Form. Wir wollen nicht sagen, daß er seinem Landsmann dadurch in jeder Hinsicht überlegen ist. Was uns an ajkovskij fesselt, ist die Aufrichtigkeit der Äußerung, das Temperamentvolle, das Spontane. Es gibt 'Rasse' in seinem Werk, und das erweckt in uns oft dasselbe Gefühl, das wir beim Anhören oder Anschauen des Primitiven in einem Volk oder einer Kunst erfahren, in der das Eigentümliche nicht von einer nivellierenden Kultur verdorben worden ist. Und ajkovskijs Partituren besitzen in dieser Hinsicht unübertroffene Seiten. Er ist ehrlich, unbefangen und gibt sowohl das Schöne als auch das Häßliche in ihm, ohne zu versuchen, es zu beschönigen. Er kann seine Spontanität nicht vergewaltigen, nicht in eine Form zwingen, welche er als eine quälende Zwangsjacke empfindet: deshalb das Fragmentarische, das grelle Kontrastieren vom Schönen und Häßlichen in seinem Werk, in dem das Hohle und Pathologische letztendlich doch dominiert.<sup>240</sup>

begrepen en ook weergegeven te hebben, en hij deed ons eene wereld van gedachten meêleven. 't Was verbijsterend mooi.

[...] In dit concert bewoog het spel van Petschnikoff, geheel naar den eisch, zich in een anderen stijl dan bij Mozarts concert; 't was breeder, gloedvoller, maar evenzeer vol adel en fijnheid.

[...] Mengelberg en de zijnen hadden met de symphonie en de begeleiding in de andere nummers reeds een belangrijk aandeel in de uitvoering gehad, maar met het slot, met de onvergelykelijke uitvoering van de Overture Fantaisie "Roméo et Juliette", ook van Tsjaikowsky, namen zij daarna een allereerste standpunt in. Al wat daarin was aan strijd en hartstocht en heerlijke liefdezangen werd zóó indrukwekkend uitgevoerd, dat men hier met recht van een kroon van den avond mocht spreken."

<sup>238</sup> Gemeint ist das Berliner Philharmonische Orchester, das damals in den Sommermonaten täglich in Scheveningen spielte. 1908 wurde es dort von Otto Marienhagen und Ernst Kunwald dirigiert; zu den Solisten gehörten Frederic Lamond, Kathleen Parlow und Elena Gerhardt. (P. Muck, S. 116.)

<sup>239</sup> Das zweite Klavierkonzert op. 18. Der Solist war Rahmaninov selbst.

<sup>240</sup> „Met Glazoenof's vierde symphonie en Tsjaikofski's vioolconcert droeg het eerste deel van het programma een uitsluitend Russisch karakter. Dat de Russische toonkunst zich meer en meer meester maakt van het West-Europeesch concertrepertoire, zal de getrouwe concertbezoeker reeds lang gemerkt hebben. Het Philharmonisch Orkest bracht ons in het afgeloopen zomerseizoen meer dan één noviteit van dat land. Toch is Tsjaikofski vrijwel overheerschend voor ons, en daarom is het goed, dat we door de uitvoering van andere werken een beter denkbeeld krijgen van de krachtige, breede ontwikkeling van jong Rusland's toonkunst, om het specifieke dier muziek niet te vereenzelvigen met het werk van den Pathétique-componist. Het Concertgebouworkest gaf Zaterdag j.l. Rachmaninoff's pianoconcert naast de Pathétique.

Na enkele dagen gisteravond Glazoenof naast Tsjaikofski. Deze combinatie was belangwekkend en leerrijk. Immers Glazoenof heeft ons doen hooren, dat een Rus het ook wel buiten banaliteiten en ruwheden kan stellen. Waar Tsjaikofski in bijna al zijn breedaangelegde werken – symphonieën, concerten – beurtelings boeit en afstoot door een mengeling van diepe melodie en platte banaliteit, breede gevoeligheid en valsch, hol pathos, schitterend coloriet en schrille effecten, toont Glazoenof meer evenwicht, meer zelfbeheersching, fijneren smaak, kortom in zijn werk paart zich voornaamheid van inhoud aan afgerondheid van den vorm. We willen niet zeggen dat hij daardoor in elk opzicht de meerdere van zijn landgenoot is. Wat ons

### 1. Klavierkonzert – *Algemeen Handelsblad*, 30. Januar 1911:

Zwischen Overture [*Leonore*] und [9.] Symphonie [von Beethoven] mußte das Klavierkonzert von ajkovskij, von Percy Grainger mit viel glänzender und kräftiger Virtuosität zusammen mit dem Orchester gespielt, mehr oder weniger unangenehm in den Ohren klingen. Manche wären gerne auf der selben Höhe geblieben, und nicht zurückgefallen, um zum Schluß wieder zu steigen ... Grainger aber hatte mit ajkovskij einen enormen Erfolg, und verschwand, nach vielen Hervorrufen, mit einem Kranz am Arm.<sup>241</sup>

### Vierte Symphonie – *Rotterdamsch Nieuwsblad*, 13. November 1903:

Die Darstellung des Concertgebouw-Orchesters war herrlich in dem unaufhörlichen Wechsel der Farben; aber das Werk selbst entspricht nicht den allerersten Anforderungen, welche man an eine Symphonie stellen darf: Wichtigkeit und Bedeutung der Gedanken. Und hier treffen wir die Ursache, durch welche die meisten symphonischen Erzeugnisse der jungrossischen Schule sich auf die Dauer nicht behaupten können. In einer Zeit der instrumental-kompositorischen Erschöpfung nach den schöpferischen Perioden von Wagner und Brahms sind sie nach vorn getreten durch ihr eigentümliches orchestrales Kolorit, doch diese äußerliche Attraktivität hat ihren Reiz bald verloren, als man zu fühlen begann, daß das schöne Kleid wenig sagende Gedanken verbarg.

Ähnlich sind die Gedanken in dieser Symphonie. ajkovskij zeigt sich hier als ein Phrasendrescher: die glänzende Orchestration zum Beispiel in der Durchführung des Trompetenthemas, mit dem der erste Satz anfängt, ist nicht imstande zu verhüten, daß man bald die Hohlheit jenes Themas fühlt. Das Pizzicato ostinato, der dritte Satz, wenn auch gestreich und meisterhaft instrumentiert, bleibt von rein äußerlicher Schönheit, ebenso wie die lärmende Betriebsamkeit des letzten Satzes. Man hat es hier mit kleiner Kunst zu tun, die sich durch die vernünftige Anwendung der Mittel groß aufspielen kann. Für denjenigen, der durch die Flittergold-Umhüllung dringen kann, kommt oft eine Banalität der Gedanken zum Vorschein, die sich nicht über die Operetten-Oberflächlichkeit erhebt.<sup>242</sup>

### Vierte Symphonie – *Velsche Courant*, 28. März 1939, Joh. P. Vlagsma:

---

in Tsjaikofski boeit is de oprechtheid van uiting, het temperamentvolle, het spontane. Er zit 'ras' in zijn werk, en dat wekt in ons vaak hetzelfde gevoel, dat we ervaren bij het hooren of aanschouwen van het primitieve in volk of kunst, waarvan het karakteristieke door een nivelleerende cultuur niet is bedorven. En Tsjaikofski's partituren bezitten in dit opzicht onovertroffen bladzijden. Hij is eerlijk, onbevangen en geeft het mooie zoowel als het leelijke in hem zonder te trachten het te verbloemen. Hij kan zijn spontaniteit geen geweld aandoen, niet dwingen in een vorm, welken hij gevoelt als een kwellend keurslijf: vandaar het fragmentarische, het schrill contrasteeren van mooi en leelijk in zijn werk, waarin het holle en pathologische tenslotte toch domineert."

<sup>241</sup> „Tusschen ouverture en symphonie moest het pianoconcert van Tsjaikofski, door Percy Grainger met veel glanzende en forsche virtuositeit gespeeld in vereeniging met het orkest, min of meer onaangenaam in de ooren klinken. Menigeen zou gaarne op dezelfde hoogte gebleven, en niet teruggefallen zijn, om ten slotte weer te stijgen... Grainger intusschen had met Tsjaikofski enorm succes, en verdween, na vele terugroepingen, met een krans aan den arm."

<sup>242</sup> „[...] de verklanking door het Concertgebouw-Orkest was schitterend in de onophoudelijke wisseling der kleuren; maar het werk zelf beantwoordt niet aan de allereerste eischen welke men een symphonie mag stellen: voornaamheid en beteekenis van gedachten. En hier raken we dan feitelijk aan de oorzaak, waardoor de meeste symphonische gewrochten der Jong-Russen zich op den duur niet weten te handhaven. Zij zijn in een tijd van instrumentaal-compositorische uitputting, volgende op Wagner's en Brahms' scheppingsperioden, naar voren getreden door hun eigenaardig orchestraal coloriet, doch deze uiterlijke aantrekkelijkheid heeft haar bekoring spoedig verloren, toen men begon te voelen, dat het mooie kleed weinig-zeggende gedachten verborg.

Zoo de gedachten in deze Symphonie. Tschaikowsky vertoont er zich in als een fraseur: de schitterende orkestratie bijvoorbeeld in de doorvoering van het trompetthema, waarmee het eerste deel begint, is niet in staat te voorkomen, dat men de holheid van dat thema spoedig voelt. Het Pizzicato ostinato, de derde Satz, hoe geestig en meesterlijk ook geïnstrumenteerd, blijft alleen van uiterlijke fraaiheid evenals de luidruchtige drukte van den laatsten. Men heeft hier te doen met kleine kunst, die zich door de knappe aanwending der middelen groot kan aanstellen. Voor wie echter kan dringen door het omhulsel van klatergoud, komt dikwijls te voorschijn een banaliteit van gedachten, die zich niet verheft boven operette-oppervlakkigheid."

Nach der Pause ajkovskijs Vierte. Wie oft ist nicht schon protestiert worden gegen den ajkovskij-Barbarismus im Concertgebouw. Genauso oft hat Mengelberg sich nichts daraus gemacht. Ein Glück! Seine gesamte Meisterschaft als Dirigent war wieder sublimiert worden in der am meisten russischen der Symphonien dieses genialen Wagner-Epigonon. Das Kernmotiv, die Fanfare, klang glänzender als je zuvor, die schleppende Melodik mit dramatischem Einschlag des ersten Satzes, fortgesetzt im mehr lyrischen Andantino, das Kapriziös-Geniale des unsterblichen Pizzicato-Ostinato und das Brausen des wohl sehr barbarischen Finale sind dankbare Ausdrücke der empfindsamen slavischen Volksnatur, die in der Ausführung Mengelbergs und seiner Schar genauso glänzend als großartig dargestellt werden. Es war wieder ein typisch-historisches Mengelberg-Ereignis, das vom Auditorium auf die bekannte stürmische Weise bejubelt wurde.<sup>243</sup>

Die niederländische Erstaufführung der fünften Symphonie fand am 12. Dezember 1897 in Amsterdam statt. Am 16. Dezember, nachdem Willy Burmester vor der Pause das Violinkonzert von Beethoven und seine eigene Bearbeitung der Hexentänze von Paganini gespielt hatte, wurde sie wiederholt. Die Tageszeitung *Het Nieuws van den Dag* enthielt am 18. Dezember 1897 folgende Rezension über die Symphonie.

Es ist ein sehr interessantes und schönes Werk. Der zweite Satz, Andante cantabile, con alcuna licenza, steht für mich am höchsten: er erinnert an die *Pathétique*. Eine sehr expressive Melodie, sehr schön gespielt, zuerst vom Horn, dann von der Oboe, den Violoncelli usw., durchströmt diesen ganzen Satz. Es ist eine Melodie langer Atem, eine „unendliche Melodie“ könnte man sagen, die das ganze als eine freie Phantasie erscheinen läßt.

Auch der erste Satz hat sehr große Verdienste. Er hat einen klaren Aufbau und eine klare Instrumentation; er erinnert etwas an den Stil Schumanns (vierte Symphonie), vor allem was die Invention des zweiten Themas anbelangt. Der dritte und vierte Satz bleiben hinter dem zweiten etwas zurück. Der Walzer hätte m.E. graziöser sein können, ohne natürlich in einen Wiener Walzer zu verfallen. Der vierte Satz enthält Erinnerungen an den ersten Satz und beweist in rhythmischer Hinsicht die slavische Herkunft des Komponisten. Hier gibt es aber, angesichts der Instrumentation, Schwächen; ab und zu leer und unbedeutend, auch manchmal schwulstig. Dessen ungeachtet ist es ein respektables Werk eines der größten Meister der russischen Schule, der mit seiner ‚Symphonie pathétique‘ für immer seinen Namen hier zu Lande etabliert hat und in dem zweiten Satz dieses Werkes ein Stück Gefühlsleben geschaffen hat, das auf die gleiche Stufe gestellt werden kann wie das Beste, das die moderne Schule geschaffen hat.

Die Aufführung war großartig, so ganz und gar tadellos, daß man das Werk sofort in sich aufnehmen konnte; gewiß das größte Lob für Mengelberg und seine vorzügliche Schar.<sup>244</sup>

<sup>243</sup> „Na de pauze Tschaikowsky's Vierde. Hoe vaak is er niet geprotesteerd tegen de Tschaikowsky-barbarismen in het Concertgebouw. Even weinig heeft Mengelberg er zich iets van aangetrokken. En gelukkig maar. Al zijn meesterschap als dirigent was weer gesublimeerd in de meest Russische der symphonieën van dezen genialen Wagner-epigoon. Het kernmotief, de fanfare, klonk stralender dan ooit, de slepende melodiek met dramatischen inslag van 't eerste deel, voortgezet in het meer lyrische Andantino, het capricieus-geniale van 't onsterfelijke Pizzicato-ostinato en de bruising van de wel heel barbaarsche Finale, het zijn dankbare expressies van de gevoelige Slavische volksnatuur, die in de uitvoering van Mengelberg en zijn schare even schitterend als magistraal vertolkt worden. Het was weer een typisch-historische Mengelberg-gebeurtenis, die op de bekende ovationeele wijze door het auditorium bejubeld werd.”

<sup>244</sup> Een zeer interessant en mooi werk is 't. Het tweede gedeelte Andante cantabile con alcuna licenza staat voor mij het hoogst: het herinnert aan de pathétique. Een zeer expressieve melodie, zeer schoon gespeeld, eerst door hoorn, dan door hobo, violoncellen enz., doorstroomt dit geheele deel. 't Is eene melodie van langen adem, „unendliche Melodie” zou men kunnen zeggen, die het geheel als een vrije phantasie doet voorkomen.

Ook het eerste gedeelte heeft zeer groote verdiensten. 't Is helder in bouw en instrumentatie; 't doet enigszins denken aan den stijl van Schumann (vierde symphonie) vooral ook wat betreft de inventie van het tweede thema. De 3e en 4e Satz vallen na den 2en wel ietwat af. De wals kon m.i. gracieuser zijn, zonder natuurlijk in den Wiener Walzer te vervallen. Het vierde deel bevat herinneringen aan den eersten Satz en bewijst in rhythmisch opzicht de Slavische afkomst van den componist. Hier echter komen, uit het oogpunt van instrumentatie, zwakheden in voor; af en toe leeg en onbeduidend, ook een enkele keer barok. Niettegenstaande dat is 't een respectabel werk van een der grootste meesters uit de Russische school, die met

### Fünfte Symphonie – *Land en volk* 18. März 1908, über das Konzert in Den Haag:

ajkovskijs Fünfte, bis in alle Einzelheiten prachtvoll aufgeführt, beschloß den Abend; diese Symphonie gehört sicherlich zum Besten, was der Meister geschrieben hat. Der Komponist hat hier seine oft plötzlich entstehende Neigung zum Anbringen alltäglicher Effekte meistens im Zaum zu halten gewußt. Nur am Schluß hörten wir wieder das unmotivierte Schmettern, mit welchem er so oft auch in anderen Werken eine temporäre Abwesenheit höherer Inspiration zu verbergen versucht.<sup>245</sup>

### Fünfte Symphonie – *Nieuwe Courant*, Den Haag, 16. März 1908:

Von den drei Symphonien, welche regelmäßig auf den Spielplan gesetzt werden, ist diese durch ihre solide Struktur und ihre freigehaltene Thematik wohl die wichtigste. Nicht so auswendig-packend wie die krankhafte, falsch-pathetische *Pathétique*, vermag die Fünfte auf Dauer doch mehr zu fesseln. Es ist, als ob ajkovskij sich dort mehr als anderswo konzentriert hat; nur im Finale bricht seine typische Banalität und schmetternde Grobheit los.<sup>246</sup>

### Fünfte Symphonie in Den Haag – *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 18. März 1908:

Überwältigend wirkte die Aufführung von ajkovskijs fünfter Symphonie. Die beseelte Führung Mengelbergs offenbarte sich hier in auf eine so verblüffende Weise und riß die Zuhörer derart mit, daß sie, in Entzücken versetzt, endlose Beifallsrufe schenkten und nicht müde wurden, den Dirigenten hervorzurufen.<sup>247</sup>

### Fünfte Symphonie – *Nieuwe Rotterdamsche Courant* 10. Dezember 1908:

[...] größtenteils Werke, über denen die Akten schon lange geschlossen worden sind. Na gut, um ajkovskij wird zwar noch gekämpft, aber heftig ist der Kampf doch nicht mehr. Diejenigen, die ihn mit Beethoven gleichstellen, sind heutzutage glücklich gleich selten wie diejenigen, die ihm kein gutes Wort gönnen, die Brahms-Schwärmer, die es dem Russen noch immer nicht vergeben können, daß er ihren Abgott, Johannes Brahms, musikalisch unfähig<sup>248</sup> nannte. Die Brahms-Schwärmer sind wahrhaftig nicht weniger heftig, nicht weniger gefährlich als die jetzt fast ausgestorbenen Wagner-Anbeter. Diejenigen, die frei sind von Parteienleidenschaft, wissen jetzt doch, woran sie mit ihm sind, wissen, daß viel Banales seine Symphonien verunziert, daß sie am Mangel der Konzentration leiden, am Mangel gleichwertiger Motive, daß tief innere Gefühlsausdrücke abwechseln mit äußerlichen Effektmitteln.

Trotzdem erkennen sie auch gerne ajkovskijs große Qualitäten an, sein herrliches Temperament, seine melodische Begabung, seine glänzende Instrumentationskunst. Hören z.B. das herrlich stimmungsvolle Andante aus dieser fünften Symphonie an, das rhythmisch kraftvolle, durch Farbe und Klang so fesselnde Allegro, den gefälligen Walzer. Das Allegro und das Andante sind die Höhepunkte,

---

zijn "symphonie pathétique" voor goed zijn naam hier te lande gevestigd heeft en in den tweeden Satz van dit werk een stuk gevoelsleven heeft gecreëerd, dat met het beste, wat de moderne school heeft opgeleverd, op één lijn kan gesteld worden.

De uitvoering was subliem, zoo geheel en al af, dat men het werk dadelijk in zich kon opnemen; voorzeker de grootste lof voor Mengelberg en zijn voortreffelijke schare.

<sup>245</sup> „Tschaikowsky's vijfde, prachtig tot in alle onderdeelen uitgevoerd, besloot den avond; deze symphonie behoort zeker tot het beste dat de meester geschreven heeft. De componist heeft hier zijn dikwijls plotseling opkomende neiging tot het aanbrengen van alledaagsche effecten meestal in toom weten te houden. Alleen aan het slot hoorden wij weer het ongemotiveerde geschetter, waardoor hij zoo menigmaal ook in andere werken een tijdelijke afwezigheid van hooge inspiratie tracht te verbergen.”

<sup>246</sup> „Van de drie, welke geregeld op het repertoire voorkomen, is deze door haar solide structuur en haar vrijgehouden thematiek wel de meest belangrijke. Niet zoo uiterlijk-pakkend als de ziekelijke, valsch-pathetische *Pathétique*, vermag de Vijfde op den duur toch meer te boeien. Het is alsof Tschaikowsky zich daar meer dan elders geconcentreerd heeft; alleen in de finale breekt zijn typische banaliteit en schetterende ruwheid los.”

<sup>247</sup> „Overweldigend werkte de uitvoering van Tschaikowsky's vijfde symphonie. De bezielende leiding van Mengelberg openbaarde zich hierin op zoo overbluffende wijze en sleepte de hoorders zoodanig mede, dat zij, in verrukking gekomen, eindelooze toejuichingen schonken en niet moede werden den dirigent terug te roepen.”

<sup>248</sup> Vgl. ajkovskijs Äußerungen über Brahms in P. I. ajkovskij, *Muzykal'no-kriti eskie stat'i*, Moskau 1953, S. 342ff.; deutsch in *Erinnerungen und Musikkritiken*, S. 45ff.

und vor allem das zweite mit seinem warmen, melodischen Strom macht, wie oft man es auch hören möge, immer wieder Eindruck; der Teil in Fis-Dur, ein Duett von Oboe und Horn, ist von wunderbarem Reiz.

An Selbstkenntnis fehlte es Tsjajkovskij durchaus nicht; er hat seine Unfähigkeit zu polieren und zu sieben selbst anerkannt und zugegeben, daß die Form seiner Kompositionen nie 'tadellos' sein würde. Ein ehrliches Geständnis, das die Lamentiererei vieler Beurteiler vollkommen überflüssig macht.

Das Concertgebouw-Orchester hat unter der herrlichen, berauschten Leitung Mengelbergs alle Werke mit einem von Glanz und Intensität gesättigten Orchesterklang gespielt.<sup>249</sup>

#### Sechste Symphonie – *Het Familieblad* 22. Januar 1904, 'Concert Diligentia':

Auf Verlangen brachte Mengelberg uns, mit seinem Concertgebouw-Orchester, beim letzten Concert-Diligentia, Tsjajkovskijs Symphonie pathétique. Vor wie verhältnismäßig kurzem war dieser berühmte Russe noch ein Fremder für so viele, wurde sein Werk auf Abstand gehalten. Wie hat sich das seitdem geändert, wie ist insbesondere die Pathétique schon eine feste Programmnummer geworden, so sehr, daß man sie jetzt auf Verlangen<sup>250</sup> wiederfindet. Ein bißchen Vorsicht wäre inzwischen sehr empfehlenswert für diese Symphonie, denn es kommt mir so vor, daß gerade sie, hörte man sie zu oft, auf die Dauer enttäuschen würde, und das wäre schade, eben wegen des vielen Zutreffenden, im technischen Sinne, und des vielen Wichtigen, das sie enthält.<sup>251</sup>

#### Sechste Symphonie – Simon van Milligen<sup>252</sup> in der Tageszeitung *Algemeen Handelsblad*, 12. Oktober 1905:

<sup>249</sup> „[...] grotendeels werken waarover de akten reeds lang gesloten zijn. Nu ja over Tschaikowsky wordt weliswaar nog gevochten maar hevig is de strijd toch niet meer. Degenen die hem nog met Beethoven gelijkstellen, zijn thans gelukkig even zeldzaam geworden, als zij die geen goed woord over hem hooren willen, de Brahmsdweepers, die het den Rus nog steeds niet vergeven kunnen dat hij hun afgod, Johannes Brahms, voor muzikaal onvermogen heeft uitgemaakt. Waarachtig, de Brahms-dweepers zijn niets minder hevig, niets minder gevaarlijk dan de thans vrijwel uitgestorven Wagneraanbidders.

Van partijhartstocht vrijen, weten nu wel wat ze aan Tschaikowsky hebben, weten dat veel banaals zijn symphonieën ontsiert, dat zij lijden door gemis aan concentratie, door gemis aan gelijkwaardige motieven, dat diep innerlijke gevoelsuitdrukkingen afwisselen met uiterlijke effectmiddelen.

Intussen erkennen zij ook gaarne Tschaikowsky's groote hoedanigheden, zijn prachtig temperament, zijn melodisch talent, zijn schitterende instrumentatiekunst. Hoort bijvoorbeeld het heerlijke stemmingvolle Andante uit deze 5e Symphonie, het rhythmisch krachtige door kleur en klank zoo boeiende Allegro, de bevallige Wals. Allegro en Andante spannen de kroon en vooral het tweede met zijn warme melodischen stroom maakt, hoe vaak men het ook hoort altijd weer indruk; het Fis dur gedeelte, duo van hobo en hoorn is van wondere bekoring.

Aan zelfkennis ontbrak het Tschaikowsky geenszins; hij heeft zijn onbekwaamheid om te polijsten en te ziften zelf ruitelijk erkend en toegegeven dat de vorm zijner composities nooit 'tadellos' zijn zou. Een eerlijke bekentenis, die het geweeklaag van vele beoordeelaars volkomen overbodig maakt.

Het Concertgebouw-orkest heeft onder Willem Mengelberg's prachtige, meeslepende leiding al de werken gespeeld met een door glans en intensiteit verzadigden orkestklank."

<sup>250</sup> In den Programmzetteln des Concertgebouw-Orchesters wurde damals immer angegeben, wenn ein Werk „op verzoek“ (also „auf Verlangen“) gespielt wurde.

<sup>251</sup> „Op verzoek bracht Mengelberg ons, met zijn Concertgebouw-orkest, op het jongste Concert-Diligentia, Tschaikowsky's Symphonie pathétique. Hoe kort, betrekkelijk, geleden was deze beroemde Rus nog een vreemde voor zoo velen, werd zijn werk op een afstand gehouden. Hoe is dit sindsdien veranderd, hoe is, meer in het bijzonder, de pathétique reeds een vast programmanummer geworden, zóó dat men die nu op verzoek terugvindt. Een weinigje voorzichtigheid intusschen is zeer aanbevelingswaardig voor deze sinfonie, want 't wil me zoo voorkomen dat juist deze, te veel gehoord, niet zoude meevallen op den duur, en dat ware jammer, juist voor het vele treffende, technisch gesproken, ook voor het vele belangrijke dat daarin voorkomt."

<sup>252</sup> Simon van Milligen (1849-1929), Komponist, Kritiker, ab 1913 Lehrer am Amsterdamer Konservatorium und Verfasser einer damals in den Niederlanden bekannten Musikgeschichte (*Ontwikkelingsgang der muziek van de oudheid tot onzen tijd*, Groningen und Den Haag 1/1912, 2/1923, 3/1928), in der er über Tsjajkovskij schrieb: "Es gibt etwas Oberflächliches in seiner Musik, das nicht immer zugedeckt wird von der strahlenden Farbe und der manchmal reichen Melodik. Denn in den symphonischen Werken ist von einer tatsächlichen Entwicklung der Themen nur selten die Rede. Sie treten als Wiederholungen auf, behalten aber dieselbe

Nach der Pause wurde die sechste Symphonie (*Pathétique*) von ajkovskij gegeben; eine Symphonie, die – wie wir wissen – Mengelberg mit besonderer Vorliebe dirigiert und die er auf außergewöhnliche Weise interpretiert. Jetzt, da seine Interpretation von vielen Äußerlichkeiten entledigt worden ist, die man vorher daran bemerken konnte, ist sie noch ausdrucksvoller geworden, und hat diese Symphonie, die damals sehr oft gespielt wurde, die ich jetzt aber schon lange nicht mehr gehört hatte, mich auch stärker angesprochen. Sie enthält eine Fülle von Sang und Klang, die bei einer solchen Interpretation vergessen läßt, was man gegen die Struktur des Werkes einbringen könnte, nämlich daß die Themen zwar sehr oft wiederholt werden und durch abwechselnde und steigende Kraft in der Instrumentierung fesseln, daß aber nicht die Rede ist von einer Entwicklung der Hauptgedanken und von einer steigenden Linie.<sup>253</sup>

#### Sechste Symphonie – *Nieuwe Courant* (Den Haag), 10. April 1902:

Wir haben diese Symphonie doch einmal schöner spielen hören vom Amsterdamer Orchester. Ist sie vielleicht etwas zu oft gespielt, und sind die Mitglieder des Orchesters die *Pathétique* leid geworden? Diesen Eindruck gab die Aufführung schon. Sie enthielt wenig Glanz und Wärme.<sup>254</sup>

#### Sechste Symphonie – *Land en Volk*, 4. April 1910:

Die Darstellung dieser Symphonie des russischen Meisters konnte mit Recht ein fesselnder Schluß genannt werden. Unsere kühlen Holländer bewahren immer weniger Haltung und geben, wo es große Kunst zu schätzen gibt, ihre Reserve auf.<sup>255</sup>

#### Sechste Symphonie – *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 4. April 1910:

Der Gipfel der Verzückung wurde mit ajkovskijs Symphonie *pathétique* erreicht. Mengelberg beherrscht wie kein anderer die Kunst, aus scheinbaren Kleinheiten zur Steigerung des Eindrucks Profit zu schlagen; hier ein kleiner Akzent, dort eine kleine Tempoänderung, dann ein Crescendo in den Pauken oder irgendeinem anderen hervortretenden Instrument, alles so genau angebracht und ergreifend, daß dem Zuhörer ein Schauer befällt oder der Atem stockt. Es braust und wallt manchmal von berauscher frenetischer Erregung, sich steigernd bis zur höchsten denkbaren ekstatischen Verzückung. Dazu hat es den Anschein, als ob er sein Orchester frei phantasieren läßt, so natürlich klingt alles. Eine solche Interpretation kann nicht gleichgültig lassen und wird sogar den verstocktesten Gegner von ajkovskijs symphonischem Stil wenn nicht versöhnen, so doch nachsichtiger stimmen und zur Überzeugung bringen, daß solche Musik durch die Interpretation stehen und fallen kann. Es war, mit einem Wort, großartig, und es war begreiflich, daß Salven von Jubelgeschrei losbrachen.<sup>256</sup>

---

Physiognomie. Auch seine Programmmusik bleibt meistens auf einen äußerlichen Glanz beschränkt.”

(„Er is iets oppervlakkigs in zijn muziek, dat niet altijd bedekt wordt door de schitterende kleur en soms rijke melodiek. Want in de symphonische werken is van een eigenlijke ontwikkeling der thema's maar zelden sprake. Zij treden als herhalingen op, maar blijven dezelfde physiognomie behouden. Ook zijn programmamuziek blijft meestal tot een uiterlijken glans beperkt.” – A.a.O., 3. Auflage 1928, S. 616.)

<sup>253</sup> „Na de pauze werd de 6e Symphonie (*Pathétique*) van Tsjaikowsky gegeven; eene symphonie die – zooals wij weten – door Mengelberg met bijzondere voorliefde wordt gedirigeerd en die hij op buitengewone wijze opvat. Nu zijn opvatting van veel uiterlijkheden is ontdaan die er vroeger bij waren op te merken, is zij nog sprekender geworden, en heeft deze symphonie die eertijds zeer vaak werd gespeeld, maar die ik nu in lang niet gehoord had, ook sterker tot mij gesproken. Er is een weelde van zang en klank in, die bij zulk eene opvatting doet vergeten wat men tegen den bouw van het werk moge hebben, nl. dat de thema's wel veel herhalen en door afwisselende en stijgend[e] kracht in de instrumentatie boeien, maar dat van een ontwikkeling der hoofdgedachte en van een stijgende lijn eigenlijk geen sprake is. – v.M.”

<sup>254</sup> „Wij hebben deze symfonie wel eens mooier hooren spelen door het Amsterdamsche orkest. Is ze misschien wat te dikwijls gespeeld en zijn de leden van het orkest de *Pathétique* beu? Dien indruk gaf de uitvoering wel. Er zat weinig glans en warmte in.”

<sup>255</sup> „De uitvoering van deze [zesde] symphonie van den Russischen meester kon met recht een slot dat pakte worden genoemd. Onze koele Hollanders komen den laatsten tijd flink uit de plooi en verlaten waar het groote kunst heeft te waardeeren, hun standpunt van kalme gereserveerdheid.”

<sup>256</sup> „Het toppunt van vervoering werd bereikt door Tsjaikowsky's *Symphonie Pathétique*. Mengelberg verstaat bij uitstek de kunst om van schijnbare kleinigheden tot het verhoogen van den indruk partij te trekken, hier een accentje, daar een kleine tempoverandering, dan weer een zwellinkje in pauken of eenig ander uit-

Sechste Symphonie – *Nieuwe Courant*, 6. Februar 1911. Rezension von Herman Rutters:

Wir werden in dieser Saison auffallend oft mit russischer Tonkunst bedacht. ajkovskij, Glazunov, Rimskij-Korsakov – ihre Kompositionen sind heutzutage gang und gäbe auf den Programmen unserer Orchesterkonzerte. Von wo stammt die russische Invasion in unsere Musikwelt? Weshalb jetzt wieder die *Pathétique* von ajkovskij, ein Werk, das bestimmt schöne Ausschnitte enthält, dessen Architektur aber zu wenig Zusammenhalt hat, dessen Gefühlsstimmung zu weich und ungesund ist, dessen Gehalt im großen und ganzen zu unwichtig und zu wenig gediegen ist, als daß es so viele Wiederholungen ertragen kann. Zwar gehört es zu den Glanznummern des Amsterdamer Orchesters, und die Darstellung desselben immer zu seinen herrlichsten Leistungen – aber wir brauchen es doch nicht immer und immer wieder zu hören, um so etwas zu erfahren.

[...] Auch das Orchester empfing wie immer vielen Beifall; selbstverständlich im besonderen nach der Aufführung von ajkovskijs Symphonie.<sup>257</sup>

Sechste Symphonie – *Arnhemsche Courant*, 21. März 1911:

Die Art und Weise, in der Mengelberg mit dem Orchester, das auch die geringste seiner Intentionen mustergültig ausführte, dieses jetzt wohlbekannte Werk gespielt hat, war so begeistert und begeisterend, so grandios, daß jeder Versuch, sie zu beschreiben, mit der Wirklichkeit spaßen würde. Über solche Kunstäußerungen spricht man nicht: besser bewahrt man daran eine dankbare Erinnerung und spricht nur davon, wenn die Rede ist vom Imponierendsten, das man je hören durfte.<sup>258</sup>

Sechste Symphonie – *De Maasbode*, Rotterdam 9. Februar 1928:

Nach der Pause: eine vom Orchester glänzend dargestellte Aufführung von ajkovskijs sechster Symphonie, der 'Pathétique', welche Aufführung man immer in ihrer völligen Schönheit genießen wird, obwohl die Kombination mit Mengelbergs Auffassungen betreffs dieses Werkes ein manchmal schwer zu akzeptierender Faktor bleibt.<sup>259</sup>

Violinkonzert und Sechste Symphonie in Haarlem – Jan de Nobel im *Oprechte Haarlemsche Courant* vom 4. Februar 1920:

Das Programm hatte eine wichtige Änderung erfahren. Angekündigt waren die vierte Symphonie von Glazunov und die sechste von ajkovskij [...]. „Wegen der Indisposition einiger Orchestermitglieder“

---

komend instrument, alles zoo juist aangebracht en ontroerend, dat den hoorder een rilling of ademstokking overvalt. Het borrelt en kookt soms van meeslepende frenetieke opwinding, opvoerend tot de hoogst denkbare als 't ware bezinninggroovende extase. Daarbij schijnt het vaak alsof hij zijn orkest vrij laat fantaseeren, zoo natuurlijk klinkt alles. Zulk een uitvoering kan niet onverschillig laten en zal zelfs den meest verstokten tegenstander van Tsjaikowsky's Symphonie-stijl zoo niet verzoenen, dan toch toegevender stemmen en tot de overtuiging brengen dat zulke muziek door de uitvoering staan of vallen kan. Het was in een woord subliem en begrijpelijk, dat salvo's van gejuich losbarsten.”

<sup>257</sup> „We worden in dit seizoen wèl opvallend veel bedacht met Russische toonkunst. Tsjaikofski, Glazoenof, Rimski-Korsakof hun composities zijn tegenwoordig schering en inslag op de programma's onzer orkestconcerten. Van waar die Russische invasie in onze muziekwereld? Waarom nu wéér de *Pathétique* van Tsjaikofski, een werk, dat zeker mooie fragmenten bevat, doch waarvan toch de architectuur te los, de gevoelsstemming te wekelijks en te ongezond, de inhoud in 't algemeen te onbelangrijk en te weinig gedegen is, dan dat het zooveel herhalingen kan verdragen. 't Is waar – het werk behoort tot de glansnummers van het Amsterdamsch orkest en de uitvoering ervan steeds tot zijn meest schitterende prestaties – doch we behoeven het toch niet telkens en telkens te hooren, om zulks te ervaren.

[...] Ook het orkest ondervond als altijd veel bijval; zooals vanzelf spreekt in het bijzonder na de uitvoering van Tsjaikofski's Symphonie.”

<sup>258</sup> „De wijze waarop Mengelberg met het orkest, dat ook de geringste zijner intenties voorbeeldeloos uitvoerde, dit nu wel bekende werk heeft gespeeld, was zoo bezielend en bezielend, zoo grandioos, dat elke poging van beschrijving met de werkelijkheid zou spotten. Over dergelijke kunstuitingen spreekt men niet: men bewaart er liever een dankbare herinnering aan en spreekt er over wanneer er rede is van het inponierendste dat men heeft mogen hooren.”

<sup>259</sup> „Na de pauze: een door het orkest schitterend verzorgde executie van Tsjaikowsky's Zesde, „*Pathétique*“-Symphonie, welke executie men altoos in hare volste schoonheid zal ondergaan, zelfs al blijft de vereeniging met Mengelberg's opvattingen aangaande dit werk een soms moeilijk aanvaardbare factor.”

[...] fand die Symphonie Glazunovs nicht statt und trat an diese Stelle das Violinkonzert op. 35 von ajkovskij, gespielt von Aleksandr Šmuller [...]. Ich fand es aber schade, daß gerade das Werk von Glazunov, das hier unbekannt ist, es entgelten mußte, und daß nicht die *Pathétique*, von der die getreuen Besucher durch die vielen Aufführungen wenigstens das Motivmaterial auswendig kennen, gestrichen worden war. Außerdem meinte ich, ajkovskijs Violinkonzert öfters gehört zu haben, und erschien mir ein Abend voller exaltierter russischer Musik eben kein Genuß.

In der Tat ist das Opus 35 bei weitem nicht eines der besten Werke des slavischen Tonkünstlers; es hat alle Mängel, welche den Ruf seiner übrigen, hier bekannten Kompositionen beeinträchtigen, und verfehlt viele der Schönheiten in Gestalt und Antwort, welche ajkovskij seinen Platz in der Reihe der großen Talente gegeben haben. Mit Ausnahme der *Canzonetta*, welche ein lauterer, klug konstruierter Satz ist, mit viel Eigentümlichem in Themenbearbeitung und Klangfarbe, ist es von einer so zerbröckelten Form, hat es solche Banalitäten und Klischees, ist es so überfüllt mit Reminiscenzen an Berlioz und Wagner und Verdi und Liszt, daß man sich schwertut, dem Geist dieser Musik seine Aufmerksamkeit zu erhalten. [...]

Die 'Sechste' ist Mengelbergs Meisterwerk. Er mag ein Dirigiertalent haben, das alle Stile aller Zeiten umfassen und anschaulich machen kann, er kann allen Komponisten von Bach bis Mahler völlig gerecht werden, er mag der Großmeister jeder Gattung und jedes Details der Musik sein, in keinem einzigen Werk ist er – jedenfalls für mich – so groß wie in der *Pathétique*, keine Komposition läßt er mit so viel Elektrizität auf; kein anderes Werk läßt er so ächzen vor Schmerz oder jubeln vor Ausgelassenheit, in keinem anderen Werk holt er aus dem Orchester einen solchen Reichtum, von keiner anderen Partitur ist er so sehr Gestalter von der Musen Gnaden. Deshalb, und nur deshalb, will ich ajkovskijs sechste Symphonie gut und gern in jeder Konzertsaison hören.<sup>260</sup>

## Deutschland

Sein erstes Konzert in Deutschland gab Mengelberg am 15. Februar 1907 bei der Frankfurter Museums-Gesellschaft. Auf dem Programm des Konzerts, das im Saalbau stattfand, standen die *Pathétique*, Griegs Klavierkonzert a-Moll (mit dem französischen Pianisten Raoul Pugno) und *Ein Heldenleben* von Richard Strauss. Wie erfolgreich das Konzert war, beschrieb Mengelberg auf einer Ansichtskarte an seine Frau Tilly:

---

<sup>260</sup> „’t Programma had een belangrijke wijziging ondergaan. Aangekondigd waren de “Vierde symphonie” van Glazounow en de “Zesde” van Tschaikowsky [...]. “Wegens ongesteldheid van eenige orkestleden [...] verviel de Symphonie van Glazounow en kwam daarvoor in de plaats ‘t “Vioolconcert”, opus 35, van Tschaikowsky, te spelen door Alexander Schmuller [...]. ’k Vond ’t echter jammer, dat juist ’t opus van Glazounow, dat hier onbekend is, ’t moest ontgelden, en dat niet de “Pathétique”, waarvan trouwe bezoekers door de vele audities minstens ’t motieven-materiaal uit hun hoofd kennen, was afgevoerd. Bovendien meende ik Tschaikowsky’s viool-concert meer gehoord te hebben en leek me een avond van geëxalteerde Russische muziek nu juist geen onverdeeld genot.

Inderdaad is Opus 35 lang niet een der beste werken van den Slavischen toondichter; ’t heeft alle defecten, welke aan de reputatie zijner overige, hier bekende, composities, afbreuk doen en mist vele der schoonheden van vorm en antwoord, welke aan Tschaikowsky zijn plaats in de rij der groote talenten hebben aangewezen. Op de ‘*Canzonetta*’ na, welke een gave, intelligent geconstrueerde satz is, met veel karakteristiek in themabewerking en klankkleur, is het van dusdanigen verbrokkelden vorm, heeft ’t dusdanige banaliteiten en gemeenplaatsen, is ’t dermate overvuld met reminiscenzen aan Berlioz en Wagner en Verdi en Liszt, dat men moeilijk zijn aandacht bij de ziel dezer muziek blijvend kan bepalen. [...]

“De Zesde” is Mengelberg’s chef d’oeuvre. Hij mag een dirigeer-talent bezitten, dat alle stijlen van alle tijden kan omvatten en veraanschouwelijken, hij kan aan alle componisten van Bach tot Mahler toe volle recht laten wedervaren, hij moge de grootmeester zijn van elk genre en elk détail der muziekkunst, in geen een werk is hij – ten minste voor mij – zoo groot als in de “*Pathétique*”, geen enkele compositie laadt hij met zooveel electriciteit; geen andere toondicht doet hij zoo van smart kreunen of van uitgelatenheid jubelen, in geen ander opus haalt hij uit ’t orkest zooveel weelde, van geen andere partituur is hij zoo de vertolker bij de gratie der Musen. Daarom, en daarom alleen, wil ik Tschaikowsky’s Zesde Symphonie in elk concertseizoen wel hooren.”

Frankfurt war, mit einem Wort, glanzvoll. Wenn Du Dich an den Spektakel um Weingartner in Amsterdam erinnerst, dann hast Du eine Ahnung von dem, was sie mir nach der Sechsten und vor allem nach Heldenleben geliefert haben. Heute morgen nach der Generalprobe waren sie schon toll durch andauerndes Klatschen; nach der Ausführung abends war das Publikum ganz verrückt. Sie hörten nicht mehr auf zu klatschen – das Orchester war längst weggegangen, und ich mußte immer und immer wieder zurückkommen, sie schrien und brüllten. Auch das Orchester war toll von Begeisterung, sie riefen ‘wiederkommen’, ‘hier bleiben’ usw. usw. Es war wirklich einzigartig. Pugno war auch sehr aufgeregt. Er sagte, noch nie so etwas erlebt zu haben.<sup>261</sup>

Anläßlich des Erfolgs dieses Konzerts wurde Mengelberg zum ständigen Dirigenten der Konzerte der Frankfurter Museums-Gesellschaft ernannt. Zwischen Oktober 1907 und Juni 1920 hat er dort insgesamt 236 Konzerte dirigiert,<sup>262</sup> mit 33 Aufführungen von Orchesterwerken ajkovskijs, meist in den ersten Jahren:

|                                      |  |
|--------------------------------------|--|
| Symphonie Nr. 4                      | 21.01.1910; 02.03.1913; 15.03.1918   |
| Symphonie Nr. 5                      | 21.02.1908; 10.01.1909; 01.12.1911; 01.12.1916   |
| Symphonie Nr. 6                      | 15.02.1907; 06.10.1907; 02.04.1911; 17.01.1913;<br>01.03.1914; 13.05.1917; 30.01.1920                        |
| Romeo und Julia                      | 25.10.1907; 13.11.1910; 28.11.1913; 16.11.1917   |
| Violinkonzert                        | 06.12.1908 (Kathleen Parlow <sup>263</sup> ); 08.10.1909 (Fritz Kreisler);<br>26.09.1919 (Aleksandr Šmuller) |
| Klavierkonzert Nr. 1                 | 07.11.1909 (Alfred Höhn); 17.03.1911 (Aleksandr Ziloti);<br>13.03.1914 (idem); 23.03.1917 (Wera Schapira)    |
| Streicherserenade                    | 23.02.1908; 17.02.1918   |
| Francesca da Rimini                  | 07.01.1910   |
| Ouvertüre 1812                       | 18.12.1908   |
| Orchestersuite Nr. 3                 | 04.02.1912   |
| Manfred                              | 02.12.1910   |
| Nußknackersuite                      | 21.02.1909   |
| Meditation u. Scherzo <sup>264</sup> | 10.10.1909 (Efrem Cimbalist)   |

In den zwölf Konzerten die Mengelberg in Frankfurt zwischen 1927 und 1943 gab, hat er nur noch dreimal Werke ajkovskijs dirigiert: am 26. April 1929 und am 4. Mai 1936 die fünfte Symphonie sowie am 26. Januar 1940 die vierte.

Sechste Symphonie – Erstes Sonntagskonzert am 6. Oktober 1907.

*Frankfurter Zeitung*, 7 Oktober 1907:

Auch an Geist und großem Schwung fehlte es in der Auffassung des Dirigenten keineswegs, doch das eigentliche poetische Moment in den getragenen Abschnitten von Tschaikowskys Sinfonie wird man sich, so klangschön die Cantilenen an sich herauskamen, doch noch restloser gelöst denken können. Ueberall da aber, wo straffe Rhythmik und Lebhaftigkeit am Platze sind, z.B. bei dem Schluß der

<sup>261</sup> „Frankfurt was in een woord schitterend. Herinner je het spektakel om Weingartner te A’dam dan heb je meest ’t zelfde wat ze mij na sinfonie en vooral na Heldenleben geleverd hebben. Vanmorgen na de gen. repetitie waren ze al gek door aanhoudend te blijven klappen na de uitvoering van avond was het publiek net gek. Ze klapten maar door – het orkest was reeds lang vertrokken en ik moest telkens en telkens weer komen ze schreeuwden en brulden. Ook het orkest was gek van opwinding ze riepen ‘wiederkommen’ ‘hier bleiben’ etc.etc. ’t was werkelijk eenig. Pugno was ook zeer opgewonden. Hij zeide nog nooit zoiets te hebben bijgewoond.” – Zitiert nach Zwart 1999, S. 253.

<sup>262</sup> Nach Angaben von Herrn E. Derom. Scans von allen Programmzetteln der Frankfurter Museums-Gesellschaft sind zu finden unter [www.fmg-programmarchiv.eka01.de](http://www.fmg-programmarchiv.eka01.de).

<sup>263</sup> Nachdem Kathleen Parlow (1890-1963) den 14-jährigen Miša I’man in London ajkovskij und Bach hatte spielen hören, wollte sie nur noch bei seinem Lehrer studieren: Leopold Auer. 1905 wurde sie die erste ausländische Studentin am Petersburger Konservatorium, zur gleichen Zeit wie Efrem Cimbalist. Auer hatte damals 45 Schüler. Vgl. Maida Parlow French, *Kathleen Parlow. A Portrait*, Toronto 1967, S. 9ff.

<sup>264</sup> Aus dem *Souvenir d’un lieu cher*, op. 42, instrumentiert von Glazunov.

Préludes oder bei dem Marsch in der Sinfonie fühlt sich Mengelberg offenbar mehr in seinem Element, da erzielte er auch gestern seine stärksten Wirkungen. g.

#### Fünfte Symphonie – Viertes Sonntagskonzert am 10. Januar 1909.

*General-Anzeiger*, 11. Januar 1909:

Den größten Erfolg des Abends hatte aber die beschließende fünfte Symphonie (E-moll) von Tschaikowsky, in der wir, diesmal im Gegensatz zu seinem Biographen Iwan Knorr<sup>265</sup>, eines der größten Meisterwerke der symphonischen Litteratur erblicken. Die reiche, von innerlichem Pathos beseelte Erfindung, die nach suchenden, sehnenenden und hoffenden Aufblicken den Helden zur Höhe eines sieghaften nationalen Empfindens trägt, ist hier so stark im lebensvollen Kolorit, im Gewande einer wunderbaren Orchestration, daß sie sich auf jeden willig Lauschenden übertragen muß. Und gestern war ihr durch Herrn Mengelberg, dem sie freilich auch sehr gut liegt, eine Wiedergabe beschieden, die einem lebendigen, temperamentvollen Nachschaffen entsprach. Sehr eindringlich geriet besonders das gesangliche Seitenthema des ersten Satzes, das groß angelegte Andante, in dem die Bläser des Orchesters, die bei der Mozartschen Symphonie nicht durchweg zufriedenstellend waren, sich vortrefflich hielten, vor allem auch der Interpret des schönen Hornsolos, und der packende Schlußsatz, nach dem die Hörer den Dirigenten noch mehrmals lebhaft hervorriefen. Th. Sch.

#### Fünfte Symphonie – *Kleine Presse*, 11 Januar 1909:

Wo Mengelberg und Tschaikowsky zusammentreffen, da darf man im Voraus darauf rechnen, daß es einen guten Klang gibt. Und ganz besonders bei dem gestern gehörten Werk, dem zwar ein bestimmtes Programm fehlt, obwohl die konsequente Verwendung des Anfangsmotivs des ersten Satzes in den übrigen Abschnitten darauf schließen läßt, daß es dem Komponisten um die Durchführung eines allgemeinen poetischen Gedankens zu tun war. Auch in diesem Werk hat Tschaikowsky aus dem Vollen geschöpft, namentlich in dem pompös aufgebauten ersten Satz und in dem elegischen Andante, gegen welche die letzten Teile etwas zurücktreten. Und gerade das Urwüchsige dieser Musik weiß der Dirigent so glücklich herauszuheben, daß der Hörer unbemerkt auch über Stellen hinweggehoben wird, in welchen die Melodik des Komponisten das Banale streift und einen opernhafte Anstrich zeigt. Die glänzende Leistung des Orchesters fand ein Echo in dem stürmischen Beifall des Publikums.

#### Vier Lieder<sup>266</sup> mit Klavierbegleitung; Vierte Symphonie. *Kleine Presse*, 22 Januar 1910. Achstes Freitagskonzert 21. Januar 1910:

Brachte die Sängerin<sup>267</sup> Tschaikowsky als Lyriker zur Geltung, so ließ den russischen Komponisten Herr Kapellmeister Mengelberg auch als Symphoniker zu Ehren gelangen. Die Wiedergabe der vierten Symphonie in F moll mit dem berühmten Pizzikato-Scherzo verlief nicht minder glänzend, wie die der zuvor gebotenen Novitäten. Bei den Tschaikowskyschen Liedern sicherte sich der Dirigent noch einen Separat-Erfolg durch die rühmenswert diskrete Ausführung der Klavierbegleitung.

#### Vier Lieder; Vierte Symphonie. *Frankfurter Nachrichten*, 22. Januar 1910:

Von dem Dirigenten am Klavier begleitet, sang Fräulein Gerhardt noch vier Lieder von Tschaikowsky, von denen das etwas an Schumann anklingende 'Im wogenden Tanze, beim Feste' und das leichter klingende 'Das war im ersten Lenzesstrahl' wohl am meisten ansprachen. [...] Der zweite Teil des Konzerts war der vierten Symphonie in F-moll Op. 36 von Tschaikowsky eingeräumt. Ueber das von so viel echt nationalrussischem Geist erfüllte, bekannte Werk haben wir an dieser Stelle öfter zu sprechen Gelegenheit gefunden. Zuletzt, als Nikisch, dem ein Tschaikowsky so viel zu danken hatte, diese Symphonie im

---

<sup>265</sup> „Die häufige Wiederholung gleicher rhythmischer Motive wirkt etwas ermüdend, sehr schön ist am Schlusse des Satzes das Dahinschwinden des Themas in den dunkeln Schatten der tiefsten Tonregionen. Die übrigen Sätze der Symphonie bewegen sich in Bezug auf ihren Werth in absteigender Linie. Von der Meisterschaft des Künstlers giebt zwar jede Seite der Partitur die schlagendsten Beweise, doch wollen die Schwingen seiner Phantasie sich nicht so willig wie sonst wohl zu hohem Fluge regen.“ – Knorr, S. 70.

<sup>266</sup> 'Warum?' (*Ot ego?*, Op.6, Nr. 5); 'Kein Lichtlein glänzt mehr durch die Nacht' (*Už gasli v komnatah ogni*, Op. 63, Nr. 5), 'Im wogenden Tanze' (*Sred' šumnogo bala*, Op. 38, Nr. 3) und 'Das war im ersten Lenzesstrahl' (*To bylo ranneju vesnoj*, Op. 38, Nr. 2).

<sup>267</sup> Elena Gerhardt.

Museum dirigierte.<sup>268</sup> Soweit wir dem Werke folgen durften, kam der russische Autor hinsichtlich Charakteristik und temperamentvoller Interpretation zu all seinem Recht. Leider zeigte sich schon nach dem ersten Satz bei für so lange Werke freilich schon etwas vorgerückter Zeit der bekannte stark „fortlaufende“ Beifall.

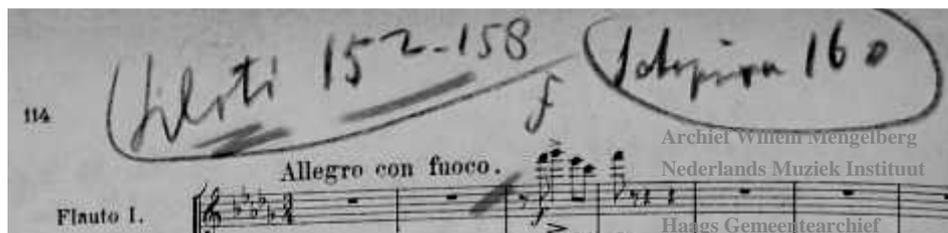
Vier Lieder; Vierte Symphonie. *General-Anzeiger*, 22. Januar 1910:

Auch bei der glänzenden Uebermittlung, die gestern seine vierte Symphonie, in F-moll, fand, – gewiß nicht die bedeutendste, wenn auch wohl die lebendigste, wurde es jedem mitgehenden Temperament wieder klar, was wir an dem großen russischen Meister besitzen. Die fünfte ist konzentrierter, die sechste, die ‘pathetische’, gehaltvoller, – und doch erhalten wir auch hier in dem glühenden ersten Satz, der echt-russischen Kanzone des zweiten, dem ungemein pikanten Scherzo mit seinen durchweg angewandten Streicher-Pizzicati und der Dudelsack-Imitation und schließlich dem turbulenten ‘bombigen’ Schlußsatz reiche Bilder sarmatischen<sup>269</sup> Wesens und brillanter Instrumentationskunst. Herr Mengelberg, dem Tschaikowsky sehr gut liegt, und unser treffliches Orchester hatten hier eine dankbarere Aufgabe [als] bei Sibelius, der denn auch bestens entsprochen wurde. Nach dem köstlichen Scherzo lohnte den Dirigenten besonders lebhafter Beifall. Lieder von Tschaikowsky boten gute lyrische Ergänzung und der Solistin des Abends Fräulein Elena Gerhardt (Leipzig) Gelegenheit, ihre schöne Begabung in Tonempfinden und Vortrag aufs neue zu dokumentieren. [...] Sie wurde von dem Dirigenten des Abends sehr frei und verwegen begleitet.

Klavierkonzert Nr. 1. Elftes Freitagskonzert 17. März 1911: *General-Anzeiger*, 18. März 1911. Offenbar hatte Mengelberg zu wenig Probezeit für Ziloti gehabt:

Der Solist des gestrigen vorletzten Freitagskonzert war der ausgezeichnete russische Pianist Alexander Siloti (Petersburg), den wir schon häufig hier in den Museumskonzerten begrüßt haben. Diesmal spielte er uns Tschaikowskys großes, schwieriges B-moll-Konzert, bekanntlich eines der schönsten und dankbarsten Klavierkonzerte, die wir haben.

Siloti hat es mit dem russischen Meister selbst studiert und ist daher mit seinen Absichten in bezug auf Auffassung und Vortrag eng vertraut. Das merkte man denn auch deutlich an der souveränen und temperamentvollen Art, mit der er seinen Part zu meistern wußte. Schwungvoll faßte Siloti den symphonisch groß angelegten ersten Satz an; das schöne, tragfähige piano und pianissimo seines Anschlags, der auch im stärksten forte stets schön bleibt, brachte der idyllische und tanzbewegte zweite zur Geltung; mit großer Verve gelang der Schlußsatz. Doch schien es fast, als ob der geschätzte Pianist in der Freude an dem echt national empfundenen Werk und am eigenen Temperament und Können mit der Freiheit und Schwungkraft seiner Wiedergabe etwas zu weit gehe. Zum mindesten kam es zweimal nahe zur Kollision mit dem Rhythmus, der dem reichbedachten, sonst ausgezeichnet begleitenden Orchester unter Herrn Mengelbergs Leitung bei Silotis künstlerisch-kapriziösem Spiel recht zu schaffen machte. Doch rettete man sich immer wieder auf das feste Land des alla breve-Tempos und verhalf dem grandiosen Orchesterpart des Klavierkonzerts zur klangreichsten Wirkung, die denn schließlich auch den lautesten Beifall der Hörer auslöste und Herrn Siloti zu mehrfach wiederholtem Erscheinen auf dem Podium zwang, ohne daß eine anscheinend erhoffte Zugabe bewilligt wurde.



1. Klavierkonzert, Anfang des vierten Satzes, mit den Tempi von Aleksandr Ziloti und Wera Schapira

Klavierkonzert Nr. 1. *Frankfurter Nachrichten*, 18. März 1911:

Darauf spielte als Solist des Abends der seit Jahren regelmäßig wiederkehrende, weil so beliebte Pianist Alexander Siloti aus Petersburg das ebenso gern gehörte B-moll Konzert seines Meisters Tschaikowsky.

<sup>268</sup> Am 4. Januar 1907.

<sup>269</sup> Etwa skythisch; hier wohl eher primitiv-russisch als alt-asiatisch gemeint.

Siloti, einer der besten Interpreten dieses Werkes, ließ auch gestern wieder in der namentlich in den beiden letzten Sätzen völlig freien Gestaltung den richtigen Charakter des Konzerts hervortreten und wirkungsvoll zur Geltung kommen. Lebhafter Beifall und öftere Hervorrufe dankten dem Solisten, von dem man gerne noch eine Zugabe erzwungen hätte, für die genußvolle Darbietung. H.P.

Sechste Symphonie – 6. Sonntagskonzert 2. April 1911. *Kleine Presse*, 3. April 1911:

Beifälligster Aufnahme erfreute sich auch die Wiedergabe [...] der pathetischen Sinfonie von Tschaikowsky, die einst von Frankfurt aus ihren Siegeszug durch die musikalische Welt antrat<sup>270</sup> und mit welcher sich seinerzeit auch der jetzige Leiter der Museums-Konzerte, Herr. W. Mengelberg, hier einführte. Heute ist sie die populärste Nummer unter allen neuen simphonischen Schöpfungen geworden.

Fünfte Symphonie – 1. Dezember 1911. *Kleine Presse*, 2. Dezember 1911:

[...] Tschaikowskys fünfter Sinfonie in E-moll, die hier verhältnismäßig oft geboten wird und bekanntlich ein Paradestück des Dirigenten bildet.

Fünfte Symphonie – *General-Anzeiger*, 2. Dezember 1911:

Den Abschluß des Abends bildete eine Symphonie, die uns aus Rußland herübertönte, von einem der größten Meister, die dem Lande und der ganzen Tonkunst je erstanden: die fünfte (E-moll) von Tschaikowsky. Ein Heldenkampf mit dem Leben voll Melancholie und Ueberwindungskraft, voll Innerlichkeit, Temperament und Wärme der Erfindung. Der russische Meister entspricht dem kraftvoll-energisches Wesen unseres Museumsdirigenten ganz besonders, und so bot er auch diesmal mit dieser klangsprühenden, gern wieder gehörten Symphonie eine bedeutsame Leistung sicheren Nachschaffens.<sup>271</sup>

Fünfte Symphonie – *Frankfurter Zeitung*, 2. Dezember 1911:

Der zweite Teil des Programms bot auch Herrn Mengelberg Gelegenheit, sich mit einer zündenden Aufführung von Tschaikowskys E moll-Sinfonie auf seinem eigensten Gebiet hervorzutun.<sup>272</sup>

Suite Nr. 3 – Fünftes Sonntagskonzert 4. Februar 1912. *Kleine Presse*, 4 Februar 1912:

[...] Tschaikowskys dritte Suite in G dur, die vor mehr als zwanzig Jahren hier in einem Museumskonzert von dem Komponisten persönlich eingeführt wurde.<sup>273</sup> Wenig kannte man damals von Tschaikowsky, dessen Symphonien ja alle erst später ihren Weg durch die deutschen Konzertsäle machten, und der etwas leichte, teilweise das Salongenre streifende Charakter der Suite, ganz besonders aber die rauschende, festliche Schluß-Polacca wollte ungeachtet der Anwesenheit der prominenten musikalischen Persönlichkeit den an strengere Kost gewöhnten Besuchern der Museumskonzerte wenig gefallen. Inzwischen hat sich der Geschmack gründlich geändert und Tschaikowsky gehört in den Museums-Veranstaltungen, dank einer beharrlichen Pflege der Werke des russischen Romantikers, heute zu den populärsten. Auch die G dur-Suite, die in ihrem flüssigen Scherzo und in ihrem reiz- und wechsellvollen Variationensatz ihre besten Bestandteile besitzt, ist inzwischen mehrfach hier geboten und freundlich aufgenommen worden.

*Berliner Tageblatt*, 2. Mai 1929, Konzert mit dem Concertgebouw-Orchester in der Philharmonie in Berlin:

[...] Tschaikowskys E moll-Sinfonie. Sie wird ein Triumph des Klanges in den ersten drei Sätzen, und ein Triumph von Klang und Rhythmus im vierten: ein Bravourstück und ein Kunstwerk zugleich. Wenn es eine ideale Wiedergabe der Musik Tschaikowskys gibt: dies ist eine gewesen. A.E.

*Berliner Morgenpost*, 3. Mai 1929, idem:

Ein aufregender, im besten Sinne sensationeller Konzertabend! Nach sechsjähriger Pause sitzen wieder die Amsterdamer Künstler des weltberühmten „Concertgebouw“ auf dem Podium unserer Philharmonie. Der Saal ist leider noch nicht so besetzt, wie es der Beispiellosigkeit der Leistungen entspräche.

---

<sup>270</sup> Gustav Kogel dirigierte die deutsche Erstaufführung der *Pathétique* in Frankfurt am 25. Januar 1895.

<sup>271</sup> Signiert Th. Sch.

<sup>272</sup> Signiert P.B. (Paul Bekker).

<sup>273</sup> Am 3. / 15. Februar 1889, DiG S. 464. Ausführlich dazu Wolfgang Glaab, *Begegnungen mit Peter Tschaikowsky. Frankfurt am Main 1889*, Frankfurt am Main 2004.

Die aber da sind, „haben es in sich“: Klemperer, Kleiber, Szell, Bodanzky, Schillings, Zweig, Unger usw. Neidlos sieht man sie in heller Begeisterung Beifall rasen, gleich dem übrigen Publikum.

Denn was man da an Orchesterkultur, Disziplin des Spiels, an Wundern des Klangs, an Klarheit jeder kleinsten Note an jedem Pult erlebt und von Takt zu Takt staunend genießt, ist schon das Außergewöhnliche. Ist das Resultat dieser nun 34jährigen gemeinsamen Arbeit zwischen einem feinhörigsten und dabei urgesunden Dirigiermeister mit seinem aus dem erlesensten Virtuosen zusammengesetzten Orchester [...]

Den zweiten Teil des Mammut-Programms füllte Tschaikowskys „Fünfte“, die wir von Gabrilowitsch jüngst so prachtvoll hörten. Und hier begaben sich die eigentlichen Wunder des Abends. Noch nie ist diese, uns in ihrem Sentiment, Pathos innerlich gewiß kaum nahe Musik so grandios, so verwegen-überlegen in der Virtuosität aller Gruppen aufgeklungen. Es war ein fieberndes Erlebnis, diese Aufführung, ein tönender Katechismus allerhöchster Orchester-Technik. Mengelberg und seine Künstler werden am Schluß mit Blumen, Kränzen und dankbarem Enthusiasmus überworfen. Es wäre Ehrensache Berlins, daß der zweite Abend eine vollbesetzte Philharmonie findet! Rudolf Kastner.

*Deutsche Allgemeine Zeitung*, 3. Mai 1929, idem:

Seit fast fünfunddreißig Jahren ist Willem Mengelberg Dirigent des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters. Es kommt selten vor, daß ein Orchester so lange Zeit hindurch in der Hand eines Dirigenten bleibt, aber es ist der Hauptgrund für den Weltruhm des „Concertgebouw“. Wir kennen Mengelberg als einen eminenten Musiker und als einen Orchestererzieher höchsten Ranges – die Leistungen des „Concertgebouw“ sind dafür lebendiges Zeugnis. Wir sind in Deutschland und besonders in Berlin durch unsere glänzenden Orchester wahrlich verwöhnt, wenn wir aber das Concertgebouw-Orchester hören, dann müssen wir – je nach Temperament – neidlos oder neidvoll bekennen: so etwas gibt es in Europa nicht mehr!

Nach dem ersten Abend der Amsterdamer Gäste verließ man die Philharmonie wie betäubt, ja fast niedergeschmettert von der Größe eines Eindrucks, der sich in Worte kaum fassen läßt. Es war Tschaikowskij's E-moll-Symphonie op. 64, die Mengelberg zu so faszinierender Wirkung steigerte, also ein Stück, das wir im Laufe dieses Winters wohl gegen zehnmal gehört haben. Aber es ist sicher: so wie diesmal, haben wir es nie vernommen, ja, so hinreißend erklang es auch nicht unter Arthur Nikisch. Dabei darf man unumwunden zugeben, daß Mengelberg hier zuweilen recht subjektiv musizierte: schon in dem fast moderato genommenen Allegro-Thema des ersten Satzes gab es einige auffällige Akzente und Dehnungen, und im „Valse“ gar gestattete sich Mengelberg für den Anfang der zum Mittelsatz überleitenden Fagottmelodie ein höchst kokettes ritardando, das durch keinen Partiturhinweis legitimiert wird. Aber was wollen solche kleinen Einzelzüge willkürlicher Deutung besagen gegenüber dem Eindruck einer Gesamtleistung, die das Wesen und den inneren Sinn dieses Werkes so vollkommen aussprach! Wie erfüllte sich hier alles: die Melancholie und die Zartheit, die Leidenschaft und die brutale Kraft dieser ebenso primitiv gefühlten wie genial gestalteten Musik! Und so stark man es empfindet, daß Mengelberg das alleinige, entscheidende geistige Zentrum der Aufführung ist, so sehr bewundert man an ihm die Fähigkeit, auf jeden einzelnen seiner Künstler einzugehen und ihm die denkbar größte Freiheit im Rahmen des Ganzen zu lassen. Schrenk

Sechste Symphonie – Drittes Elberfelder Meisterkonzert 7. Dezember 1931, mit dem Concertgebouw-Orchester. *Bergisch-Märkische Zeitung*, 9. Dezember 1931:

Es gehört die größte Selbstbeschränkung und Selbstzucht dazu, über das unerhörte Erlebnis dieses Abends, dessen Größe und Tiefe noch in einem nachzittert, zu schreiben, ohne einen Superlativ auf den anderen zu häufen. Man weiß kaum, wo man beginnen soll, und verzagt fast vor dem Unterfangen, die ungeheure Totalität dieses Erlebnisses in kurzen Worten schildern, zergliedern, analysieren zu wollen...

[...] Noch überragt aber wurde diese Leistung von der geradezu überwältigenden Darlegung der „Pathetique“ Tschaikowskys [...] Sie gehört – wie Tschaikowsky überhaupt und mit ihm neben Beethoven wohl auch Mahler – zu den besonderen Spezialausgaben, die sich Mengelberg gestellt hat, und wie er sie gestaltete, das war schlechthin nicht mehr zu überbieten! Dieser qualvolle Kampf mit düsteren Mächten, dieser schmerzlich klagende, aus tiefstem Herzen strömende breite Gesang der Geigen und Celli im Eingangssatz, dies von allen Grazien umgaukelte Allegro con gracia (in dem berühmten Fünfvierteltakt), dies in dem sieghaft vorwärtsdrängenden Marschrhythmus zu wildem Heroismus sich aufreckende Allegro molto vivace (das sogar Sonderbeifall erhielt), und endlich die ragende Krönung: das erschütternde Schluß-Andante, wohl das menschlich Tiefste, was Tschaikowsky schrieb; etwas, was nur ein Mensch sagen kann, der dem Tode ins Auge geblickt hat: Wie Mengelberg das mit seinem Or-

chester gestaltete, voll tiefer, herzblutdurchränkter Inbrunst des Gefühls: das war mehr als der Russe Tschaikowsky, das war so ungeheuer durchpulst von urdeutscher Innerlichkeit, daß einem die Tränen ins Auge stiegen, daß die Zuhörerschaft am Schluß lange in atemloser tiefer Ergriffenheit verharrte, bis endlich ein nicht endenwollender Orkan des Beifalls losbrach, der dem Meister des Taktstocks und seinen Getreuen immer wieder den Dank ausdrückte für diesen unvergeßlichen Abend! Kbg.

Am Montag, dem 9. November 1936, beim dritten der 'Zehn Philharmonische[n] Konzerte' dirigierte Mengelberg die Berliner Philharmoniker. Das Programm enthielt auch ajkovskijs fünfte Symphonie. Unter dem Titel „Ein Wink mit dem Finger genügt“ erschien diese Rezension in einer Berliner Zeitung:

Es stand wieder ein Auslandsgast von Weltruf am Pult der Philharmonie, ein Orchesterkommandeur von unheimlicher Sicherheit, ein vielseitiger Musiker, zugleich ein Mann von großer Beherrschtheit, ein Dirigent ohne Pose. Willem Mengelberg, der Meister des Amsterdamer Konzert-Gebo[u]w-Orchesters und der Neuyorker Philharmoniker,<sup>274</sup> war lange nicht hier. Die wenigsten kannten ihn; sie hatten aber bei der ersten Begegnung den Eindruck des Außerordentlichen.

Dieser Niederländer mit seinem wuchtigen Beethovenkopf auf mittelgroßem Körper macht äußerlich nicht etwa einen faszinierenden Eindruck. Etwas Ruhiges, Behäbiges liegt in seiner Erscheinung, und wenn man nur die irgendwie väterlich anmutende Zeichengebung mit dem linken Finger, die fast bäuerlich einfache Dirigierbewegung seiner Arme sähe, würde man schwerlich den Einfluß vermuten, den Mengelberg auf die Musiker ausübt.<sup>275</sup> Hier entscheidet wohl das Auge, der bannende, durchdringende Blick. Natürlich ist Mengelberg auch ein „Probeteufel“. Seine peinlich genaue Vorarbeit verbürgt schon allein einen Erfolg.

Selbst unseren Philharmonikern merkt man diesen Schliff an. Sie spielen mit ganz ungewöhnlicher Hingabe und Sorgfalt. [...]

Das alles ist aber nur Vorstufe, Vorbereitung zu dem, was kommt, zu Tschaikowskys fünfter Sinfonie, ein Glanzstück von Mengelberg. Wann hat man sie je so gehört. Der Walzer wird Ballettszene, das slawische Temperament feiert Orgien, die Melodien singen, steigen empor, fallen entspannt zurück; und vor allem: Leben sprießt und blüht aus allen Stimmen, ja, die kleinste, die versteckteste Floskel bekommt Bedeutung. Die meisten merken es bei dieser Klarlegung des Stimmgewebes wohl zum ersten Male: Tschaikowsky war nicht nur ein großer Sinfoniker und Melodiker, er war auch ein überragender Meister der Mehrstimmigkeit, ein Erzkontrapunktiker.

Mengelbergs Dirigierkunst feiert ihren deutschen Triumph. Kränze werden ihm zu Füßen gelegt, das überfüllte Haus dankt unter Bravo-Rufen mit ungestümem Beifall.

*Berliner Zeitung am Mittag* am 10. November 1936:

Das Hauptstück des Abends bleibt Tschaikowskis Fünfte. Ein unerhörtes Kraftstück im Gegensatz zu den pastellweichen Farben bei Debussy. Verblüffend zunächst der jugendliche Mut und Schwung, mit denen Mengelberg hier durch Zeitmaße, Themen, dynamische Kurven und orchestrale Register Kontraste erzielt! Der jubelnde Aufschwung in den Streichern bringt den gleichen Aufruhr wie die prächtigen Klangentladungen des Bleches oder die elementare Wucht des Schlagzeuges. Aber wir vernehmen auch im Andante eine Polyphonie der Holzbläser, die ganz neue Geheimnisse dieses Satzes enthüllt. Diese Sinfonie rauscht wie eine großartige Improvisation vorüber. Hart herausgestellte Akzente der Trompeten schaffen dabei die verblüffenden Steigerungen des dramatischen Ausdrucks.

Der umfassende Blick Willem Mengelbergs für großangelegte formale Gliederungen gibt dem Finale den musikantischsten Auftrieb, der das Publikum zu leidenschaftlichsten Ovationen minutenlang hinreißt. Die Jugend bekennt sich rückhaltlos zu Mengelberg, und die ältesten Stammgäste der Philharmonie müssen gestehen, daß diese Aufführung den historischen Ereignissen jener Stätte gleichzustellen ist. Solche Leistungen sind freilich auch nur mit einem derartigen Orchester denkbar. Willem Mengelberg brachte es immer wieder mit ganzer Offenherzigkeit zum Ausdruck: seine sichtbare Begeisterung über einen so triumphalen Erfolg galt in erster Linie den Philharmonikern. Wilhelm Matthes<sup>276</sup>

---

<sup>274</sup> In New York hatte Mengelberg damals schon sechs Jahre nicht mehr dirigiert.

<sup>275</sup> Mengelberg dirigierte die 5. Symphonie in Berlin auch in Juli 1940. Eine Filmaufnahme der Probe des Anfangs des dritten Satzes steht, mit anderen Mengelberg-Filmen, auf <http://www.willem-mengelberg.com/de/de-archive-mengelberg-video.html>, und läßt den hier skizzierten Dirigierstil gut erkennen.

<sup>276</sup> Wilhelm Matthes (1889-1973), Musikkritiker, Komponist und Kapellmeister. Postum erschien sein *Was*

*Völkischen Beobachter*, 11. November 1936:

Der größte Dirigent Hollands, Willem Mengelberg, hat durch den Ruhm seines Namens die Musikwelt immer wieder auf die hohe Musikkultur seines Landes aufmerksam gemacht.

Lange Zeit ist er schon nicht mehr in Berlin gewesen. Stets standen ungünstige Zufälligkeiten dazwischen. Jetzt hatte er nicht nur einen völlig ausverkauften Saal, sondern die überaus herzliche Aufnahme, die ihm sofort bereitet wurde, bewies die sachverständige Kennerschaft des anwesenden Kreises der Konzertbesucher. Es sei vorweggenommen, daß Mengelberg aus dem Philharmonischen Orchester Leistungen herausholte, die in letzter Zeit leider nicht mehr an der Tagesordnung waren. Die Möglichkeiten liegen, wie man sieht, in dem hervorragenden Orchesterkörper beschlossen.

Die Ouvertüre des Holländers J. Wagenaar, „Der Widerspenstigen Zähmung“<sup>277</sup>, bildete einen rauschenden Auftakt. Es ist ein glanzvolles Orchesterstück im Stile der Technik von Richard Strauß. Mengelberg machte es zu einem Höhepunkt des Konzertes durch die virtuose Darstellung. Die Hexenkünste eines genialen Orchesterleiters entfesselte er aber so recht bei der Wiedergabe von Tschaikowskys Fünfter Sinfonie, wo er sich als Meister der Vorbereitung und der Steigerung von Wirkungen ausweist. Auch bei den großen Kraftausbrüchen hat man nie das Gefühl, daß die Grenzen des Erreichbaren sichtbar würden. Mengelberg ist gerade in dem Schattieren der Stärkgrade, in dem weissen Bremsen des Bewegungsablaufs, kurz in alledem unerreicht, das dem nahezu greifbaren Aufbau der Komposition vor den Ohren des Hörers dient. Mit besonderem Verständnis berücksichtigt er dabei die Eigenart jedes Soloinstrumentes und jeder Instrumentgruppe. Der langsame Satz der Sinfonie war so mit Empfindung geladen, daß es den Hörern den Atem verschlug. Die Grazie des Walzers wiederum ließ eine ganz andere Seite Tschaikowskys hervortreten. Am eindrucksvollsten wurde jedoch die Bändigung der Kraftstellen empfunden, die Meisterung der Blechbläser. gk

In der *Berliner Börsenzeitung* desselben Datums schrieb Otto Steinhagen, ein national-sozialistischer Musikkritiker und Lehrer, folgende Rezension:

Die Philharmonie hatte ihren großen Tag. Willem Mengelberg, der berühmte Leiter des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters, stand am Dirigentenpult der Philharmoniker. Einmütig starker Beifall begrüßte ihn, als er das Podium betrat. Die Mitglieder des Orchesters hatten sich von ihren Plätzen erhoben. Im großen spannungserfüllten Konzertraum war jeder Stuhl besetzt. [...]

Das dirigentische Ereignis des Abends aber wurde Tschaikowskys Fünfte. Für dieses vielumstrittene Werk hat Mengelberg tatsächlich eine neue Ausdrucksform gefunden. Er nahm ihm den subjektiven Ueberschwang, zu dem sich die meisten Dirigenten verführen lassen, er stellte es aus dem Rampenlicht ins Tageslicht, wiederum aus Ehrfurcht vor der schöpferischen Kraft und mit dem Verantwortungsgefühl des Dienenden und ständig Suchenden, seine dirigentische Lebensaufgabe. Keinem Takt gibt dieser Meister der Stabführung etwas Subjektives, von sich aus Wirkendes mit, jeder Takt ist ihm heilige Ueberlieferung seines Werkschöpfers. Das ist sein Geheimnis und sein großer Erfolg und zugleich die einzige Möglichkeit, das Star- und Virtuositentum aus der Welt zu schaffen. Eine Bescheidenheit, zugleich eine innere Sicherheit ist diesem großem Kenner und Musikgereiften eigen, die allenthalben sympathisch berührt. Er hat zum rein Geistigen in der Musik zurückgefunden, ohne der Gefühlswelt etwas vorzubehalten, jenseits von aller Künstlereitelkeit und allem konzertmäßig Betriebhaften. Diese große, uneigennützig Künstlerehrlichkeit, von der ein reiner Feuerstrom ausgeht, entzündete die Begeisterung der Hörer. Der Beifall nahm geradezu stürmische Formen an, den der Dirigent immer wieder auf das Orchester abzulenken suchte. Zwei mächtige Lorbeerkränze wurden ihm überreicht. Ein großer Tag im reichen Musikleben Berlins, den man nicht vergessen kann.

*Berliner Illustrierte Nachtausgabe* vom 10. November 1936:

Man übertreibt nicht, wenn man bekanntgibt, daß gestern für das 3. Philharmonische Konzert in der Bernburger Straße unentwegt die Telephone der Kartenverkaufsstellen in Tätigkeit waren, da immer neue Nachzügler, darunter Zugereiste, diesen nicht alltäglichen Musikabend nicht versäumen wollten. Der Magnet, der solchermaßen eine an Berühmtheiten gewöhnte Metropole in Bewegung brachte, hieß Willem Mengelberg. [...]

[...] zum Abschluß, als zweite Hälfte des Abends – Tschaikowskys „Fünfte“. Nach diesem Tschaikowsky weiß man, wer Mengelberg ist. Ein Orchesterbezwinger, der Geiger, Bläser, Schlag-

---

*geschah in Bayreuth von Cosima bis Wieland Wagner?*, Augsburg 1996.

<sup>277</sup> Komponiert 1909.

zeuger in eine Gemeinschaft von Enthusiasten verwandelt. Der ganze Körper des Dirigenten ist in Tätigkeit, um die kleinsten Motive und Thementheile, die wichtig sind, an sich heranzuholen. Da ist die Linke, die einen Akzent hält, während die rechte Hand eine andere Gruppe beschäftigt. Im langsamen Satz verzichtet Mengelberg, weil ihm Instrumentenstimmen Menschenstimmen sind, auf den Taktstock. Das Walzertempo des dritten Satzes wird zu einem Reigen voll Duft und Scharm. Der letzte Satz ist das einstige, volkhafte ungeheure Rußland. Ein Glanz, ein Leuchten, ein Blühen kommt in die Philharmoniker. Eine geniale Phantasie hat aus einer allbekannten Sinfonie ein neues Gemälde geformt.

Der Beifall nach diesem Tschaikowsky wird zum Orkan, Mengelberg blickt fragend in die Massen, die ausharren: „Bin ich es, den dies gilt?“ Und ein vom Weltruhm Verwöhnter ist offensichtlich gerührt vom Empfang, den man ihm nach Jahrzehnten des Fernseins<sup>278</sup> wieder in Berlin bereitet. Es gab auch Kranzspenden. Wir erheben aber die dringende Forderung: Baldmöglichst wiederkommen! B-r

*Deutsche Allgemeine Zeitung*, Konzert am 9. November 1936:

Es war keine geringe Sensation, als Willem Mengelberg, der berühmte Dirigent des Amsterdamer Concertgebouworchesters, nach Jahrzehnten wieder einmal am Pult unserer Philharmoniker erschien. Die Begrüßung, die ihm das von seinen Sitzen sich erhebende Orchester und das Publikum bereiteten, war außerordentlich herzlich. Unter zahlreichen anderen Persönlichkeiten hatten sich auch Wilhelm Furtwängler und Carl Schuricht eingefunden, um dem Konzert ihres holländischen Kollegen beizuwohnen.

Das immer aufs neue Verblüffende an Mengelbergs Dirigentenleistung ist die erstaunliche „Schlagfertigkeit“ und die Dichte des Klanges. Sie ist also nicht, wie man vielleicht erinnernd denken konnte<sup>279</sup>, eine spezifische Eigenschaft seines holländischen Orchesters, denn plötzlich erleben wir sie nun auch an unseren Philharmonikern. Und das nach kaum ein paar Proben. [...]

Es gibt bei Mengelberg nichts Verschwommenes, Unscharfes, aber auch nichts Verschimmerndes. Alles ist blitzend und glanzvoll: nicht ein Detail, das nicht mit peinlicher Präzision und Klarheit herausgearbeitet wird. Dabei hat dieses Dirigieren nichts Kleinliches. Es ist getragen von der Spannung rhythmischer Energie, von der Kraft lebensbejahenden Schwungs. Man versteht, daß Richard Strauß gerade ihm die Partitur des „Heldenlebens“ zugeeignet hat. [...]

Den glänzenden Abschluß bildete Tschaikowskys „Fünfte“. Hier konnte Mengelberg einen Reichtum der dynamischen Steigerung entfalten, der geradezu erstaunlich ist. Noch im dreifachen Forte scheint ein Letztes nicht verausgabt. Crescendi und Decrescendi werden auf das Nachdrücklichste erfüllt, der thematische Aufbau in großen Quadern hingestellt. Die „russische“ Note tritt besonders zu Beginn als pathetische Auftaktbetonung im sich wiederholenden Abgesang des Hauptthemas hervor.

Das Orchester folgte mit vollendeter Anpassung. Es gab Kränze und donnernden Beifall. Das Publikum feierte den Gast durch langanhaltende Kundgebungen. Oboussier<sup>280</sup>

Auch in der Zeitschrift *Die Musik* von Dezember 1936 wurde dieses Konzert besprochen:

Hollands größter Dirigent, Rudolf [sic] Mengelberg, musizierte mit dem Philharmonischen Orchester, die unter seiner Leitung wie in ihren besten Zeiten klangen. Es ist kein Geheimnis mehr, daß sich das Fehlen eines ständigen Erziehers bei dem besten Orchester Deutschlands bemerkbar macht. Ein gediegener Musiker, der unausgesetzt mit dem Orchester arbeitet, hätte gleich zu Beginn der Spielzeit eingesetzt werden müssen, weil das ständige Konzertieren unter anderen Dirigenten sich sehr bald in negativem Sinne auswirken muß. Welcher Leistungen die hier vereinbarten Meisterspieler fähig sind, dafür war Mengelbergs Aufführung von Tschaikowskys 5. Sinfonie ein überwältigender Beweis. Es ist nicht nur die gewissenhafte Nachgestaltung bei Mengelberg und die große Linie seiner Wiedergaben,

---

<sup>278</sup> Mengelbergs letztes Berliner Konzert hatte vor sieben Jahren, Anfang Mai 1929 stattgefunden.

<sup>279</sup> Zuletzt waren das Concertgebouw-Orchester und Mengelberg am 1. und 3. Mai 1929 in Berlin aufgetreten; davor nur am 20. und 21. Oktober 1922.

<sup>280</sup> Robert Oboussier (1900-1957), schweizerischer Komponist und Musikkritiker, der bei Volkmar Andreae und Philipp Jarnach in Zürich und bei Siegfried Ochs in Berlin studiert hatte. 1939 kehrte er in die Schweiz zurück. Er schrieb 1937 im Auftrag der Berliner Philharmoniker ein Büchlein über die Symphonien Beethovens, das er Wilhelm Furtwängler widmete. Ein Auswahl aus seinen Musikkritiken wurde 1969 in Zürich unter dem Titel *Berliner Musikchronik 1930-1938* herausgegeben (der hier zitierte Rezension befindet sich in diesem Buch auf S. 116ff). Im 56. Lebensjahr wurde er von einem Strichjungen auf grausame Weise ermordet; er und seine Musik gerieten in Vergessenheit. Vgl.

<http://schwulengeschichte.ch/inhalt/5-jahre-der-repression/mord-im-milieu/oboussier-das-erste-opfer/>.

sondern die besondere Klarheit des Stimmengeflechts, die sogar aus der üblichen Begleitung noch selbständige Linien herausholt. Diese werden organisch entwickelt, so daß niemals der Eindruck des erklügelten Musizierens entstehen kann. Außerdem ist er ein Meister der Steigerung, der auch bei den berühmten Kraftausbrüchen Tschaikowskys (in denen die schweren Blechbläser das Feld beherrschen) immer noch Reserven behält. Er ist eine gesunde Natur, die den lebensnahen Blick des Holländers mit einem ursprünglichen Künstlertemperament glücklich verbindet.

Mehr über diese Aufführung im letzten Abschnitt. Fast dasselbe Programm dirigierte Mengelberg mit den Berliner Philharmonikern am 10. November 1936 in Hamburg. Das *Hamburger Fremdenblatt* vom 11. November berichtete:

Hauptstück wird auch hier wie in Berlin, die „Fünfte Sinfonie“ von Tschaikowsky. Und wiederum das Glanzstück darin das zum Tausend hinreichende Finale, das doch nie seinen rhythmischen Halt verliert, selbst in der Brutalität nie lärmend wird, sondern gerade in der fast maschinell gegebenen Exaktheit des orgiastischen Rausches den Hörer betört. Was ist mehr zu bewundern? Die unerhörte Könnerschaft dieses Orchesters oder die Disziplin dieses wahrhaften Beherrschers, der im Pomp der Darstellung die Ekstase meistert? Beides wird zur faszinierenden Einheit. Das Publikum rast am Ende und jubelt Mengelberg und den Berlinern zu. Es hatte einen der glanzvollsten Abende erlebt, der in letzter Zeit in Hamburg zu erleben war. k.sch.

*Münchener Abendblatt*, 9. Februar 1938 (das Konzert mit den Münchener Philharmonikern bildete den Abschluß einer ‚Niederländischen Woche‘):

Noch stärker als die ‚Coriolan‘-Ouvertüre wirkte dann die Aufführung der fünften Symphonie von Tschaikowsky, bei der namentlich die Ecksätze mit ihren ungeheuren Temperamentsausbrüchen und ihren wuchtigen rhythmischen Energien in einer kaum überbietbaren Eindringlichkeit, Klarheit, Klangpracht und Formgeschlossenheit herauskamen. Nicht minder zeigte sich aber auch bei den beiden Mittelsätzen Mengelbergs tiefe Vertrautheit und Gefühlsverbundenheit mit der Musik des russischen Meisters. Dr. Anton Würz<sup>281</sup>

*Münchener Zeitung*, 9. Februar 1938:

Bei der Wiedergabe der fünften Symphonie von Tschaikowsky, die den Abend abschloß, schien diese Kultur des Orchestervortrags noch um einige Grade gesteigert, und zwar nach beiden Seiten hin. In der großen Linie, in der Art wie z. B. Tempo und Dynamik des ersten Allegros entwickelt wurden, herrschte der Geist eines kühnen Alfreskos und einer fast improvisatorisch anmutenden Freiheit. Zugleich aber war derselbe Satz (und die anderen Sätze ebenfalls) Takt für Takt in allen Stimmen kammermusikmäßig ausgefeilt. Dinge wie die Sechszehntelläufe der Holzbläser, die in zarter Präzision mit Dynamik und Ausdruck der melodieführenden Stimmen Schritt hielten wie ein sensibler Liederbegleiter mit dem Vortrag des Sängers, sind Kostbarkeiten, die in Symphoniekonzerten nicht alle Tage dargebracht werden. Und das ist nur ein einziges Beispiel. Es hat keine Not, weitere zu suchen. Auf jeder Partiturseite bieten sie sich unserer Erinnerung an. Die ganze Interpretation war in ihrer geistvollen Brillanz, ihrer exzessiven Wildheit und liebenswürdig-mondänen Sentimentalität ein getreues Abbild des Werkes. Besser kann man diese Symphonie kaum noch aufführen. Das wird auch der zugeben, dem ihr innerer Gefühlstypus, ihre Atmosphäre von Barbarei und Parfum fernliegt.

[...] Willem Mengelberg ist schon bei seinem ersten Erscheinen herzlich begrüßt und nach jeder Nummer mit stürmischen Ovationen bedacht worden, die am Schluß kaum ein Ende nehmen wollten. Alexander Berrsche<sup>282</sup>

*Völkischer Beobachter*, 10. Februar 1938:

Zum Abschluß der Niederländischen Woche in München fand in Gegenwart des Stellvertreters des Führers, Reichsminister Rudolf Heß, und des bayerischen Ministerpräsidenten Ludwig Siebert ein festliches Konzert statt, das der Leiter des Amsterdamer Konzertgebouw-Orchesters, Professor Willem Mengelberg, dirigierte. Es war das erste Gastspiel des berühmten Dirigenten in München. Ein erstaunlicher Fall in der Tat; denn der Ruhm dieses mit Frische und Unmittelbarkeit führenden Orchester-

<sup>281</sup> Anton Würz (1903-1995) war viele Jahre als Musikkritiker in München tätig und hat später u.a. *Reclams Operettenführer* publiziert.

<sup>282</sup> Alexander Berrsche (1883-1940), Rechtsanwalt und Musikschriftsteller, hatte bei Max Reger studiert.

leiters ist schon mehrere Jahrzehnte alt. Der Eindruck seines Gastspiels war denn auch zwingend und zum Teil sogar überwältigend. [...]

Dann folgte Tschaikowskys 5. Sinfonie in e-moll. Viele werden sich erstaunt gefragt haben, warum Mengelberg gerade mit einer Tschaikowsky-Sinfonie sein erstes Münchener Gastspiel abschloß. Warum er es tat und auch tun durfte, das zeigte sein Konzert; denn hier ließen sich die außerordentlichen Vorzüge dieses großen Orchesterherrschers am sinnfälligsten erkennen. Seine ungeheure Gabe der Klangregie nahm dieser Symphonie alles das was man in durchschnittlichen Aufführungen oft als Mangel empfinden mußte: Jeden Hang zu Schwulst äußerer Pracht und innerer Unklarheit. Der mehr innerlich musikalischen Auffassung Clemens Krauß', die gleichfalls höchster Klarheit zustrebt (wir hörten sie kürzlich erst im letzten Konzert der ‚Musikalischen Akademie'), stand hier die virtuose Auffassung gegenüber. Die dramatischen Spannungen der Rhythmik – vor allem in den beiden Eck-sätzen – und die daraus folgende, jeden Widerspruch entwaffnende Logik der Zeitmaße schufen der Gedankfülle dieser heroischen Symphonie eine meisterliche Verwirklichung. Die geistigen Energien dominieren hier mit überzeugender Kraft. Im ‚Walzer' trat demgemäß die schwingende Empfindung hinter den scherzhaften Elementen des Satzes zurück. Den Meister der bewußten, stürmischen und zugleich beherrschten Führung ließ schließlich der letzte Satz erkennen, dessen mächtiger symphonischer Aufbau in der lichtvollsten Schönheit erstrahlte.

Die Tonhalle war minutenlang brausender Jubel über diese prachtvolle Leistung. Der Dirigent ließ mit Recht das hingebungsvoll spielende Philharmonische Orchester an dieser Auszeichnung teilhaben.  
Erwin Bauer.

*Münchener neueste Nachrichten*, 10. Februar 1938:

Es ist wohl unter Mengelbergs Leitung kaum möglich, ein einziges Achtel unter den Tisch fallen zu lassen oder nur ungenau zu bringen – unsere Philharmoniker haben diesbezüglich in den Proben allerhand erleben müssen. Aber sie dürfen stolz sein auf das Ergebnis: die Mühe hat sich gelohnt und jede Ueberstunde der Vorarbeit hat sich hundertfach in dem berückenden Glanz der Aufführung bezahlt gemacht.

Tschaikowskys fünfte Symphonie in e-moll kam in einer höchst dramatischen und in allen Einzelheiten prächtig ausgefeilten Wiedergabe heraus. Im Gegensatz zu der kürzlich hier durchgeführten Aufführung derselben Symphonie unter Leitung von Clemens Krauß, die sozusagen auf edle Linie und schönem Ton gestellt war und nach Möglichkeit alle Extreme in Temporückungen und dynamischen Ausladungen vermied, ließ Mengelberg nun wieder alle Minen springen, die der exzentrischen Musik Tschaikowskys allerdings wesentlich innewohnen und sowohl im leidenschaftlichen Rubato als auch in den krassen Gegensätzen einer düsteren Melancholie und eines bacchantischen Taumels eine Entsprechung finden. Ein unerhörter Rausch, der fast narkotisch wirkte, lag über dieser Aufführung.

Oscar von Pander<sup>283</sup>

Am 1. März 1939 dirigierte Mengelberg die Dresdner Philharmoniker im Deutschen Museum in München. Das *Münchener Abendblatt* vom 2. März 1939 schrieb darüber:

Das Konzert, das die Dresdner Philharmoniker gestern abend im Festsaal des Deutschen Museums unter der Führung Willem Mengelbergs gaben, wurde für den berühmten holländischen Dirigenten wie für das bisher in München noch nicht bekannte Orchester ein großer, von den zahlreichen Zuhörern namentlich am Schlusse mit stürmischen Beifall gefeierter Erfolg.

Mengelbergs meisterliche, geistvolle und überlegene Kunst der Orchesterführung und Werkinterpretation haben wir schon einmal hier bewundern dürfen. Die Eigentümlichkeit und damit auch der besondere Reiz und Wert seines Musizierens liegen vor allem in einer ganz ungewöhnlichen, nur nach sorgfältigster, ja fanatisch subtiler Probenarbeit erreichbaren Klarheit, höchsten Genauigkeit und erlesenen Klangschönheit. Keine Partiturstelle bleibt bei ihm undurchsichtig oder unübersichtlich, sondern

---

<sup>283</sup> Oscar von Pander (1883-1968), der als Deutschbalte russischer Staatsangehöriger war, war zuerst als Volkswirtschaftler ausgebildet worden, studierte u.a. bei Engelbert Humperdinck in Berlin und hatte zwischen 1913 und 1921 Kapellmeisterposten in Mainz, Lübeck, Kiel, Halle, Darmstadt und Frankfurt inne (wo er auch einige Museumskonzerte dirigiert hat zur Zeit Mengelbergs). Er arbeitete 1927 bis 1944 als Musikredakteur der *Münchener Neuesten Nachrichten*. Er war auch Komponist und hat 1921 die *Lieder und Tänze des Todes* von Musorgskij orchestriert. Er verfaßte u.a. Bücher über Beethoven (1948) und über Clemens Krauss (1955), mit dem er eng befreundet gewesen war, und gab 1959 seine Autobiographie *Trilogie des Lebens* im Selbstverlag heraus.

überall und in jedem Augenblick weiß er dem erträumten Ideal einer vollkommen werkgetreuen, im besten Sinne sachlichen Darstellung jedes Kunstwerks Genüge zu tun.

So erlebte man als Zuhörer jedes der aufgeführten Werke in voller, starker Eindringlichkeit: eingangs die Ouvertüre ‚Der römische Carneval‘ von Berlioz, dann die phantasiereich und packend entwickelte, in ein kostbares, edles Klanggewand gekleidete ‚Ciaccona gotica‘ des holländischen Komponisten Cornelis Dopper, weiterhin (und zwar vielleicht als Höhepunkt des Abends im Hinblick auf die Wiedergabe) Tschaikowskys leidenschaftliches Tongedicht „Romeo und Julia“ und endlich – im zweiten Teil des Konzerts – Beethovens siebte Sinfonie. Hier erreichte Mengelberg in mustergültig harmonischem Zusammenwirken mit dem Orchester, namentlich bei der Gestaltung des Schlußsatzes, durch seine großartige, mit impulsivem Ausdruckswillen und vitalstem Klangsinn gepaarte rhythmische Energie eine wahrhaft hinreißende innere und äußere Wirkung.

Wie schon bemerkt, hatten die Dresdner Philharmoniker reichen Anteil an dem begeisterten Beifall, mit dem der Abend aufgenommen wurde. Sehr mit Recht – denn man hatte hier eine ganz ausgezeichnete Künstlerschar kennengelernt, einen in allen Instrumentengruppen vortrefflich besetzten und hervorragend durchgebildeten Klangkörper, eine mit vorbildlicher innerer Bereitschaft allen Intentionen des großen Dirigenten folgende Vereinigung von vortrefflichen Musikern. Dr. Anton Würz

*Münchner Neueste Nachrichten*, 3. März 1939:

Es war eine Freude für München, das treffliche Orchester der Dresdner Philharmonie am Mittwoch im Deutschen Museum im 7. Meisterkonzert kennenzulernen. Dies Orchester, das übrigens mit der Dresdner Staatskapelle nicht zu verwechseln ist, wird als reines Konzertorchester geführt und hat sich in der letzten Zeit unter der ausgezeichneten Leitung von Paul van Kempen, einem Schüler Mengelbergs,<sup>284</sup> zu einer erstaunlichen Höhe entwickelt. Auffallend ist die Jugendlichkeit ihrer Mitglieder, vorzüglich die Disziplin des Spiels, sehr schön der Ton der Instrumente und die allgemeine Ausgeglichenheit des Klanglichen. Unter Mengelbergs bewährter Stabführung konnten die Dresdner Philharmoniker sich an diesem Abend in einem denkbar günstigen Licht zeigen und ernteten mit dem Dirigenten den stärksten wohlverdienten Beifall.

„Der römische Carneval“ von Berlioz brauste in atemraubendem Tempo und prächtiger Genauigkeit vorüber. Einen noch stärkeren Eindruck erzielte Tschaikowskys leidenschaftlich bewegte Tondichtung „Romeo und Julia“, die der große russische Komponist, angeregt durch Shakespeares Drama, aber nicht als Programm-Musik schuf. Das Stück übersteigt in seiner ausladenden Ausdrucksgewalt wohl den Rahmen der Ouvertüre um viele Grade, eine Fantasie, die allerdings zu ihrer vollen Geltung auch nur dann kommen kann, wenn sie in so dramatisch packender und empfindsam überquellender Weise nachgezeichnet wird, wie das unter Mengelberg geschah. Oscar von Pander

*Stuttgarter N.S.-Kurier*, Abend-Ausgabe, 3. März 1939:

Das zweite große musikalische Ereignis dieser Woche war das seit langem mit Spannung erwartete Konzert der Dresdner Philharmoniker unter der Stabführung des berühmten holländischen Dirigenten Willem Mengelberg. [...]

Trotz der Bevorzugung so wirkungsvoller Stücke wie der Werke Berlioz' und Tschaikowskys ist Willem Mengelberg kein nach äußeren Effekten haschender Pultvirtuose. Seine Domäne ist die Musik, sein Künstlertum ist Dienen am Werk, ein Nachschaffen, das mit peinlicher Genauigkeit den Vorschriften der Partitur folgt, ohne schulmeisterlich in solchen Anweisungen Genüge zu finden. Aber aus der sorgsamsten Beachtung aller Zeichen erwächst bei Mengelberg jener selbstverständliche Fluß der Musik, der Zeichen des innigen Vertrautseins mit den Werken und natürliche, instinktsichere Musikalität be deutet. Willy Fröhlich<sup>285</sup>

*Mitteldeutsche National-Zeitung*, Merseburg, 4. März 1939:

<sup>284</sup> Paul van Kempen (1893-1955) studierte am Konservatorium in Amsterdam bei Louis Zimmermann und Julius Röntgen. 1913 wurde er Geiger im Concertgebouw-Orchester unter Mengelberg; dessen Schüler ist er wohl nicht gewesen. Von 1916 an wirkte er als Dirigent in Deutschland, zuerst in Posen und Bad Nauheim, 1920 in Dortmund. 1934 wurde er Dirigent der Dresdner Philharmoniker, die sich unter seiner Leitung zu einem der besten deutschen Orchester entwickelten. Er dirigierte die deutsche Erstaufführung von ajkovskijs *arodejka* 1941 in der Berliner Staatsoper. 1942 wurde er Nachfolger von Herbert von Karajan in Aachen.

<sup>285</sup> Willy Fröhlich (1894-1978) wirkte als Musiklehrer und Musikschriftsteller in Stuttgart.

Es erübrigt sich, die geniale Stabführung Willem Mengelbergs, der einer der größten Meister des Taktstocks ist, besonders noch hervorzuheben. Seine und der Dresdener Philharmoniker Künstlerschaft ist über jedes Lob erhaben. Das bewies auch die Tschaikowsky-Wiedergabe der „Romeo und Julia“-Ouvertüre, die die todumlauerte unsterbliche Liebe verherrlicht. Von den drohenden Bässen, die das unheilvolle Schicksal Romeos und Julias verkünden, bis zu dem himmelwärts rauschenden Tönen als Bekenntnis ewiger Untrennbarkeit, wurde die Ouvertüre zu einer poetischen Vision. Alfred Stiehler

Am 12. Dezember 1939, also nachdem die deutsche Armee schon in Polen eingefallen war, dirigierte Mengelberg in Mannheim u.a. die fünfte Symphonie ajkovskijs mit dem Nationaltheater-Orchester. Die *Neue Mannheimer Zeitung* schrieb am nächsten Tag:

Er ist kein Dirigent von geschmeidiger Eleganz. Im Gegenteil, seine gedrungene Gestalt und die offenbar durch nichts zu erschütternde Ruhe seines Ganges und der Bewegungen wirken wie die personifizierte niederländische Bedächtigkeit. Wer Mengelberg nicht kennt, wird hinter dem sachlichen Ernst seiner Außenseite kaum die glühende Musikseele dieses Künstlers und die Fülle gestalterischer Kräfte vermuten, die ihn zum Dienst am Werke unserer Großen treiben.

[...] Zum Schluß gab es dann die an wirkungsstarken Kontrasten überreiche Fünfte Sinfonie von Tschaikowsky (e-Moll). Aus kernhaftem, grundmusikalischen Empfinden heraus, in allem Technischen höchst souverän, formte Mengelberg hier instinktsicher und mit untrüglichem Gefühl für die große äußere Wirkung seine Klangvorstellungen. Man folgte gespannt dieser vollblütigen Entfesselung der leidenschaftgepeitschten Mollgesänge Tschaikowskys, dessen Fünfte in der Tat einen schöpferischen Dirigenten verlangt, der die vielen thematischen Wiederholungen vor der Gefahr der Banalität bewahrt, der die sehnsüchtig schwärmende Hornmelodie des zweiten Satzes nicht zu weichliche Konturen annehmen und den Walzer wirklich tanzen und nicht schluchzen läßt, der über der bisweilen reichlich aufdringlich erscheinenden äußeren Brillanz das stillere Sprossen und Blüten der Mittelstimmen nicht außer Acht läßt – kurz, der uns die innere Ungleichwertigkeit des Werkes durch klug angelegte Vortragskunst weniger fühlbar macht. Willem Mengelberg gelang dies über die Maßen gut, und der Instrumentalkörper folgte dieser ausgezeichneten Führung mit großer Musizierbegeisterung, gab alles her an nerviger Rhythmik, an Gefühlsintensität des Klanges und an loderndem Temperament der wildbewegten Abschnitte, so daß der Abend in stürmischen Huldigungen für den Dirigenten und das Orchester gipfelte. Carl Onno Eisenbart<sup>286</sup>

Das *Hakenkreuzbanner, das nationalsozialistische Kampfblatt Nordwestbadens* vom 13. Dezember 1939 berichtete über dieses Konzert wie folgt:

Prof. Willem Mengelberg, der Leiter des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters, gehört heute zu den wenigen internationalen Dirigenten; man geht wohl kaum fehl, wenn man ihn neben Furtwängler als den angesehensten unter ihnen bezeichnet. Er vereinigt die gründliche deutsche Schule selten glücklich mit dem niederländischen Temperament, mit jenem diesseits- und schönheitsfreudigen Realismus, der uns aus der Kunst der Niederländer immer wieder anspricht. Klar und überlegen ist seine Diktion, jede Geste ist sachlich motiviert. Seine in sich gefestigte Persönlichkeit, seine reife Erfassung der musikalischen Inhalte und klare Beherrschung der Form teilen sich rasch dem Orchester mit und sichern so Aufführungen von letzter Reife und Geschlossenheit.

[...] Den Höhepunkt des Konzertes aber erreichte er mit der fünften Sinfonie in e-moll von Peter I. Tschaikowsky. Aus tiefer Verinnerlichung und seelischem Nacherleben wußte Mengelberg dieses an unvergleichlich schönen Melodien so überreiche Werk des großen Russen zu erschließen. Die schroffen Gegensätze der langsamen, elegischen Einleitung und das dramatische Widerspiel des ersten Satzes, der wundervolle, auf der unvergeßlichen Hornmelodie aufgebaute langsame Satz, der elegant zärtliche Walzer und das aus erhabenem Maestoso zu wilder Lebensfreude und sieghaftem Jubel aufsteigende Finale erstanden in überlegen gesehener künstlerischer Einheit. Mit äußerster Sorgfalt und liebevoller Achtung vor dem Werke Tschaikowskys spürte Mengelberg den seelischen Hintergründen des musikalisch Ge deuteten nach. Es gab keine Steigerungs- und Wirkungsmöglichkeit, die er nicht aufgesucht und gefunden hätte, die er nicht überzeugend durch das Orchester, das jedem Wink folgte, mitteilte. [...]

Immer von neuem riefen die Zuhörer den berühmten Gastdirigenten hervor, der den stürmischen Beifall gern mit dem Orchester, das ihm in schönster Einsatzbereitschaft gefolgt war, teilte.

Dr. Carl J. Brinkmann

---

<sup>286</sup> Carl Onno Eisenbart (1885-1974) war seit Anfang der dreißiger Jahren Journalist und Kritiker in Mannheim. Nach dem Krieg wirkte er einige Jahre als Intendant des Mannheimer Nationaltheaters.

In der *Rhein-N.S.Z.-Front* schrieb Fritz Bommas über dieses Konzert:

Ein Orchester ist nur innerhalb ziemlich genau gezogener Grenzen ein Instrument, auf dem jeder, der die Technik beherrscht, nach seinem Sinne spielen kann. Die feinsten und persönlichsten Wirkungsabsichten des Dirigenten erfordern ebenso seine und persönliche Vorschulung. Willem Mengelberg, der berühmte Leiter des Amsterdamer Konzertgebouw-Orchesters, hat wieder einmal den Beweis erbracht, daß ein großer Dirigent, der neben überlegener geistiger Deutung und suggestiver Führergabe überragende erzieherische Qualitäten besitzt, auch einem fremden Orchester in knapper Frist seinen Stempel aufprägen kann. Es spricht freilich auch für die ungewöhnliche Anpassungsfähigkeit und hohe Vollkommenheit des Nationaltheaterorchesters, daß Mengelberg ihm in kurzem 'seinem' Klangcharakter aufprägte und aus den nun verwirklichten Klangvorstellungen die besonderen Wirkungsmittel für seine Interpretation schöpfen konnte.

[...] Das Hauptwerk des Abends war Tschaikowskys Fünfte Symphonie. Auch ihm steht Mengelberg mit männlich klarem Gestaltungswillen gegenüber. Es ist ein Wille zur gebändigten Form, die das slawische Schweifen und die gelegentlich ausbrechende Wildheit dämpft. Sie spürt den symphonischen Formgedanken nach und gibt das Werk in starker Betonung seiner Architektonik. Am stärksten prägte sich dies in dem energisch gestrafften Finale aus, in dem das slawisch ausbrechende Temperament auf die Sforzato-Einsätze der Blechbläser eingeschränkt wird. Der Walzer ist mehr ein neckisches, als ein sehnsüchtig schweifendes Spiel.

Das Orchester war dank der ungemein instruktiven Vorarbeit dem Dirigenten ein Instrument von vollendeter Gefügigkeit. Die Hörer waren von der Leitung des Dirigenten und des Orchesters begeistert. Der berühmte Gast wurde stürmisch gefeiert und man spürte, daß es nicht nur eine freundliche Geste war, wenn er den Beifall von sich auf das Orchester abzulenken bemüht war.

*Frankfurter Volksblatt*, 28. Januar 1940. Das am 26. Januar gespielte Konzert bot J.Chr. Bach, Sinfonia B-Dur; César Franck, drei Sätze aus *Psyché*; ajkovskij, vierte Symphonie.

Willem Mengelberg stand im 7. Museumskonzert an der Spitze des Frankfurter Opernhaus- und Museumsorchesters, dessen Ehrendirigent er ist. Er war mit den Orchesterleistungen offenbar sehr zufrieden, gehörte er doch zu denen, die den Künstlern am lebhaftesten Beifall spendeten. Das vielfarbige Klangreich der Romantik ist die Welt, in der sich seine Dirigentenkunst am liebsten ergeht. Die genaue, reine Wiedergabe des vorgeschriebenen Ausdrucks ist ihm fast noch wichtiger als die seelische Atmosphäre. So war in der Aufführung „Psyché“ von César Franck alles mehr Aufbau des Klangs als Schwingung des Seelischen. Bei der Wiedergabe der 4. Sinfonie Tschaikowskys war es asiatische Musik, Pathos eines steppenhaften Volkstums, was da erklang. Die Eleganz des Pizzikato-Scherzos und die Lyrik der Holzbläseridyllen waren wie Schmuck und Geschmeide über einem leidenschaftlichen Temperament, das endlich doch die Steppenluft dem Salon vorzieht – so erlebte man Tschaikowsky als echten Russen.

Dr. Hendel

*Frankfurter Zeitung*, 28. Januar 1940:

Der niederländische Meisterdirigent liebt das große Pathos des Orchesterklanges. Er liebt deshalb auch die Symphonien von Tschaikoffskij. Ihre Wiedergabe trägt ihm schon seit vielen Jahren besonders starke Erfolge ein. Andererseits sind diese Werke selbst durch die Art, wie Mengelberg sie – hier darf man vielleicht einmal das fragwürdige Wort gebrauchen – nachgestaltet, in der Gunst des Publikums immer höher gestiegen. In Frankfurt, wo die Werke der sogenannten Neurussen schon vor gut fünfzig Jahre in die Programme der Museums-Gesellschaft eingedrungen sind, hat Mengelberg, die Pionierarbeit Gustav Kogels fortsetzend, die Musik Tschaikoffskijs mit steigender Erfahrung und Intensität ins rechte Licht gerückt. Und gerade hier kommt er immer wieder auf jene alte Liebe zurück, wenn das genannte Konzertinstitut ihn bittet, als Gast wieder einmal an dem Platze zu wirken, den er gut zwölf Jahre lang ständig eingenommen hat.

Diesmal bot der Ehrendirigent des Städtischen Orchesters in dicht besetzten Saale nicht etwa eine der bekanntesten, zeitweise durch eine Unzahl von Aufführungen geradezu verbrauchten Symphonien Tschaikoffskijs dar – wir meinen die elegische „Fünfte“ und die pathetische „Sechste“ –, sondern die noch weniger bekannte, neuerdings allgemein etwas stärker beachtete „Vierte“, das Werk in f moll. Es steht an Form und Gehalt hinter diesen Schwesterwerken zurück. Es mutet im Vergleich mit ihnen noch mehr improvisiert an. Aber es trägt einen stärkeren russischen Akzent, besonders im Pizzicato-Scherzo, dessen Trio-Teil sogar einen Gassenhauer aufklingen läßt, und im Finale, dessen Hauptthema dem Schätze russischer Volkslieder entstammt und dessen gesamter Hauptteil nach des Komponisten eigener Aussage im Hörer den Eindruck eines Volksfestes erwecken soll.

Die Vision des Volksfestes wird heraufbeschworen, um die tragische Stimmung, die im ersten Satze überwiegt und durch schärmerische Ausflüge ins Reich der Träume nicht gemildert, sondern gesteigert wird, vollends zu verscheuchen und zu überwinden. „Freue dich an der Freude anderer“<sup>287</sup>... das ist hier der Weisheit letzter Schluß. Der Uebergang von der Ausgangsposition zu dieser Lösung – also vom gedrückten, von ehernen Rufen umzuckten ersten Satz zum befreienden, rauschhaft ausbrechenden Finale – besteht in einer empfindsam nachdenklichen Canzone, in welcher die Solo-Oboe fast „spricht“, und in jenem Scherzo, das von den Streichern nur gezupft und von den Holz- und Blechbläsern in ebenso origineller Verwendung blitzend belichtet wird. (Diesen Teil des Ganzen bezeichnete Tschaikoffskij als kapriziöse Vorstellungen eines leicht Berauschten.)

Mengelberg ist in die Formstruktur, in die technischen Finessen und in den Ausdrucksgehalt dieser Musik so tief eingedrungen, daß er sie mit einer letzten Plastik und ebenso hochgetriebenen Spann- und Leuchtkraft vorzustellen vermag. Wie ein Feldherr waltete er seines Amtes auf diesem Schlachtfelde der Seele; wie ein Stratege, der nicht nur mit weitem Blick und unverrückbarem Willen auf sein großes Ziel lossteuert, sondern auch alle kleinen und kleinsten Teilkkräfte erregt und beherrscht, deren voller Einsatz nötig ist, um dahin zu gelangen. Ein solcher Mann am Pult ist für das Orchester gewiß nicht bequem. Wie mag er mit ihm gearbeitet haben, um in wenigen Proben eine solche Schlagkraft und Nuancierungsfähigkeit zu erzwingen, wie sie an diesem Abend zu bewundern war. Aber ohne diese Souveränität des Leiters und ohne dieses Ringen auch um Kleinigkeiten bliebe auch jene suggestive Wirkung aus, deren man hier teilhaftig wurde. Karl Holl<sup>288</sup>

Die niederländische Tageszeitung *De Telegraaf* schrieb am 25. Juni 1940:

Prof. dr. Willem Mengelberg wird am 5. Juli in der Berliner Philharmonie ein Konzert dirigieren, in dem ausschließlich Werke ajkovskij aufgeführt werden. Der Pianist Conrad Hansen spielt das Klavierkonzert b-Moll. Mengelberg dirigiert *Romeo und Julia* und die fünfte Symphonie.

Die Berliner Philharmonie gibt erst jetzt die ajkovskij-Gedenkfeier (der Komponist wurde am 7. Mai 1840 geboren) weil Mengelberg, der als der beste ajkovskij-Dirigent betrachtet wird, nicht eher zur Verfügung stehen konnte.<sup>289</sup>

Die *Berliner Börsenzeitung* schrieb am 6. Juli 1940 über dieses Konzert:

Erst der hochsommerliche Juli brachte den Abschluß der Berliner Konzertsaison 1939/40. Es war ein ungemein pompöser und rauschender Abschluß. Man könnte glauben, sich auf der Höhe der Konzertsaison zu befinden. Der berühmte holländische Dirigent Willem Mengelberg und unser Philharmonisches Orchester hatten sich zusammengetan, um die vielen Ehrungen, die in den letzten Monaten dem russischen Meister Peter Tschaikowsky anlässlich seines in dieses Jahr fallenden 100. Geburtstages durch eine bevorzugte Aufführung seiner Werke erwiesen worden sind, gleichsam noch einmal zusammenzufassen und einigen seiner markantesten Schöpfungen eine ideale Nachgestaltung zu geben. Kaum war das Konzert angekündigt worden, da setzte eine so starke Nachfrage nach den Eintrittskarten ein, daß in kürzester Frist die Philharmonie ausverkauft war, so daß sofort eine Wiederholung auf den heutigen Abend anberaumt wurde.

Sicherlich hat in erster Linie der Name des gefeierten Gastdirigenten, der übrigens auch im nächsten Winter mehrere Male an der Spitze der Philharmoniker erscheinen wird, diese starke Anziehungskraft ausgeübt. Aber auch die aus den Werken Tschaikowskys getroffene Auswahl kam dem Geschmack des großen Konzertpublikums in weitestem Maße entgegen. Die Ouvertüre zu „Romeo und Julia“, das Klavierkonzert in b-moll und die fünfte Sinfonie: diese Reihenfolge, die übrigens auch der zeitlichen Entstehung der Werke entspricht, gibt in großen Etappen ein ungemein anschauliches Bild von dem Reichtum an melodischen Einfällen und der prunkvollen Instrumentationskunst des Russen,

---

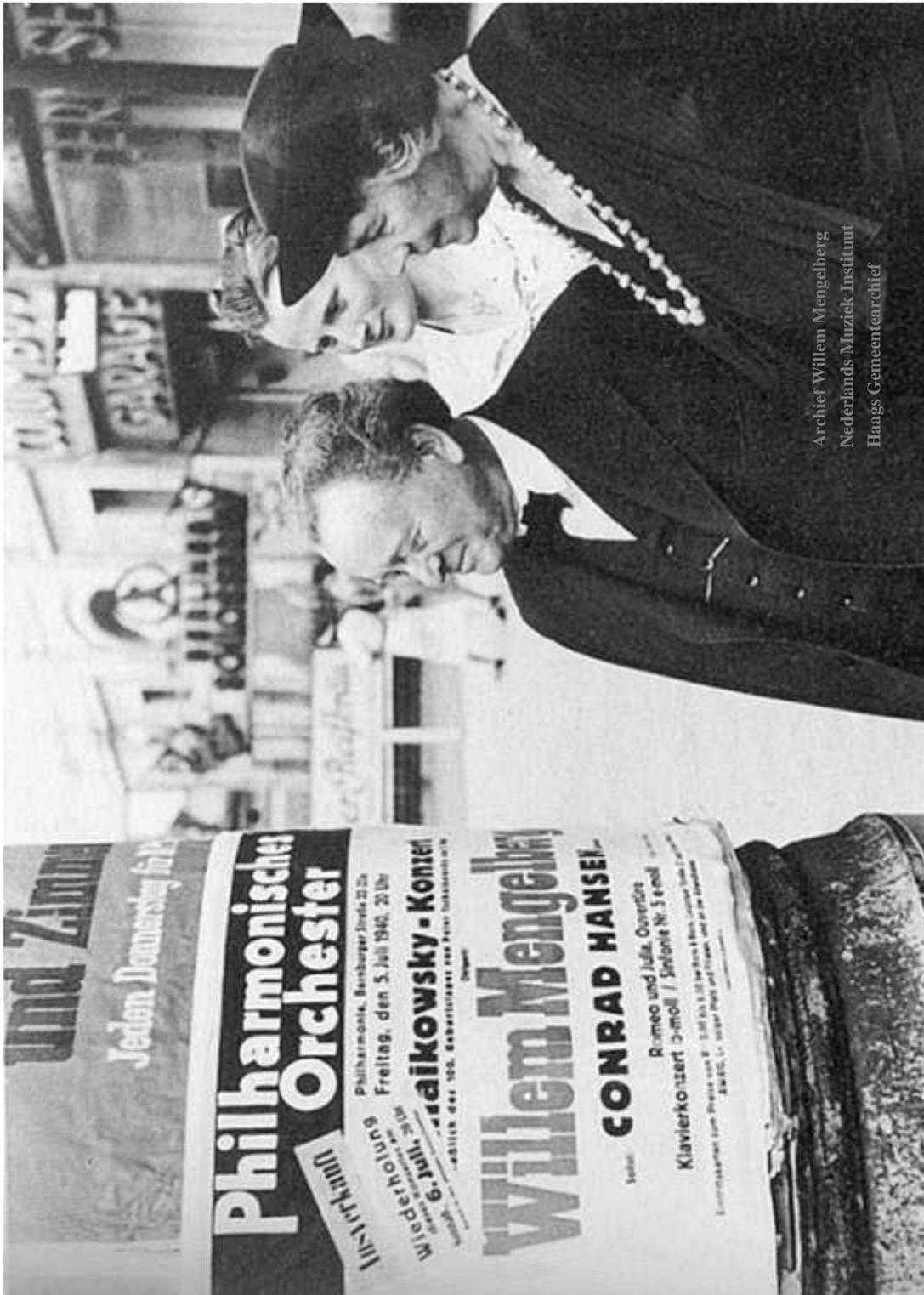
<sup>287</sup> Zitiert aus dem bekannten Brief ajkovskijs an Nadežda fon Mekk vom 16. Januar 1878, in dem er ihr das Programm der vierten Symphonie erklärt.

<sup>288</sup> Karl Holl (1892-1975) war Musikschriftsteller und Operndirektor, und verfaßte Bücher über u.a. Verdi und Wagner.

<sup>289</sup> „Prof. dr. Willem Mengelberg zal op 5 Juli in de Berlijnsche Philharmonie een concert dirigeeren, waarop uitsluitend werken van Tschaikowsky worden uitgevoerd. De pianist Conrad Hausen [sic] speelt het pianoconcert in bes kl. t. Mengelberg dirigeert *Romeo en Julia* en de Vijfde Symphonie.

De Berlijnsche Philharmonie geeft eerst thans de Tschaikowsky-herdenking (de componist werd op 7 Mei 1840 geboren) omdat Mengelberg, die als de beste Tschaikowsky-dirigent wordt beschouwd, niet eerder beschikbaar was.”

den Vorzügen also, die ihm auch und gerade in Deutschland eine ständig zunehmende und offenbar noch nicht auf den Gipfel gelangte Volkstümlichkeit verschafft haben. Das gilt auch von der Fantasie in Form einer Ouvertüre, die, durch Shakespeares „Romeo und Julia“ angeregt, sich erst allmählich durchgesetzt, dann aber wesentlich dazu beigetragen hat, die Vorurteile gegen die Programmusik auf das richtige Maß zurückzuführen. Das Klavierkonzert, von Conrad Hansen blendend und in genialem Zusammengehen mit dem Dirigenten gespielt, bestätigt beim jedesmaligen Hören und zumal bei solcher Wiedergabe erneut, wie recht jener für die Entstehung des Werkes bestimmend gewordene Bemerkung eines Freundes gehabt hat, daß Tschajkowsky tonsetzerischer Begabung ein Klavierkonzert besonders



gut liegen müßte. Und daß schließlich die Fünfte immer wieder verlangt wird, hat seinen Grund sicherlich in der ungemein klaren und durchsichtigen Herausmeißelung des einprägsamen Schicksalsmotivs und seiner organischen Verflechtung in allen Sätzen.

Der Jubel um Mengelberg und auch um Hansen durchbraust den Saal noch lauter als der häufig zu dynamischen Höchstleistungen entfesselte Orchesterklang. Immer wieder und sehr betont leitet Mengelberg die Beifallsstürme auf die Philharmoniker ab. Darin schließen wir uns ihm an. Franz Köppen<sup>290</sup>

#### Die *Berliner Zeitung am Mittag*, 6. Juli 1940:

Willem Mengelberg besitzt Berlins Sympathin in ganz besonderem Maße. Er, der schon ein klar sehender und aktiver Freund des neuen Deutschland war, als es weit weniger leicht war als heute, erhielt einen Empfang, dem sofort die außerordentliche Herzlichkeit anzumerken ist Frisch, strahlend wie nur je geht er mit seinem charakteristisch langsamen und festen Schritt auf das Podium. Das Orchester erhebt sich, das Publikum klatscht heftig in die Hände.

Mengelberg dirigiert Tschaikowsky. Mengelberg gehört zu den ganz wenigen, die noch unter unmittelbarem Eindruck des Meisters, dessen 100. Geburtstag in dieses Jahr fällt, die Wiedergabe seiner Musik erlernt haben. Wirklich erlernt? Angesichts dieser Art des Musizierens möchte man sagen, er spricht Tschaikowsky wie seine Muttersprache. So selbstverständlich, so bis in die kleinste Wendung hinein beredt ist das, was er zeigt. Mengelberg führt, insbesondere in der einfach herrlich musizierten fünften Sinfonie, hinter den Bezirk des bewußt Gestalteten direkt an das Geheimnis, das Unfaßbare Tschaikowskys heran.

Das tut er keineswegs mit ausgeklügelten, mit raffiniert überspritzten Mitteln. Es ist die begeisterte Gediegenheit der Arbeit, die diese überragende Gesamtleistung hervorbringt. Genau vom Rhythmus und vom Glanz des Klanges ausgehend, webt er Motive und Motivgruppen zusammen. Alles bei ihm ist spitz und klar und trocken und gerade deshalb von höchstem Leben erfüllt. Er trifft sich darin mit unserem hervorragenden Pianisten Conrad Hansen, der als Solist des b-moll-Konzertes eine Mengelberg würdige Leistung zeigt. Eiserne Disziplin, Verzicht auf knallende Virtuosität bei gleichzeitig brillanter Herrschaft über alle Tücken der Technik, das macht ihm heute so leicht keiner nach. Das Publikum erkannte die außerordentliche Qualität und feierte Conrad Hansen laut und lange.

Es war ein großer Abend. Als Mengelberg die Fünfte geendet hatte, erhob sich ein Beifallssturm, wie man ihn auch an dieser Stelle selten erlebt. Immer wieder muß Mengelberg und das phantastisch spielende Philharmonische Orchester danken. Kaum kann er die ihm zgedachten Blumen in Empfang nehmen, weil das Publikum dicht gedrängt am Podium dem Mann noch lange ins Auge sehen will, der es zwei Stunden verzaubert hat. Edwin von der Nüll<sup>291</sup>

#### *Berliner Morgenpost*, 7. Mai 1940:

Die Philharmonie ist sein einer Woche ausverkauft: Willem Mengelberg, der berühmte holländische Dirigent, der den Weltruf des Amsterdamer Concertgebouw-Orchesters begründet hat, leitete ein philharmonisches Konzert zum 100. Geburtstag Tschaikowskys. Und Berlins Musikfreunde empfangen den jährlich wiederkehrenden Gast sozusagen mit offenen Armen; die Herzlichkeit, mit der der Künstler begrüßt wird, steigert sich im Verlauf des Abends zu Ovationen. Die mit bewundernswerter Elastizität auf den Stil von Mengelbergs Musizieren sich einstellenden Philharmoniker und Conrad Hansen, der überaus brillante Solist des b-moll-Klavierkonzerts, haben an diesem Erfolg entsprechend hohen Anteil.

Gleich die Ouvertüre zu „Romeo und Julia“, deren pompöser Charakter uns schon etwas fern liegt, gibt reichlich Gelegenheit, diesen ganz persönlichen Stil Mengelbergs zu bewundern: eine faszinierende rhythmische Schwungkraft, eine Gestaltung, deren Wurzeln in fanatischer Treue gegen die Partitur, in absoluter Klarheit ihrer Wiedergabe und in feinsten klanglicher Abstimmung der Instrumentgruppen liegen. Das tritt dann bei dem Hauptwerk, der Fünften Sinfonie des russischen Meisters, noch unmittelbarer in Erscheinung: im leidenschaftlich bewegten, von peitschenden Akzenten des ganzen Orchesters grandios gesteigerten ersten Satz, in der echt slawischen Melancholie des fein getönten Andante, in den scharfen, jäh wechselnden Kontrasten dieser Musik, deren barocke Romantik unter Mengelbergs Hand glasklar – sozusagen ohne Pedal – vor dem hingerissenen Hörer lebendig wird. Josef Rufer<sup>292</sup>

---

<sup>290</sup> Franz Köppen (geb. 1872) war viele Jahre Musik- und Theaterkritiker der *Berliner Börsenzeitung*.

<sup>291</sup> Edwin von der Nüll (1905-1945) verfaßte eine Monographie über Béla Bartók (1930), *Moderne Harmonik* (1932) und *Lebendige Musik*, „herausgegeben von der Wehrbetreuung der Luftwaffe“ [1944].

<sup>292</sup> Josef Rufer (1893-1985) studierte bei Arnold Schönberg und war Leiter der Gesamtausgabe dessen Werke; er arbeitete als Musiklehrer und -kritiker in Berlin. Er verfaßte u.a. *Die Komposition mit zwölf Tönen*

## Österreich

*Völkischer Beobachter*, 30. Januar 1939:

Für das Fünfte Abonnementkonzert der Wiener Philharmoniker war Willem Mengelberg, der Gründer und Leiter des Concertgebouw-Orchesters in Amsterdam, verpflichtet worden. Mengelberg ist Vollblutmusiker und bevorzugt Partituren, in denen die sinnfällige, in der Wirkung auf das Publikum berechnete Melodik zu ihrem Recht kommt. [...]

Tschaikowsky war an den Schluß gestellt worden. Über ein halbes Jahrhundert hat sich die Fünfte Symphonie im Konzertsaal bewährt und übt heute die gleiche Wirkung wie in den Achtzigerjahren des vorigen Jahrhunderts. Die gesunde, kernige, manchmal volkstümliche, dann wieder etwas französisch überfeinerte Melodik des Russen wird von einem in den Funktionsschritten klaren harmonischen Fundament getragen. Dazu kommt noch die farbige Orchestrierung, die die slawischen Rhythmen (mit der Hervorhebung unbetonter Takteile) herausgearbeitet. Mengelbergs Auffassung von Tschaikowsky weicht in manchem von der bei uns üblichen ab. Am auffälligsten sind die häufigen, einschneidenden Tempoveränderungen im Walzer, an die man sich erst gewöhnen müssen wird. Nach dem festlichen, schwungvoll dargebotenen Finale setzte rauschender, langanhaltender Applaus ein, den Mengelberg, nachdem er einige Male auf dem Podium erschienen war, auf das Orchester der Wiener Philharmoniker ablenkte.

*Völkischer Beobachter*, 14. März 1939, Siebentes Abonnementkonzert der Wiener Philharmoniker:

Die nach Shakespeare komponierte Phantasie-Ouvertüre „Romeo und Julia“ von Tschaikowsky zählt zu den Jugendwerken des Meisters. Sie ist 1869 entstanden und wurde zweimal grundlegend umgearbeitet. Die endgültige Fassung, deren Stärke zweifellos in der in leuchtenden Orchesterfarben schillernden Instrumentation liegt, betont formal die Sonatensatzform und gibt, wie das Programmbuch treffend sagt, „inhaltlich die Grundlinie der Handlung wieder, ohne sich streng an ihre Entwicklung und ihren Ablauf zu halten.“ Mengelbergs Musikerherz, das zeigte schon das letzte Philharmonische Konzert, erglüht in ehrlicher Begeisterung für den russischen Symphoniker. So wurde er ihm auch diesmal in allen Einzelheiten wie im Großformalen ein idealer Ausdeuter. Dr. Friedrich Bayer<sup>293</sup>

*Rundpost. Deutsches Gemeinschaftsblatt*, Wien, 18. März 1939:

[...] Tschaikowskys „Romeo und Julia“. Ein selten gespielter und ein echtster Tschaikowsky! Leidenschaftsdurchflutet, schwermütig, ein ganzer See voll Leid und Seligkeiten. Ich weiß nicht, warum mich Tschaikowskys Musik immer wieder so tief aufwühlt. Vielleicht, weil in diesen Klängen die ganze Qual und Sehnsucht eines unerlösten Volkes lebt.

[...] Was die Philharmoniker unter Mengelberg leisten, ist schlechthin unüberbietbar.

Dr. Alexander Witeschnik.<sup>294</sup>

*Wiener Neueste Nachrichten*, 5. Februar 1940:

---

(1952, 2/1966), *Das Werk Arnold Schönbergs* (1959), *Musiker über Musik* (1956) und *Bekentnisse und Erkenntnisse. Komponisten über ihr Werk* (1979).

<sup>293</sup> Friedrich Bayer (1902-1954) war Musikkritiker des *Völkischen Beobachters* und Leiter des ‚Bundes deutscher Komponisten aus Österreich‘, der den progressiven Österreichischen Komponistenbund ersetzte. Bayer gehörte 1934 zu den Gründern des nationalsozialistischen ‚Ständigen Rates für internationale Zusammenarbeit der Komponisten‘, dessen Präsident Richard Strauss war. Er hat 1934 die *Harmonielehre* von Joseph Marx bearbeitet und um 1950 ein Klavierauszug von ajkovskijs *Burja* („Der Sturm“, op. 18) angefertigt.

<sup>294</sup> Alexander Witeschnik (1909-1993), dessen Rezensionen auch in der ebenfalls nationalsozialistischen Monatsschrift *Der getreue Eckart* erschienen, arbeitete nach dem Krieg als Kulturredakteur der *Neuen Wiener Tageszeitung*. Er schrieb neben dem umfangreichen Buch *Musik aus Wien. Geschichte einer Weltbezauberung* (1943, 1949, 1955) verschiedene, meistens anekdotische Bücher u.a. über die Wiener Philharmoniker (*Musizieren geht übers Probieren*, Wien/Berlin 1967), die Operette (*Dort wird champagnisiert*, Wien 1971) und Richard Strauss (*Geht all's recht am Schnürl*, Wien 1983).

Wieder ist Willem Mengelberg Leiter eines philharmonischen Konzertes gewesen. Seine Autorität, die ihn längst als einen der großen Meister des Taktstockes bestätigt hat, gab auch diesem Konzert einen besonderen Rang.

Die Ouvertüre zu „Euryanthe“, die Haydn-Variationen von Brahms und Tschaikowskys Sechste Symphonie: an jedem der drei Werke tat sich Wohlabgemessenheit aller Art kund. Der kleinste Akzent wurde deutlich, die Abstufung des Klanges schuf äußerste Durchsichtigkeit des Werkgefüges, im gleichen Dienst stand die Gestaltung der Zeitmaße. Das vertraute Verhältnis, das Mengelberg mit den Werken verbindet, sicherte jedem von ihnen die Erfüllung der stilistischen Forderung. So brachte das Konzert eine meisterlich klare und reife Wiedergabe der drei Werke. Daß der größte Erfolg nach der Tschaikowsky-Symphonie laut wurde, ein Erfolg, der ein Triumph heißen darf, das lag nicht nur in der reifen und klaren Art der Aufführung an sich, hier wirkte auch der Klangsinn Mengelbergs sehr stark durch.

Alles, was Mengelberg in seiner Wiedergabe fordert und zeigt: Klarheit, Sicherheit, Klang, all das konnten die Philharmoniker in reicher Fülle geben. Ihre unvergleichliche Spielfertigkeit, ihre Spielzucht, ihr wunderbarer Klang und ihr natürliches Musizieren, wirkte mit der Kunst des Dirigenten einträchtig zusammen. Es war schön und erfreulich, daß Mengelberg dem Orchester immer wieder selber dankte, ihm Beifall klatschte und auch das Publikum auf den Anteil der Spieler am Gelingen hinwies.

Friedrich Matzenauer

Unter dem Titel „Tschaikowsky-Begeisterung“ erschien eine Rezension dieses Konzerts in der Tageszeitung *Wiener Mittag* vom 5. Februar 1940:

Musik der Romantik in früherer oder späterer, in deutscher oder slawischer Prägung beherrschte das Programm des gestrigen Philharmonischen Abonnementskonzerts, das Willem Mengelberg und dem Orchester außerordentlichen Erfolg brachte. Die schwärmerischen Stimmungen der „Euryanthe“-Ouvertüre, mit der Weber weit in die erst kommende Zeit wies, bildete den festlichen Aufklang, nach dem die Haydn-Variationen von Brahms das Idealbeispiel wunderbar freier und doch so geschlossener Formkunst, die Erfüllung strenger, aber nie willkürlicher Gesetzmäßigkeit herrliche Verwirklichung erhielten. Hinreißend schließlich die „Pathétique“ von Peter Tschaikowsky: ein in seiner hemmungslosen Gewalt beängstigender und beglückender Temperamentsausbruch. Die Tiefe und Weite russischer Seele, die sich hier zwar der Tonsprache des Westens bedient, ohne die Eigenheit ihrer Heimat zu verlieren, fand großartige Deutung: Die Rhythmen des dritten Satzes erklangen so faszinierend, daß die Hörer instinktiv, ganz entgegen dem Brauch, mit Beifall beginnen wollten, der dann am Schluß, bis zu dem Mengelberg noch kaum für möglich gehaltene Steigerungen zu bringen wußte, mit elementarer Kraft losbrach und gar nicht mehr enden wollte.

Zeno v.Liebl.

*Völkischer Beobachter*, 5. Februar 1940, über dasselbe Konzert:

Der deutsche Romantik und Klassizistik war die bäuerisch-gesunde Urkraft des Klangzauberers, Melodiensängers und Rhythmikers Tschaikowsky gegenübergestellt – ein wohlbedachter Gegensatz, der auf das Publikum stärkste Wirkung übte. In der „pathetischen Symphonie“ H-Moll Nr. 6 gilt es, dem symphonischen Atem nachzuspüren, der durch die weitgespannten Melodiebögen weht. Mengelberg, dessen Künstlerherz der Musik des Russen offen steht, erfühlt die Architektonik dieser großen zyklischen Form und läßt uns den gestaltenden Weitblick des Baumeisters Tschaikowsky ahnen, der bereits den ersten Satz der Symphonie mit Beziehung auf das im Pianissimo ersterbende Finale formt. Unter Mengelbergs ordnender, gliedernder Stabführung wird beispielsweise Tschaikowskys eigenwillige Rhythmik, werden die alles übertönenden, drohnenden Blechbläserharmonien zum Ausdruck einer Musikerpersönlichkeit, die der Dirigent mit naturalistischen Zügen malt. Nach der Symphonie brach ein Beifallssturm los, wie ihn der Große Musikvereinssaal nur selten erlebte.

Dr. Friedrich Bayer

*Der getreue Eckart*, *Monatsschrift der Ostmark* publizierte in dem März-Heft von 1940 über dieses Konzert folgende Rezension von Alexander Witeschnik:

Zum zweiten Mal innerhalb kurzer Zeit stand Willem Mengelberg, der holländische Stabführer, am Dirigentenpult der Wiener Philharmoniker. Dieses denkwürdige sechste philharmonische Konzert, das zu den tiefsten künstlerischen Erlebnissen der letzten Wochen und Monate zählt, hat das bereits bestehende Band zwischen Wien und Mengelberg wohl für alle Zeiten befestigt. War schon die von Mengelberg so farbenprächtig ausgestattete „Euryanthe“-Ouvertüre, der die Brahms'schen Variationen über ein Thema von Haydn folgten, ein starker Eindruck, so wird die Wiedergabe von Tschaikowskys „Pathétique“ allen unvergeßlich bleiben, die sie erlebten. Welch eine Musik! Alle Erschütternis der Menschheit lebt in diesen Tönen! – „ich habe nicht selten während meiner Wanderungen, sie in Gedan-

ken komponierend, bitterlich geweint“, schreibt Tschaikowsky<sup>295</sup> über diese seine letzte Symphonie, und uns erging es kaum anders. Freilich, wir haben Tschaikowskys sechste Symphonie so noch nicht gehört, wie sie Mengelberg mit den Philharmonikern vor uns auftürmt. Wie reißt er die Musiker zur letzten Hingabe fort! Man muß starke Nerven haben, um nicht in Tränen auszubrechen. Es ist eine seelische Leistung des Stabführers und dieses einzigartigen Klangkörpers, der man nur mit einem dankbaren Herzen gerecht werden kann.

*Neues Wiener Tagblatt* vom 4. Februar 1941:

Der Name des bedeutenden Dirigenten Willem Mengelberg, der in Kürze seinen 70. Geburtstag feiern kann, besitzt auch in Wien eine erstaunliche Zugkraft: wenige Wochen nach seinem ersten diesjährigen Erscheinen am Pult der Wiener Philharmoniker leitet er bereits zwei außerordentliche Konzerte der Philharmoniker. Wieder packt die auch in der Eindeutigkeit der Geste zwingend zur Schau gestellte, manchmal geradezu militärisch knappe Unerbitterlichkeit, mit der der Dirigent eine letzte Klarheit fordert. Er wendet sich mit Vorliebe den einzelnen Spielgruppen zu, und in dieser Eigenart spricht sich schon die künstlerische Absicht Mengelbergs aus: das jeweils ihm wichtig erscheinende Detail wird gleichsam ans Tageslicht gezogen, um in seiner ganzen Eindeutigkeit wirkungsvoll zu erstehen. [...] Wieder einmal hörte man denn Tschaikowskys „Romeo und Julia“-Ouvertüre, mit einer neuen Nuance gegenüber dem früheren Eindruck: vor dem Kodaausklang gab es einen kurzen Aufenthalt, der wohl beabsichtigt war. Es erscheint übrigens immer wieder merkwürdig, das gerade dies elementare und musikgesättigte Werk des Russen bei seinem ersten Erscheinen in Wien ausgepiffen worden war.

Hans Rutz<sup>296</sup>



Archief Willem Mengelberg  
Nederlands Muziek Instituut  
Haags Gemeentearchief

*Mengelberg probt mit den Wiener Philharmonikern, 13. Januar 1940. Foto Karl Kepka.*

<sup>295</sup> „[...]“ – Brief an Vladimir (Bob) Davydov vom 11. Februar 1893 aus Klin, PSS XVII S. 43, Brief 4865. Die vom Rezensenten zitierte deutsche Übersetzung ist wortidentisch mit dem Zitat in Stein, S. 244.

<sup>296</sup> Hans Rutz schrieb eine Monographie über Hans Pfitzner (1949) und verfaßte zwischen 1950 und 1954 eine Reihe kleiner Anthologien über Beethoven, Mozart, Schubert, Haydn und Debussy, jeweils mit dem Untertitel „Dokumente seines Lebens und Schaffens“.

## Dänemark

Mengelberg hat insgesamt drei Konzerte in Kopenhagen gegeben, und zwar zwischen November 1938 und Januar 1942. Beim zweiten Konzert, am 16. November 1939, dirigierte er die fünfte Symphonie ajkovskijs mit dem Statsradiofoniens Symfoniorkester. Es folgen drei Rezensionen dieses Konzerts, zuerst diejenige von August Felsing<sup>297</sup> in der *Nationaltidende* vom 17. November 1939:

Den letzten Abschnitt des farbenreiches Programs bildete Tschairowskys fünfte Symphonie. Die haben wir von einigen guten und vielen weniger guten Dirigenten im Laufe der Jahre häufig spielen hören; die letzte Kategorie mit einer ausgeprägten Neigung manchmal dort zu verweilen, wo es ein wenig nach dem Banalen schmeckt. Mengelberg hingegen steuerte mit sicherer Hand um die gefährlichen Riffe herum, blies den vier Sätzen der Symphonie lebendigen Atem ein, löste seine umfassende Menschlichkeit aus und offenbarte einen Reichtum im Ausdruck, der dem Werke einen neuen Inhalt von Lebenslust, inniglicher Freude, von Kampf und endlichem Sieg gab, der die warnenden Töne des ersten Satzes in die Jubelfanfare des Finales verwandelte. Das war eine machtvolle Leistung, die einen Beifallssturm phantastischen Umfanges auslöste.

Aber Willem Mengelberg ist auch selbst in seinem Musizieren phantastisch. Es gibt zur Zeit keinen Musiker, den ich mit ihm vergleichen könnte in seiner grossen Demut der Musik gegenüber und seinem unglaublichen Vermögen, sich in weit verschiedene Perioden einzuleben, es wäre denn Edwin Fischer. Wie dieser an seinem Klavier das große, unvergeßliche Erlebnis schafft, ebenso zwingt Mengelberg nicht allein seine Musiker mit seinem Taktstock zu Leistungen, die ihr Können schier übersteigen, sondern auch seine Zuhörer zu vollkommener Ergriffenheit, aller wahren Kunst höchster Triumph.<sup>298</sup>

Erik Abrahamsen (1893-1949), der 1926 der erste dänische Professor für Musikwissenschaft geworden war, wirkte 1939-1949 als Kritiker der Tageszeitung *Berlingske tidende*. Er schrieb am 17. November 1939:

Willem Mengelbergs Name zwingt stets unseren musikalischen Innerkreis die Ohren zu spitzen. Und ist Mengelberg hier, stürmen Inner- sowie Äusserkreis – die ihn von Rundfunkkonzerten und Schallplatten und als Leiter des vornehmen Concertgebouw-Orchesters zu Amsterdam kennen – zu seinem Konzerte hin. Das heißt aber so viele, wie in dem raumbegrenzten Saale des „Stærekassens“ (Staarreste, wie ihn die Kopenhagener Ironie getauft hat) Platz finden können. Der Rest nimmt seine Zuflucht zum Lautsprecher.

Dann ist Mengelberg in aller Munde, namentlich wegen der außerordentlich hohen Forderungen, die er an das Orchester zu stellen pflegt, das er leiten soll. Wir begehen kaum eine Indiskretion, wenn wir sagen, dass Mengelbergs Forderungen sich seit seinem letzten Besuch in Kopenhagen nicht vermindert haben. Donnerstag vormittag dauerte die Probe reichlich vier Stunden und zeigte nicht das Wesen einer Generalprobe; sie war eher eine „letzte Repetition“, in welcher der mündige Kapellmeister dem Orchester noch verschiedenes zu erzählen hatte: er unterbrach unablässig, berichtigte, feilte, ließ

---

<sup>297</sup> Der Organist August Felsing (1879-1953) war Kritiker bei der dänischen Zeitschrift *Musik*.

<sup>298</sup> „Som sidste Nummer paa det brogede Program stod Tjaikofskis 5. Symfoni, den, vi har hørt enkelte gode og mange mindre gode Dirigenter spille i Aarenes Leeb, den sidste Kategori med udpræget Tilbøjelighed til at dvæle hist og her, hvor det smager lidt af det banale. Men Mengelberg styrede med sikker Haand uden om de farlige Skær, pustede Livets Aande i Symfoniens fire Sæter, udløste sin vidt rummende Menneskelighed og aabenbarede en Rigdom i Udtrykket, som gav Værket det Perspektiv af Livslyst, indenlig Glæde, Kamp og til Slut Sejren, der forvandler Førstesæters advarende Toner til Finalens Jubelfanfare. En magtfuld Præstation, der rejste en Bifaldsorkan af helt fantastiske Dimensioner. Men Willem Mengelberg er ogsaa selv fantastisk i sin Musiceren. Der er kun een Kunstner for Tiden, jeg vil kunne sammenstille ham med i den store Ydmyghed overfor Musikken og i den utrolige Evne til at indleve sig i vidt forskellige Perioder, og det er *Edwin Fischer*. Som han ven sit Klaver skaber den store, uforglemmelige Oplevelse, saaledes magtstjæler Mengelberg baade sine Musikere og Tilhørere, dem, under hans Taktstok, til at yde over Evne, og os i Salen til fuldstændig Betagelse. Al sand Kunsts største Triumf.” – Die Übersetzung wurde, mit angepasster Rechtschreibung, dem deutschen Typoskript und einer niederländischen Übersetzung im Mengelberg-Archiv entnommen.

ein oder mehrere Mal wiederholen, hielt dann kleine instruktive „Vorträge“ und wich wie gewöhnlich nicht eine Haarbreite von seiner eisernen Disziplin ab. Ohne Zweifel haben diese Proben unter dem hervorragenden holländischen Orchesterleiter fruchtbringend auf unser Rundfunk-Symphonie-Ensemble gewirkt.

Das Ergebnis der unermüdlichen Anstrengungen zeigte sich im Abendkonzert in seinem vollen Glanz. Und es war ein verblüffendes Resultat! Man muß lange in den Annalen unseres Konzertlebens suchen, um ein Seitenstück zu finden zu dem Klange, der sich offenbarte in Beethovens Egmont-Ouverture oder in den Tönen von „Tristan und Isolde“ (die ersten 100 Takte dieser Wagner-Komposition bezeichnete Mengelberg als das schwierigste Stück Orchestermusik, das überhaupt zu finden ist) oder in César Francks weichen und doch so gesunden und frischen symphonischen Fragmenten.<sup>299</sup>

Ein ganz eigenartiges Erlebnis war ajkovskijs Symphonie. Nun haben wir viele Jahre an dieser Komposition herumgewurstelt und uns eingebildet, wir könnten diese wechselnden e-Moll und D-Dur-Klänge in des Russen talentvoller fünfter Symphonie an den Fingern ableiern, und da waren sie gestern Abend fast nicht wiederzuerkennen. Denkt, ist sie wirklich so? Mengelberg zauberte und schuf unserm Gehörsinn nichts weniger als eine ganz neue Symphonie, hob hervor, unterstrich, zog vorher unbemerkte Stimmenkombinationen ans Licht, baute das ganze Werk auf geänderten Fundamente auf, so daß der alte Traber in einem ganz neuen Lichte erschien: in Klangschönheit, Festlichkeit, Lieblichkeit, Verve; eine innerlich bewegte seelische Spannung in jedem Motiv. Die Rhythmen wurden angespannt, nicht ein Thema entging der Erneuerung und Ausnutzung aller ihm innewohnenden metrischen, melodischen oder klanglichen Möglichkeiten. Sogar das kompositorisch so odiose Hauptthema des zweiten Satzes erhielt eine neue Physiognomie, wurde in eine höhere Welt erhoben, wiedergeboren zu einem feinen lieblichen Pastorale – was man vorher niemals zu hoffen wagte.

Kein Wunder, daß das Publikum im Theatersaale außer sich vor Freude war. Die Hörer bei den Lautsprechern konnten sich ebenfalls der höchsten Ergriffenheit über dieses äußerst ungewöhnliche Radio-Erlebnis nicht entziehen.

Der Abend, dem auch Ihre Majestät die Königin, S.Kgl. Hoheit der Kronprinz nebst hoher Gemahlin und Ihre Kgl. Hoheit Prinzessin Viggo beiwohnten, dient im Übrigen nicht allein Mengelberg (Heil ihm) zur Ehre, sondern auch im höchsten Grade dem Rundfunk-Symphonieorchester, das in so feinfühligster Weise den Intentionen seines hervorragenden Dirigenten bis ins geringste Detail folgte.<sup>300</sup>

<sup>299</sup> *Le Sommeil de Psyché* und *Psyché enlevée par les zéphirs* aus der symphischen Dichtung *Psyché*.

<sup>300</sup> „Straalende Mengelberg-Konzert i Aftes.

Willem Mengelbergs Navn faar altid den musikalske Indercirkel til at rejse Øren. Og er Mengelberg i Byen, stormer baade Inder- og Ydercirkel – som kender ham fra Radiokoncerter og Grammofonplader i Spidsen for det fornemme Concertgebouw-Orkester i Amsterdam – hen til hans Koncert. Det vil sige saa mange, der kan blive Plads til i Stærekassens sparsomme Lokale. Resten tager ham pr. Højtaler.

Der staar Gny om Mengelberg, ikke mindst paa Grund af hans umaadelige Fordringsfuldhed overfor det Orkester, han skal lede. Vi begaar næppe nogen Indiskretion ved at fortælle, at Mengelbergs Krav ikke er blevet mindre, siden sidst han var i København. Prøven Torsdag Formiddag, der varede i fire stive Klokketimer, havde intet Præg af Generalprøve, den var snarest en “sidste Repetition”, hvor den myndige Kapelmester endnu havde adskilligt at fortælle Orkestret; han “slog af” ustandseligt, rettede, afillede, tog om og om igen, holdt saa smaa instruktive “Foredrag” og stod som sædvanlig stædigt fast paa sit Krav om jernhaard Disciplin. Der kan ikke være Tvivl om, at disse Prøver med den fremragende hollandske Orkesterleder har været frugtbringende for vort radiofoniske Symfoniensemble.

Aabenlyst for alle forelaa Resultatet af de ihærdige Anstrengelser ved Torsdagskoncerten i Aftes.

Forbløffende Resultat! Man skal lede længe i vort Koncertlivs Annaler for f. Eks. at finde Magen til Klang som i Beethovens „Egmont“-Ouverture eller i „Tristan og Isolde“-Tonerne („De første 100 Takter i denne Wagner-Komposition er det vanskeligste Stykke Orkestermusik, som findes” – sagde Mengelberg paa Prøven) og i César Francks vege, men dog saa karske og friske symfoniske Fragmenter.

En Oplevelse helt for sig blev Tschaikovskys Symfoni.

Nu har vi gaaet og tullet rundt med denne Herrens Aar og bilder os ind, at vi paa Fingrene kan disse vekslende E-Moll- og D-Dur-Klange i Russerens talentfulde femte Symfoni. Og saa var den i Aftes nærmest ikke til at kende igen. Tænk, er den virkelig saadan! Mengelberg tryllede indet mindre end en helt ny Symfoni af Tschaikovsky frem for vor Hørelse. Udhævede, understregede, trak hidtil ubemærkede Stemmekombinationer frem, byggede det ganske Værk op paa ændret Fundament, saa den gamle Traver kom til at staa i et heit nyt Lys. Klangskønhed, Festivitas, Ynde, Verve, en inderlig bevæget, sjælelig Spænding i hvert Motiv. Rytmerne strammet. Ikke ét Tema fik Lov til at passere uden Fornylse og

*Social-Demokraten*, 17. November 1939:

Das Ereignis dieses Abends, welches man sich vor allem einprägen wird, war ajkovskijs 5. Symphonie e-Moll. Diese hat er ohne Skrupel geschrieben, als ein im tiefsten Sinne des Wortes persönliches Geständnis, aber Willem Mengelberg sublimierte den Inhalt; das Sentimentale, das Banale unterließ er, er gab ihr eine andere Perspektive, machte sie allgemein. Und mit dies allem – wie ließ er sie klingen, welches Mark lag im Klang der Bläser, wie schmolzen die Streicher... Wer ist imstande, ein Pizzicato gleich eine Welle durch das Orchester so anzuschlagen, wie Willem Mengelberg!

Es versteht sich von selbst, daß der Beifall in Kaskaden über ihn herfiel, spontan und wie in südlichen Ländern. Er richtete ihn bescheiden auf den Orchester hin, das wir etwas dergleichen nicht haben leisten hören, seit er zuletzt<sup>301</sup> hier war.<sup>302</sup> K.B.

## Belgien

In Belgien hat Mengelberg im Laufe seiner Karriere 28 Konzerte gegeben; in sechs dieser Konzerte hat er auch Werke ajkovskijs dirigiert: 1905 und 1938 die sechste Symphonie, dreimal *Romeo und Julia* (am 17. Mai 1926 in Antwerpen, am 20. und 21. November 1937 in Brüssel) und einmal (1901 in Lüttich) die Serenade für Streichorchester. Es folgen einige Rezensionen von seiner ersten Aufführung der *Pathétique* am 5. Februar 1905 im Théâtre de l'Alhambra in Brüssel mit dem Orchestre des Concerts Ysaye.<sup>303</sup>

*L'Indépendance Belge*, 7. Februar 1905:

Es fehlt Mengelberg bestimmt nicht an Schwung; er hat eher zuviel davon. Man sieht selten eine weiter ausholende Gestik. Aber dieser Eindruck resultiert aus einem Kontrast. Der glänzende Dirigent des Concertgebouw in Amsterdam, der auch ein ausgezeichneter Pianist ist, hatte uns ein Andenken hinterlassen, aus dem wir auf die bevorstehende Absetzung des Taktstocks geschlossen hatten. Wir sehen ihn noch im Théâtre de la Monnaie, wo er ein Konzert Beethovens spielte<sup>304</sup>, umringt von seinen instrumentalen Mitstreitern, die ohne Dirigenten, ohne Anweisungen, ohne einen anderen Hinweis als das Werk selbst ans Ziel kamen, ohne einen Einsatz oder eine Nuance zu versäumen. Es war prächtig. Aber eingeladen, Ysaye zu ersetzen und dessen Orchester zu leiten, konnte Herr Mengelberg es nicht damit bewenden lassen, zumal er, als er sich ajkovskijs Symphonie pathétique vornahm, vielleicht sehr wohl wußte, daß sie bei den Volkskonzerten unter der Leitung Hans Richters kühl aufgenommen

---

Udnyttelse af hver eneste iboende metrisk, melodisk eller klanglig Mulighed. Selv det kompositorisk set saa odiøse Hovedtema i 2.-Satsen fik nyt Fysiognomi, hævdes op i en ædlere Verden, genfødtes til en fin og elskelig *Pastorale* – hvad man paa Forhaand vilde forsværge kunde lykkes!

Intet Under, at Publikum i Teatersalen var ude af sig selv af Glæde. Lytterne ved Højtalerne har heller ikke kunnet undgaa at blive grebet af denne højst usædvanlige radiofoniske Oplevelse. Aftenen, der overværedes af Hds. Maj. *Dronningen*, Drs. kgl. Højh. Kronprinsen og Kronprinsessen og Hds. Højh. Prinsesse Viggo, tjener iøvrigt ikke blot Mengelberg – hil være ham! – til Ære, men i højeste Grad ogsaa Radiosymfoni-orkestret, der paa saa fintmærkende Maade fulgte deres eminente Dirigents Intentioner, indtil mindste Detaille.” – Die Übersetzung wurde, mit angepasster Rechtschreibung, dem deutschen Typoscript im Mengelberg-Archiv entnommen.

<sup>301</sup> Am 17. November 1938, bei seinem ersten Auftritt in Dänemark.

<sup>302</sup> Aftenens Bedrift, hvad man fremfor alt vil huske, var imidlertid Tschairowskys Symfoni, e-moll'en Nr. 5. Den er skrevet uden Skrupler, en i dybeste Forstand personlig Bekendelse, men Willem Mengelberg sublimerede dens Indhold; det sentimentale, det banale fik han til at forsvinde, han gav den et helt nyt Perspektiv, gjorde den almen. Og samtidig med alt det – hvor fik han det til at klinge, hvad var der ikke af Marv i Messingblæsernes Klang, og hvor smeltede ikke Strygerne.... Hvem kan faa et pizzicato til at slaa som et Skumsprøjt ned gennem Orkestret som Willem Mengelberg!

Det siger sig selv, at Bifaldet stod op om ham i Kaskader, spontant og sydlandsk. Han adresserede det beskedent til det Orkester, som vi ikke har hørt yde noget tilsvarende, siden han var her sidst.

<sup>303</sup> Alle Daten nach Angaben von Herrn E. Derom.

<sup>304</sup> Das 5. Klavierkonzert; am 22. April 1900. Dies war das zweite Mal, daß das Concertgebouw-Orchester im Ausland auftrat.

worden war. Er hat sich wohl vorgenommen, an nichts zu sparen, um ihr eine glänzende Revanche zu sichern. Und das ist ihm wirklich voll und ganz gelungen. Wie groß die Autorität Richters auch sein mag (er hat dem Werk im übrigen den Boden bereitet), immer stellt sich heraus, daß die zweite Präsentation unendlich viel günstiger für das Werk des russischen Komponisten ist. Ich nehme die Trauerepisode aus, mit der das letzte Lamento endet, aber der zweite Satz, im Fünfvierteltakt, ein sehr hübsch gelungenes Wagnis, und der dritte, ein kriegerisches Allegretto von origineller Pikanterie, wurden unendlich viel besser dargestellt, geleitet und meisterhaft mit einem unwiderstehlichen Schwung ausgeführt. So wurde dem niederländischen Dirigenten begeistert zugejubelt.<sup>305</sup>

### *Le petit Bleu*, 6. Februar 1905:

Der Aufmarsch ausländischer Dirigenten, zu dem wir seit einigen Jahren eingeladen werden, hat sich am Sonntag bei den Concerts Ysaye in der Person von Herrn W. Mengelberg fortgesetzt, den uns das renommierte 'Concertgebouw' in Amsterdam auslieh. Sofort bekommt man den Eindruck einer wirklich tatkräftigen Leitung, voller Wissen und Autorität, auch wenn man dem Kapellmeister – aber dies ist vielleicht nur ein nebensächliches äußerliches Vorurteil – einen geschmeidigeren Arm, eine elegantere Robustheit gewünscht hätte.

Auf dem Programm standen Werke, die vom Interpreten nicht nur viel Sorgfalt erfordern, sondern auch Intelligenz und Durchdringung, bei deren Fehlen ihnen ihr Verdienst allein gewiß keine Unsterblichkeit sichern würde. [...] Aber die 'Symphonie pathétique' von ajkovskij, das Paradestück des Programms, scheint mir nicht in diese überlegene Klasse zu gehören. Auf ihre elementaren Bestandteile reduziert, sind ihre Ideen ziemlich banal. Der Titel der Symphonie ruft Bilder wach, die offenbar äußerst ausdrucksvoll sein müssen. Wie in vielen polnischen Kompositionen denkt man an einen heroischen Konflikt, wo Vaterlandsliebe, Sieg und Niederlage mit ihren Alternativen von Hoffnung und Verzweiflung verherrlicht werden. Deshalb gibt es dann und wann einen unbestreitbaren Schwung, etwas Mitreißendes, das man in anderer Musik nicht findet. Aber Dekoration, Brandebourgs, Federbüsche sind dabei viel wichtiger als tiefe Gefühle der Seele, welche hier fast durchgängig fehlen. Das Pathos ersetzt auf keine Weise das Pathetische. Orchesterfarben hätten diese erstklassige Mittelmäßigkeit kompensieren können. ajkovskij verwendet sie ingeniös, das ist sicher; aber seit langem vermag man es besser zu tun.<sup>306</sup>

<sup>305</sup> „Ce n'est certes pas le panache qui manque à Mengelberg; il en met plutôt trop. On vit rarement gesticulation plus proluxe. Mais il y a là une impression dérivant d'un contraste. Le brillant chef d'orchestre du Concertgebouw d'Amsterdam, qui est aussi un excellent pianiste, nous avait laissé un souvenir d'où nous avons conclu à la destitution imminente du bâton de mesure. Nous le voyons encore au Théâtre de la Monnaie, interprétant un concerto de Beethoven, entouré de ses coopérateurs instrumentistes, lesquels sans chef, sans signaux, sans autre avertissement que l'œuvre même, allaient jusqu'au bout, ne manquant ni une entrée, ni une nuance. C'était superbe. Mais appelé à remplacer Ysaye à la tête de l'orchestre Ysaye, M. Mengelberg ne pouvait s'en tenir-là, d'autant qu'abordant la symphonie pathétique de Tschaiïkowsky il n'ignorait peut-être pas que, sous la direction de Hans Richter, elle avait été froidement accueillie aux Concerts populaires. Sans doute, il s'était promis de ne rien épargner pour lui assurer une revanche éclatante. Et, ma foi, il y a pleinement réussi. Quelle que soit l'autorité de Richter, qui d'ailleurs essayait les plâtres, toujours est-il que la seconde initiation a été infiniment plus favorable à l'œuvre du compositeur russe. J'en excepte l'épisode funèbre sur lequel conclut le lamento final, mais le deuxième mouvement, à cinq temps, une gageure très joliment gagnée, et le troisième, un allegretto martial d'un pittoresque original, furent infiniment mieux dits, menés et enlevés avec une verve irrésistible. Aussi le chef d'orchestre néerlandais fut-il chaleureusement acclamé.”

<sup>306</sup> „Le défilé des chefs d'orchestre étrangers auquel on nous convie depuis plusieurs années, s'est continué, dimanche, aux Concerts Ysaye, en la personne de M. W. Mengelberg, que nous prêtait le réputé "Concertgebouw" d'Amsterdam. D'emblée l'on a eu l'impression d'une direction vraiment agissante, pleine de savoir et d'autorité, encore que l'on souhaiterait chez le capellmeister, – et ceci n'est peut-être qu'une préoccupation accessoire de plastique, – un bras plus souple, d'une robustesse plus élégante.

Au programme, des œuvres qui demandent de la part de l'interprète, non seulement beaucoup de soin, mais aussi de l'intelligence et de la pénétration, à défaut de quoi leur mérite propre ne leur assurerait certes pas l'immortalité. [...] Mais la "Symphonie pathétique" de Tschaiïkowsky, qui formait le morceau de résistance du programme, ne me semble pas entrer dans cette catégorie supérieure. Réduites à leurs éléments fondamentaux, les idées en sont plutôt banales. Le titre de la symphonie évoque des images qu'on suppose devoir être au plus haut point expressives. Comme dans beaucoup de compositions polonaises, on pense à quelque conflit héroïque, où sont glorifiés l'amour du pays, la victoire et la défaite, avec ses alternatives

*Le National Bruxellois*, 6. Februar 1905:

Herr Mengelberg, Dirigent des ‘Concertgebouw’ in Amsterdam, hat für sein Debüt in Brüssel die ‘Symphonie pathétique’ von ajkovskij gewählt, ein modernes Werk von abwechselnd farbiger und sanft bewegter Faktur. Und so hat er sofort zeigen können, daß er in der großen Tradition steht und die Gabe besitzt, den Zuhörern seine Gefühle zu vermitteln. Herr Mengelberg kennt die Werke gründlich, die er gewählt hat.

Diese Symphonie von ajkovskij ist recht verführerisch zu hören; sie spiegelt die Tendenz von gestern wider, jene sanfte und traurige Mattigkeit, die charakteristisch war für das 19. Jahrhundert und gegen welche unsere Jugend sich zur Zeit wehrt. Die Symphonie beginnt und endet mit einem Adagio, und jeder ihrer lebhaften Sätze ruft am Ende diese vorherrschende Melancholie zurück.

Das Allegro molto vivace (der dritte Satz) ist voller Farbe und Leben. Die ganze suggestive Macht des niederländischen Dirigenten kommt in diesem Satz zur Geltung, aber etwas ganz anderes war es mit dem letzten Lamentoso, das so sanft, so traurig ausklang, daß der gesamte Saal, in Schweigen getaucht, einen langen Moment zusammen mit Mengelberg bei sich selbst Einkehr hielt. Der Fall war einzigartig und zeigt wohl, wie groß die Suggestion war.

Als man sich gefaßt hatte, gab es tosenden Beifall und endlose Hervorrufe.<sup>307</sup>

*Le Guide musical*, 12. Februar 1905:

Auch dieses Mal wurde dieser Meister des Orchesters sehr herzlich empfangen. In der Symphonie pathétique von ajkovskij, deren Schönheiten uns neulich von Richter offenbart worden sind, der das Werk des russischen Komponisten besonders schätzt, konnte man die rhythmische Genauigkeit seiner Leitung, sein sehr poetisches Herausarbeiten der Nuancen und sein großes musikalisches Verständnis bewundern. Die Symphonie von ajkovskij hat sicher Züge einer zuweilen leichten Inspiration und Wiederholungen, die hätten vermieden werden können; sie hat nicht die Farbigkeit gewisser Partiturseiten der gestrigen russischen Schule, aber sie ist aufrichtig, von redlichem Stil, und der Taktstock von Herrn Mengelberg hat zahlreiche Schönheiten aus ihr hervortreten lassen.<sup>308</sup>

---

d’espoir et de désespérance. De là, par moments, un incontestable élan, quelque chose de vibrant qu’on ne trouve pas dans d’autres musiques. Mais chamarrures, brandebourgs, panaches, prennent ici beaucoup plus d’importance que les sentiments profonds de l’âme. Ceux-ci sont presque tout le temps absents. Le pathos ne remplace en aucune façon le pathétique. Pour suppléer à cette médiocrité première, il pourrait y avoir la couleur orchestrale. Tschaiïkowsky en use avec ingéniosité, c’est certain; mais depuis longtemps on sait faire mieux.”

<sup>307</sup> „M. Mengelberg, chef d’orchestre du “Concertgebouw”, d’Amsterdam, avait choisi pour débiter à Bruxelles la “Symphonie pathétique” de Tschaiïkowsky, une œuvre moderne de facture colorée et doucement émue tour à tour. C’est ainsi qu’il a pu tout de suite montrer qu’il appartient à la grande tradition et qu’il a le don de communiquer ses émotions aux auditeurs. M. Mengelberg connaît à fond les œuvres de son choix.

Cette symphonie de Tschaiïkowsky est bien séduisante à écouter; elle reflète la tendance d’hier, cette lassitude douce et triste qui fut la caractéristique du XIXe siècle, et contre laquelle nos jeunes réagissent en ce moment. La symphonie commence et finit sur un adagio, et chacun de ses mouvements vifs se termine sur un rappel de cette mélancolie dominante.

L’allegro molto vivace (IIIe partie) est débordant de couleur et de vie. Toute la puissance évocatrice du kapellmeister hollandais a été mise en évidence dans cette partie, mais ce fut bien autre chose avec le lamentoso final qui s’éteignit si doucement, si tristement, que la salle entière, plongée dans le silence, se recueillit avec Mengelberg un long moment. Le cas est unique, et montre bien à quel point la suggestion était grande.

Quand on se ressaisit, ce fut un tonnerre d’applaudissements et des rappels sans fin.”

<sup>308</sup> „[...] Cette fois encore, le plus chaleureux accueil a été fait à ce maître de l’orchestre. Dans la *Symphonie pathétique* de Tschaiïkowsky, dont les beautés nous furent révélées naguère par Richter, qui tient l’œuvre du compositeur russe en particulière estime, on a pu admirer la justesse rythmique de sa direction, son souci très poétique des nuances et sa compréhension musicale élevée. Certes, la symphonie de Tschaiïkowsky a des motifs d’une inspiration parfois facile, des reprises qui auraient pu être évitées; elle n’a pas la haute couleur de certaines pages orchestrales de l’école russe d’hier, mais elle est sincère, d’une écriture probe et le bâton de M. Mengelberg en a fait ressortir les nombreuses beautés.”

*L'éventail* 12. Februar 1905:

YSAYE-KONZERTE. Das dritte Konzert stand unter der Leitung von Herrn Mengelberg vom Concertgebouw in Amsterdam.

Das Talent von Herrn Mengelberg, einem Dirigenten mit einer ausdrucksvollen, mäßigen Gebärde, der die von ihm dirigierten Werke in überzeugender Weise vom Orchester wiedergeben zu lassen weiß, ist in Brüssel schon bekannt, wo man vor einigen Jahren ihm zu applaudieren Gelegenheit hatte.<sup>309</sup>

Die Interpretation, die ihm am Sonntag gelungen ist, ist um so bemerkenswerter, als das Orchester der Ysaye-Konzerte eines großen Teils seiner gewöhnlichen Ausführenden beraubt war, weil Herr Gevaert<sup>310</sup> auf die ärgerliche Idee gekommen war, zur selben Zeit wie diese Matinee ein Konzert im Konservatorium zu veranstalten.

Die Hauptwerke auf dem Programm waren die Symphonie pathétique von ajkovskij und Don Juan von R. Strauss. Diese Symphonie des russischen Komponisten, die man neulich unter der Leitung von Richter gehört hat, bietet keinerlei besonderes Interesse; den Themen fehlt es an Charakter und wahrer Größe, und nur der zweite Satz, ein Allegro im Fünfvierteltakt, konnte die Aufmerksamkeit fesseln.

Der Don Juan ist gleichermaßen bekannt, und hier sind, im Gegensatz zur Symphonie, die melodischen Ideen charakteristisch und bewundernswert entwickelt in einer üppigen Orchestration. Herr Mengelberg hat diese beiden Werke in einer Weise dirigiert, daß ihm laut zugejubelt wurde.<sup>311</sup>

## Frankreich

Mengelberg hat zwischen 1907 und 1944 insgesamt 57 Konzerte in Paris dirigiert. Nur sechsmal stand dabei ein Werk ajkovskijs auf dem Programm: Am 3. November 1907, bei seinem ersten Gastauftritt in Paris, hat er die *Pathétique* aufgeführt. Am 14. Dezember 1919 dirigierte er *Romeo und Julia*, am 7. Mai 1928 erneut die *Pathétique*. Die übrigen drei ajkovskij-Aufführungen fanden sämtlich 1944 statt, und zwar mit dem Grande Orchestre de Radio-Paris: Am 20. Januar leitete er, wie schon in der Diskographie erwähnt, die *Pathétique*, drei Tage später die Nußknackersuite und am 17. Februar die fünfte Symphonie.

Im folgenden werden, nach einer kurzen Einleitung über die damalige französische ajkovskij-Rezeption, neun Rezensionen von der *Pathétique* mitgeteilt, die Mengelberg bei seinem ersten Gastauftritt in Paris, am Sonntag 3. November 1907, mit dem Orchestre-Columnne im Châtelet aufführte.

<sup>309</sup> S. Anm. 304.

<sup>310</sup> François-Auguste Gevaert (1828-1908) war von 1871 bis zu seinem Tode Direktor des Konservatoriums in Brüssel. Seinen *Traité général d'instrumentation* (Gent 1863) hat ajkovskij 1865 ins Russische übersetzt.

<sup>311</sup> „CONCERTS YSAYE. – Le troisième concert était donné sous la direction de M. Mengelberg du Concertgebouw d'Amsterdam.

Le talent de M. Mengelberg, un chef au geste expressif sans excès, sachant éloquemment faire traduire par l'orchestre les oeuvres qu'il conduit, est déjà connu à Bruxelles où l'on eut l'occasion de l'applaudir il y a quelques années.

L'exécution qu'il a obtenue dimanche est d'autant plus remarquable que l'orchestre des concerts Ysaye était privé d'une grande partie de ses exécutants habituels. Presque toute l'harmonie se trouvait remplacée par des éléments moins expérimentés, M. Gevaert ayant eu la fâcheuse idée de faire coïncider avec celle matinée un concert au Conservatoire.

Au programme, comme oeuvres capitales, la *Symphonie pathétique* de Tschai'kowsky et le *Don Juan* de R. Strauss. Cette symphonie du compositeur russe, que l'on entendit naguère sous la direction de Richter, n'offre aucun intérêt particulier; les thèmes manquent de caractère et de vraie grandeur et il n'est guère que la seconde partie, un *allegro* rythmé à cinq temps, que retienne l'attention.

Le *Don Juan* est connu également et ici, à l'encontre de la Symphonie, les idées mélodiques sont caractéristiques et admirablement développées en une opulente orchestration. M. Mengelberg a dirigé ces deux oeuvres de façon à se faire acclamer."

Es wurde schon mehrfach bemerkt, daß ajkovskijs Musik in Frankreich weniger beliebt war als in anderen Ländern Europas.<sup>312</sup> Henry Woollett,<sup>313</sup> ein Schüler Massenets, begründete das in seiner vierbändigen *Histoire de la musique* (1909–1925) folgendermaßen:

ajkovskij (1840-1893) ist aufgrund der Bedeutung seiner Werke wohl einer der wichtigsten russischen Musiker. Um ihn in Frankreich, wo seine Musik nicht immer geschätzt worden ist, zu beurteilen, soll man nicht vergessen, daß er im Ausland – in Deutschland, in England, in Skandinavien, ein wenig überall – als der erste Vertreter der russischen Schule betrachtet wird. Das befremdet uns, weil die Stilmerkmale ajkovskijs uns zu deutsch erscheinen und wir die slavisch-orientalischen Merkmale der Fünf bevorzugen, in denen sich für uns die musikalische Renaissance Rußlands zu verkörpern scheint. Obwohl ajkovskijs Ausbildung deutsch ist, offenbart sich seine slavische und rein slavische Abstammung, ohne etwas Orientalisches, ständig quer durch sein Werk, nicht nur durch die Anwendung volkstümlicher Themen, sondern auch durch einen bestimmten Kunstgriff, jenen speziellen Formen entlehnt, die trotzdem seiner Musik einen unanfechtbaren nationalen Stil geben.<sup>314</sup>

Der russische Geiger Aleksandr Šmuller<sup>315</sup> erklärte 1924 die geringe Popularität ajkovskijs in Frankreich wie folgt:

[...] es gibt keinen Ort in der Welt, Frankreich ausgenommen, wo ajkovskij nicht anerkannt und beliebt ist. Was Frankreich anbelangt, so hat das Publikum dort ajkovskij in seinen schwächsten Werken nur als ein Alter ego von Massenet betrachtet. Weder ajkovskijs gewaltige Intensität, noch seine beispiellose Melodik, noch seine suggestive Kraft hat sich dem Franzosen offenbart; der Franzose sucht „überhaupt“ bei dem Russen nicht das allgemein-menschliche, sondern das spezifisch ur-russische, tartarische, beinahe bestialische. Und daraus erklärt sich das französische Interesse an Musorgskij und Stravinskij. Aber überall anderswo auf der ganzen Welt, es sei in Europa, Amerika oder Australien, wo Liebe für Musik, für warmblütige, aufrichte und große Musik als menschliche Äußerung lebt, ist ajkovskij als der große Komponist schon lange beliebt. Ich glaube, daß ajkovskij in der ersten Periode überschätzt worden ist, was durch den Vergleich mit Beethoven bewiesen wird. Aber noch mehr glaube ich, daß in der zweiten Periode, d.h. in den letzten fünfzehn Jahren, die Geringschätzung sogar ungerechter war. Erst in der nahenden dritten Periode werden wir zuletzt zu einer objektiven und ruhigen Würdigung seiner Persönlichkeit und seines Genies erlangen.<sup>316</sup>

---

<sup>312</sup> So z.B. Gerald Norris: „The French were not particularly taken with Tchaikovsky’s music; it was not Russian enough for them. Fauré greatly liked it, but the younger men – Debussy, Ravel, Dukas – held it in scant regard.” – Gerald Norris, *Stanford, The Cambridge jubilee and Tchaikovsky*, Newton Abbot 1980, S. 487.

<sup>313</sup> Woollett (1864-1936) studierte Komposition bei Jules Massenet und Klavier bei Raoul Pugno; er war Dirigent der Société Philharmonique de Sainte-Cécile in Le Havre.

<sup>314</sup> „Tsaikowsky (1840-1893) est sans doute par l’importance de son œuvre un des plus considérables musiciens russes. Il ne faut pas oublier pour le juger en France, où sa musique n’a pas toujours été appréciée, qu’à l’étranger – en Allemagne, en Angleterre, en Scandinavie, un peu partout, – il est considéré comme le premier représentant de l’école russe. Ceci nous surprend parce que les tendances de Tsaikowsky nous paraissent plutôt allemandes et que nous préférons les tendances slavo-orientales des Cinq, en lesquelles semblent pour nous s’incarner la renaissance musicale de la Russie. Cependant si l’éducation de Tsaikowsky est allemande, son origine slave et purement slave, sans rien d’oriental, se révèle sans cesse à travers son œuvre, non seulement par l’emploi des thèmes d’origine populaire mais par un certain tour emprunté à ces formes spéciales et qui communiquent quand même à sa musique un goût de terroir indiscutable.” – Henry Woollett, *Histoire de la musique*, vierter Band, Paris 1925, S. 51.

<sup>315</sup> Aleksandr Šmuller (1880-1933) hatte bei H ímalý und Šev ík in Prag studiert und bei Leopold Auer in St. Petersburg. Zwischen 1905 und 1907 ist er als Musikkritiker bei der Zeitschrift *Teatr i iskusstvo* und bei der Tageszeitung *Re ’* tätig gewesen. 1908 ging er nach Berlin, wo er am Stern’schen Konservatorium arbeitete. 1914 wurde er auf Empfehlung von Carl Flesch von Julius Röntgen als Hauptlehrer am Amsterdamer Konservatorium eingeladen. Als Interpret und Pädagoge genoß er einen großen Ruf in den Niederlanden. Er organisierte Konzerte mit zeitgenössischer Musik und hat in Amsterdam viele Erstaufführungen gegeben, u.a. von Werken von Prokof’ev, Hindemith und Reger, dessen Bekanntschaft er 1906 in St. Petersburg gemacht hatte, und dessen schwieriges, langes Violinkonzert Šmuller auswendig spielte. Er war befreundet mit Glazunov. Nach einer langen Krankheit starb Šmuller 1933 im Alter von 52 Jahren in Amsterdam.

<sup>316</sup> „[...] er is geen plekje ter wereld, Frankrijk uitgezonderd, waar Tschaikowsky niet erkend en bemind is. Wat Frankrijk betreft, daar heeft het publiek in Tschaikowsky-op-zijn-zwakst alleen een alter ego van

René Dumesnil weist in seinem Buch *La Musique en France entre les deux guerres 1919-1939* auf eine andere Ursache der Unbeliebtheit ajkovskijs in Frankreich hin:

Erst die französisch-russische Allianz<sup>317</sup> seit 1895 inspirierte das Interesse für die slavische Kunst. Die russische Musik blieb den Franzosen aber noch lange weitgehend unbekannt. Die Wagnerbegeisterung stand damals noch in voller Blüte, und wenn ajkovskijs Werke – übrigens mehr deutsch der Form nach als wirklich russisch der Inspiration nach – nicht unbekannt waren, wenn auch Rimskij-Korsakov, Musorgskij<sup>318</sup> und Glazunov seit der Weltausstellung 1889 nach Paris gekommen waren, um Konzerte im Trocadéro<sup>319</sup> zu dirigieren und so ihre Werke bekanntzumachen, waren es die Dirigenten der großen Pariser Gesellschaften, die nach und nach ihr Publikum bekehrten, indem sie es in die Werke der Fünf einführten. Freundschaftsbande zwischen russischen und französischen Musikern wurden geknüpft. Das Publikum zögerte nicht, sich für diese glänzenden, bunten Seiten voller neuer Reize zu interessieren.<sup>320</sup>

Tatsächlich zeigten mehrere französische Dirigenten Interesse für die zeitgenössische russische Musik. Camille Chevillard ist laut Romain Rolland „bei uns der erste gewesen, der unser Interesse wirklich auf die russische Musik gelenkt hatte, von welcher er das glänzende und feine Kolorit sehr gut darzustellen wußte.“<sup>321</sup> Charles Lamoureux unternahm 1893 eine Gastspielreise nach Rußland, Édouard Colonne etwa sechsmal, zwischen 1890 und 1904. Colonne hat bekanntlich ajkovskijs vierte Symphonie, die Phantasie *Der Sturm*

---

Massenet gezien. Noch de geweldige intensiteit van Tschaikowsky, noch zijn ongeëvenaarde melodiek, noch zijn suggestieve kracht heeft zich aan den Fransman geopenbaard; de Fransman zoekt „überhaupt“ bij den Rus niet het algemeen-menschelijke, maar het specifiek oer-Russische, Tartaarsche, bijna bestiale. En daaruit is de Fransche belangstelling voor Moessorgsky en Strawinsky af te leiden. Maar overal elders in de geheele wereld, zij ’t Europa, Amerika of Australië, waar liefde voor muziek, voor warmbloedige, oprechte en groote muziek als menschelijke uiting leeft, is Tschaikowsky als de groote componist reeds lang bemind. Ik geloof, dat Tschaikowsky in de eerste periode van zijn roem overschat is geweest, wat door de vergelijking met Beethoven bewezen wordt. Maar nog meer geloof ik, dat in de tweede periode, d.w.z. in de laatste 15 jaren de geringschatting nog onrechtvaardiger is. Eerst in de naderende derde periode zullen wij eindelijk een objectieve en kalme waardeschatting verkrijgen van zijn persoonlijkheid, van zijn genie.” – Text im Programm für ein ajkovskij-Konzert am 6. November 1924, dirigiert von Mengelberg, in *Concertgebouw Amsterdam. Programma. Jaargang 1924–1925*, S. 120f. Auf dem Programm standen die Nußknackersuite, das Violinkonzert (mit Šmuller), und die vierte Symphonie.

<sup>317</sup> Die Allianz wurde im Januar 1894 geschlossen und diente vor allem dem Ziel, Deutschland, das mit Österreich und Italien alliiert und schon allein zweimal stärker als Frankreich war, von einem Angriff abzuhalten. Rußland profitierte von großen französischen Investitionen in den Eisenbahnbau und die Schwerindustrie.

<sup>318</sup> Sic. Musorgskij war bekanntlich schon 1881 verstorben.

<sup>319</sup> Beljaev hatte zwei Konzerte in Paris arrangieren lassen, mit Rimskij-Korsakov als Dirigent und Nikolaj Stepanovi Lavrov als Pianist. Glazunov begleitete sie. Das Orchester war aus Mitgliedern des Orchestre Colonne zusammengestellt. Lavrov (1861-1927), Professor für Klavier am Petersburger Konservatorium und Mitglied des Beljaev-Kreises, spielte am 22. Juni 1889 ajkovskijs 1. Klavierkonzert und am 29. Juni die Barcarolle (Nr. 6: Juni) aus den *Jahreszeiten*. – Vgl. N. A. Rimskij-Korsakov, *Letopis’ moej muzykal’noj žizni*, Moskau 1935, S. 242f., bzw. N. A. Rimski-Korsakow, *Chronik meines musikalischen Lebens*, Leipzig 1968, S. 323; Annegret Fauser, *Musical Encounters at the 1889 Paris World’s Fair*, Rochester 2005, S. 321f. (mit Konzertprogrammen).

<sup>320</sup> „L’alliance franco-russe, dès 1895, disposait les esprits à s’intéresser à l’art slave. Cependant la musique russe demeura mal connue des Français pendant longtemps encore. On était alors en plein mouvement wagnérien, et si l’on n’ignorait pas les oeuvres de Tchaïkovsky – d’ailleurs plus allemandes de forme que vraiment russes d’inspiration–si, dès l’Exposition de 1889, Rimski-Korsakov, Moussorgsky et Glazounov étaient venus à Paris diriger des concerts donnés au Trocadéro et révéler ainsi leurs ouvrages, ce furent les chefs d’orchestre des grandes associations parisiennes qui convertirent petit à petit leur public en l’initiant aux productions des Cinq. Des relations personnelles d’amitié s’étaient nouées entre musiciens russes et musiciens français. Le public ne fut point long à s’intéresser à ces pages brillantes, colorées et d’une charme si nouveau.” – René Dumesnil, *La Musique en France entre les deux guerres 1919-1939*, Genf u. Paris 1946, S. 28.

<sup>321</sup> „Il a été le premier chez nous à attirer vraiment l’attention sur la musique russe, dont il excelle à rendre le coloris brillant et fin.” – Romain Rolland, *Musiciens d’aujourd’hui*, Paris 1908, S. 241.

und das erste Klavierkonzert (mit Nikolaj Rubinštejn) in Paris erstaufgeführt. Er dürfte selbst aber wohl keine hohe Meinung von ajkovskijs Werken gehabt haben: er erklärte Pierre Monteux: “ ‘Ah oui, I know very well why Tschaiakowsky is always played by these visiting conductors, the clashes of cymbals which abound make for a very spectacular gesture. Ah, oui, very, very important for success, very important!’ This last said with a snort of contempt.”<sup>322</sup>

Einer der Musikkritiker, die Mengelbergs Konzert im Châtelet rezensierten, war der Komponist Alfred Bruneau (1857-1934).<sup>323</sup> Im Auftrag des Ministeriums für die schönen Künste besuchte er in der Saison 1901-1902 die Petersburger Theater. Er berichtete 1903 über diese Reise und über die führenden russischen Komponisten im ersten Teil seines Buches *Musiques de Russie et musiciens de France*,<sup>324</sup> 1905 auch als *Die russische Musik* in der von Richard Strauss herausgegebenen Reihe ‘Die Musik’ erschienen. In diesem Buch schrieb er über ajkovskij:

Denn man muß es wissen, daß das russische Publikum mit hartnäckiger Treue an den wenigst „nationalen“ und wenigst „fortschrittlichen“ Komponisten hängt, die ich kenne; den erbitterten Widersachern der Fünf: Anton Rubinstein und Tschaiakowsky. Was Rubinstein anlangt, erkennt man leicht, daß die Verehrung, mit der man an seinem Namen und seinen Werken hängt, vor allem im Genie des Klavierspielers begründet ist. Was aber Tschaiakowsky betrifft, versucht man es nicht einmal, für den Fetischismus, deren Gegenstand er nach seinem Tode geblieben ist, eine Erklärung zu finden. Bei seinen Lebzeiten schon wurde er als ein Gott betrachtet, der jede Verehrung verdient, obwohl er nicht einmal ein Virtuose war. Man spielte nicht nur beständig seine Werke, sondern man sicherte ihm auch eine ruhige und behagliche Existenz, dank derer er in Ruhe schaffen konnte, von Geldsorgen und dem Ärger des Berufs befreit. Außer einer Pension von 3000 Rubeln, die er von der Regierung bezog, nahm er von einer seiner Verehrerinnen, Frau Meck – die er übrigens nie sah und nie zu sehen bemüht war – eine Rente von 6000 Rubeln an. Er machte davon Gebrauch, um eine staunenswerte Menge von Opern, Balletten, Symphonien, Orchesterstücken, Konzerten, Märschen, Ouvertüren, Quartetten, Chören, Vokal- und Instrumentalliedern, geistlichen und weltlichen Stücken aufzuhäufen. Die Werke, denen der russische Charakter abgeht, der uns in der Musik der neuen slavischen Schule so gefällt, so bezaubert, die übermäßig lang, oft hohl und leer, in ihrem unpersönlichen Stil aufgebläht sind, hörten wir mit Staunen, ohne besonders tiefgehendes Interesse. Das Werk Tschaiakowskys steht trotzdem in seiner Gesamterscheinung hoch über dem Rubinsteins, mit dem ich mich nicht lange aufzuhalten gedenke.<sup>325</sup>

Bruneaus Rezension von Mengelbergs Konzert, in *Le Matin* vom 4. November 1907, geht in dieselbe Richtung:

Dann hat er die schreckliche Symphonie pathétique von ajkovskij in Angriff genommen. Entschieden keiner der allergrößten, berühmtesten ausländischen Dirigenten erspart sie uns. Es ist tatsächlich sehr eigenartig, daß man in den Ländern der Kunst Bewunderung haben kann für dieses dicke, vulgäre, unnötig lärmende und heftig bombastische Werk.<sup>326</sup>

<sup>322</sup> Doris Monteux, *It's All in the Music. The Life and Work of Pierre Monteux*, London 1966, S. 51.

<sup>323</sup> Bruneau war als Komponist Schüler von Massenet; er hat u.a. eine sinfonische Dichtung *La belle au bois dormant* geschrieben (1884). Seit 1900 arbeitete er am Pariser Konservatorium. Als Musikkritiker schrieb er zuerst für *Gil Blas*, dann für *Le Figaro* und seit 1904 für *Le Matin*. „For most of his life Bruneau also wrote reviews and articles which were characterized by independence, good critical sense and a fine literary style.” (*The New Grove*).

<sup>324</sup> Paris 1903, S. 5–68.

<sup>325</sup> Alfred Bruneau, *Die russische Musik*, übertragen von Max Graf, Berlin o.J. [1905], S. 19f.

<sup>326</sup> „Puis il a attaqué la terrible Symphonie pathétique de Tchaïkowsky. Décidément, pas un seul des plus grands, des plus illustres chefs d’orchestre étrangers, ne nous l’épargnera. C’est très curieux, en vérité, que l’on puisse admirer dans les pays d’art cette œuvre épaisse, vulgaire, inutilement tumultueuse et lourdement déclamatoire.”

Charles Bert in *L'Action*, 3. November 1907:

Es gibt nicht mehr viel zu sagen über die 6. Symphonie ajkovskijs; alle Dirigenten lassen sie uns gerne hören, mit ihren verqueren und verzerrten Themen, die eine Musik des Gehirns und eine unbestreitbare Kenntnis des Kontrapunkts kennzeichnen, aber ohne Herzensäußerung, ohne Eingebung der Inspiration; alles was er denkt, drückt der Komponist korrekt, aber ohne Leben und ohne Seele aus.<sup>327</sup>

Gustave Samazeuilh<sup>328</sup> in *La République Française*, 4 November 1907:

[...] die Symphonie *Pathétique* ajkovskijs, übermäßig geschmacklos und nutzlos, voller Anmaßungen und Schwülstigkeit, für welche die Vorliebe der besten Orchesterdirigenten ein unergründbares Rätsel bleibt.<sup>329</sup>

Pierre Lalo<sup>330</sup> in *Le Temps*, 6. November 1907:

Sonntagabend hat uns ein neuer Kapellmeister besucht. Anstelle des Herrn Colonne, der in Moskau Konzerte mit französischer Musik dirigiert, hat Herr Willem Mengelberg im Châtelet den Taktstock geführt.<sup>331</sup> Herr Mengelberg ist der große Orchesterdirigent der Niederlande; und vorgestern wurde klar, daß er ein durchaus großer Orchesterdirigent ist, zweifellos einer der allergrößten, die es heutzutage gibt.

Zu allererst vermittelt Herr Mengelberg den Eindruck von Kraft und Gleichgewicht. [...] Seine Art ist einfach und entschieden und von einer außergewöhnlichen Energie und Macht. Herr Mengelberg beherrscht sein Orchester und hat es wirklich in seiner Gewalt; er begeistert es, unterstützt es, reißt es mit. Man kann nicht mehr Rhythmus und zugleich mehr Geschmeidigkeit haben – Rhythmus, der nicht die mechanische Aufteilung des Taktes ist, sondern der innere Atem der Musik. Man kann nicht ein tieferes Gefühl für die Einheit eines Stücks haben, es dirigieren mit ausholenderen und entschiedeneren Gebärden, Bedeutung und Klang der Themen mit mehr Genauigkeit und Gewandtheit ermessen, alles was gehört werden soll, besser hören lassen, ohne Übertreibung, ohne Schwerfälligkeit und ohne Verwirrung, mit größerer Fülle die Musik ausdrücken, alle Musik, die ein Werk enthält. Karger und zurückhaltender als Herr Nikisch, nicht so rigide und trocken wie Herr Weingartner, nicht so aufgereggt und eigenwillig wie Herr Strauss, genauso feurig, genauso farbig, genauso energisch, genauso akkurat, genauso durchdringend wie jeder von diesen berühmten Kapellmeistern, ist Herr Willem Mengelberg ein bewundernswerter Orchesterdirigent. Ich sehe nur Hans Richter, den Meister und Vater, der ein noch höheres

<sup>327</sup> „Il n’y a plus grand’chose à dire de la 6<sup>e</sup> Symphonie de Tchaïkowsky; tous les chefs d’orchestre étrangers aiment à nous la faire entendre, avec ses thèmes contournés et bistournés qui dénotent une musique cérébrale, une science indéniable du contrepoint, mais sans cri du cœur, sans éclair d’inspiration; tout ce qu’il pense, le musicien l’exprime avec correction, mais sans vie et sans âme.”

<sup>328</sup> Gustave Samazeuilh (1877-1967) wurde nach seinem Studium bei Chausson und d’Indy an der Schola Cantorum (1900-1906) Musikkritiker der Zeitung *La République Française*. Er schrieb auch Kritiken für viele andere Zeitungen und Zeitschriften, und verfaßte 1913 eine Biographie von Paul Dukas. Er gab 1915-1919 drei Bände mit Haydn-Sonaten bei Durand in Paris heraus. Über d’Indy und Dukas wurde er von Wagner beeinflusst und übersetzte viele deutsche Liedertexte und Libretti (u.a. *Tristan und Isolde* und die *Wesendonck*-Lieder von Wagner sowie *Capriccio* von Richard Strauss, mit dem er befreundet war) ins Französische. Seine Erinnerungen an zeitgenössischen Musiker wurden 1947 unter dem Titel *Musiciens de mon temps* veröffentlicht.

<sup>329</sup> „[...] la *Symphonie Pathétique* de Tchaikowsky, musique insipide et oiseuse à l’excès, pleine de prétentions et de boursoufflure, pour laquelle l’inclinaison des meilleurs chefs d’orchestre reste une énigme impénétrable.”

<sup>330</sup> Pierre Lalo (1866-1943) war der Sohn des Komponisten Édouard Lalo (1823-1892), dessen *Symphonie espagnole* ajkovskij sehr gefiel und die ihn zur Komposition seines eigenen Violinkonzerts inspiriert hat. Lalo schrieb Musikkritiken für *Le Temps* von 1898 bis 1914, verfaßte eine Wagner-Biographie (1933) und publizierte eine Sammlung Aufsätze über vorwiegend französische Musiker unter dem Titel *De Rameau à Ravel. Portraits et Souvenirs* (Paris 1947), zu der Gustave Samazeuilh das Vorwort schrieb.

<sup>331</sup> Bekanntlich hat Édouard Colonne (1838-1910) 1880 in Paris ajkovskijs vierte Symphonie aufgeführt (allerdings auf Veranlassung N. F. fon Mekks und mit einer erheblichen finanziellen Zuwendung), und der Komponist hat auf seine Einladung hin 1888 und 1891 Konzerte im Châtelet dirigiert. Auch andere bekannte Komponisten und Dirigenten wie Nikisch, Richter, Grieg und Strauss haben Colones Orchester dirigiert (vgl. Romain Rolland, *Musiciens d’aujourd’hui*, Paris 1908, S. 237).

Niveau hat und der ihm bevorzugt werden könnte... Es ist nur zu schade, daß wir Herrn Mengelberg nicht beim Dirigieren eines klassischen Werkes kennengelernt haben und daß er, dem Beispiel vieler seiner Rivalen folgend, gemeint hat, uns statt einer Beethoven-Symphonie die Symphonie pathétique von ajkovskij hören lassen zu müssen. Ich werde nie die Vorliebe verstehen, die so viele Dirigenten für diese endlose, hohle, emphatische Komposition zeigen, schwach konstruiert auf banalen Themen, deren Gefühlsleben nur eine bombastische Schwellung ist. Von allen wichtigen Werken ajkovskijs, der oft angenehm ist in kleinen Sachen, immer unzulänglich in den großen, ist es das leerste, das langweiligste, das ärgerlichste, das ekelhaftste; ich versuche umsonst zu ergründen, wie er an sein unverdientes Glück gekommen ist.<sup>332</sup>

Aus anderen Rezensionen dieses Konzerts ergibt sich, daß Mengelberg wohl der erste und einzige Dirigent war, dem es gelungen ist, das französische Publikum, einige Kritiker ausgenommen, für die Musik ajkovskijs zu gewinnen. So schrieb Robert Brussel<sup>333</sup> in *Le Figaro* vom 4. November 1907:

Herr Mengelberg hat gestern einen enormen Erfolg im Châtelet erzielt, wo er Herrn Colonne ersetzte. Der Dirigent des Concertgebouw in Amsterdam verdient diesen Empfang. Er ist einer der hervorragendsten Kapellmeister der Gegenwart.[...] Er hat in den verschiedenen Werken höchste Autorität gezeigt und eine bemerkenswerte Macht der Gestik. Er nimmt gleichermaßen Bedacht auf den Rhythmus wie auf die Farbe und ist präzise und sachverständig in der Kunst, die komplexesten Verwirrungen deutlich wiederzugeben. Die Symphonie pathétique hat, vielleicht dank dieser Leitung, einen enormen Erfolg erzielt.<sup>334</sup>

<sup>332</sup> „Dimanche dernier, un nouveau kapellmeister est venu nous rendre visite. Remplaçant M. Colonne, qui dirige à Moscou des concerts de musique française, M. Willem Mengelberg a tenu le bâton de mesure au Châtelet. M. Mengelberg est le grand chef d’orchestre de la Hollande; et il est apparu clairement avant-hier qu’il est un grand chef d’orchestre tout court, l’un des plus grands assurément qui soient à l’heure actuelle.

M. Mengelberg donne tout d’abord une impression de force et d’équilibre. [...] Son geste est simple et ferme, d’une énergie et d’une puissance extraordinaire. M. Mengelberg domine et possède véritablement son orchestre; il l’anime, il le soutient, il le porte. On ne peut avoir plus de rythme et plus de souplesse à la fois; de ce rythme qui n’est pas la division mécanique de la mesure, mais le souffle intérieur de la musique. On ne peut avoir un sens plus profond de l’unité d’un morceau, le conduire d’un mouvement plus ample et plus sûr, mesurer l’importance et la sonorité des thèmes avec plus d’exactitude et plus d’aisance, faire mieux entendre tout ce qui doit être entendu, sans excès, sans lourdeur et sans confusion, exprimer avec plus de plénitude la musique, toute la musique que contient une œuvre. Plus sobre et plus contenu que M. Nikisch, moins rigide et moins sec que M. Weingartner, moins nerveux et moins fantasque que M. Strauss, aussi chaleureux, aussi coloré, aussi énergique, aussi fidèle, aussi pénétrant que pas un de ces kapellmeister illustres, M. William Mengelberg est un chef d’orchestre admirable: je ne vois que M. Hans Richter, le maître et le père, qui dirige de plus haut, et qui lui puisse encore être préféré... C’est grand dommage seulement que M. Mengelberg ne se soit pas fait connaître à nous en conduisant quelque grand œuvre classique, et que, suivant l’exemple donné par maints de ses rivaux, il ait cru devoir, plutôt qu’une symphonie de Beethoven, nous faire entendre la *Symphonie pathétique* de Tschaiïkowsky. Je ne comprendrai jamais le goût que tant de chefs d’orchestre montrent pour cette composition interminable, creuse, emphatique, faiblement construite sur des thèmes médiocres, dont le sentiment n’est qu’une enflure déclamatoire. C’est de tous les ouvrages importants de Tschaiïkowsky, souvent agréable dans les petites choses, toujours insuffisant dans les grandes, le plus vide, le plus fastidieux, le plus irritant, le plus écœurant; je cherche en vain d’où lui vient sa fortune imméritée.”

<sup>333</sup> Robert Brussel (1874-1940) arbeitete etwa 35 Jahre lang als Musikkritiker bei *Le Figaro*. Er war einer der ersten, welche die für viele schockierenden Choreographien der Ballets russes von Sergej Djalilev schätzen konnten, und er hat Djalilev bei der Organisation von dessen Pariser Konzerten geholfen.

<sup>334</sup> „M. Willem Mengelberg a obtenu hier un immense succès au Châtelet où il remplaçait M. Colonne. Le chef d’orchestre du ‘Concertgebouw’ d’Amsterdam mérite cet accueil. C’est un des kapellmeisters les plus remarquables qui soient à l’heure actuelle. [...] Il a montré dans les uns et les autres de ces ouvrages une suprême autorité et une puissance de geste remarquable. Il est également soucieux du rythme et de la couleur, précis et expert dans l’art de rendre clairs les enchevêtrements les plus confus. La Symphonie pathétique, peut-être grâce à cette direction, a obtenu un immense succès.”

Louis Schneider<sup>335</sup> in *Gil Blas* vom 4. November 1907:

Herr Mengelberg kam zu uns, nachdem ihm ein großer Ruf als Kapellmeister vorausgegangen war; ich beeile mich zu sagen, daß er diesen Ruf völlig gerechtfertigt hat. Andere Dirigenten haben vielleicht eine größere Gestik, aber keiner bietet eine ausdrucksvollere musikalische Interpretation, keiner dirigiert mit mehr Herz. Herr Mengelberg hat den Dunst verschwinden lassen, worin die Symphonie pathétique von ajkovskij bis jetzt verschleiert war; er hat uns ihre Leidenschaft und ihren Schwung offenbart, er hat ihre Kontraste, ihr Streicheln und ihre Ausbrüche wunderbar hervorgeholt. Er hat sie dirigiert wie ein Mann, der sie liebt weil er sie versteht, und er hat auf das Colonne-Orchester die Leidenschaft und das heilige Feuer übertragen, die er selbst hatte.<sup>336</sup>

Ed. le Page<sup>337</sup> in *Le Soleil*, November 1907:

Seine Art zu dirigieren ist frei von Manierismus, man fühlt sich vor einem überzeugten Musiker, der lebendig empfindet, was er aufführen läßt, und mit seiner präzisen, kargen, aber energischen Gestik alle musikalischen Gefühle seinem Orchester mitteilt.

Die bewundernswerte Symphonie pathétique von ajkovskij wurde mit einer vollkommenen Feinheit und einer großen Energie wiedergegeben, verbunden mit einer lebhaften musikalischen Intelligenz.<sup>338</sup>

Théodore Massiac<sup>339</sup> in *La petite République*, November 1907 :

In Abwesenheit des Herrn Colonne war Herr Willem Mengelberg, der Dirigent des 'Concertgebouw' in Amsterdam gekommen um das Konzert der Association artistique zu dirigieren. Er ist der zweite niederländische Dirigent mit dem uns Herr Colonne bekanntmacht; der erste war Daniël de Lange, ein alter Freund von Berlioz, der uns wunderschöne Chöre *a capella* hat hören lassen.

Durch sein Programm hat Herr Mengelberg uns gezeigt, daß der niederländische Geschmack nicht völlig mit dem unserer neuen Schule übereinstimmt. In Amsterdam liebt man noch die Ouvertüre *Coriolan*, mit ihrem Klarinettensolo die, für uns Moderne, nur noch auf den Höfen gespielt wird. Man liebt dort auch die sechste Symphonie von ajkovskij, diesem pomadisierten ajkovskij, dem kläglich-russischen Mendelssohn!... zum Glück hat Herr Mengelberg Herrn Jan Reder<sup>340</sup> zwei Lieder von seinem Landsmann Diepenbrock<sup>341</sup> singen lassen, die ein bißchen mit der Zeit gehen.<sup>342</sup>

<sup>335</sup> Louis Schneider (1861-1934) war Musikkritiker u.a. bei *Gil Blas*, *La Paix* und *Le Gaulois*. Er hat Biographien über Schumann (1905), Massenet (1908), Monteverdi (1920) und Offenbach (1923) geschrieben.

<sup>336</sup> „M. Mengelberg nous arrivait précédé d'une grande réputation de capellmeister; j'ai hâte de dire qu'il l'a pleinement justifiée. D'autres chefs d'orchestre ont peut-être le geste plus large; nul n'a une interprétation musicale plus expressive, nul ne dirige avec plus de cœur. M. Mengelberg a fait sortir des brumes dans lesquelles elle était jusqu'ici ouatée la *Symphonie pathétique* de Tschajkowskij; il nous en a révélé la passion et la fougue, il en a fait à merveille ressortir les oppositions, les caresses et les élans. Il l'a dirigée en homme qui l'aime parce qu'il la comprend et il a communiqué à l'orchestre Colonne cette passion, ce feu sacré qu'il avait lui-même.”

<sup>337</sup> Edmond le Page, Musikkritiker, u.a. für *Journal d'Anvers* und *Le Soleil*.

<sup>338</sup> „Sa façon de conduire est exempte de maniérisme, on se sent devant un musicien convaincu, ressentant vivement ce qu'il fait exécuter et communiquant, par son geste précis, sobre, mais énergique, toutes ses sensations musicales à son orchestre. L'admirable *Symphonie pathétique* de Tschajkowsky est rendue avec une délicatesse parfaite et une grande énergie, alliées à une vive intelligence musicale.”

<sup>339</sup> Théodore Massiac (1851-1914), Schriftsteller, Bühnenautor und Kritiker. Er publizierte u.a. in *Gil Blas*, *La Revue Bleue*, *L'illustration* und *La petite République*.

<sup>340</sup> Jan Reder (geb. 1872), Baß, Schüler von Johannes Messchaert, ließ sich schon früh in Paris nieder.

<sup>341</sup> Alphons Diepenbrock (1862-1921). Die Lieder waren *Der König in Thule* (Goethe, 1889) und *Recueillement* (Baudelaire, 1907).

<sup>342</sup> „En l'absence de M. Colonne, c'est M. Willem Mengelberg, chef d'orchestre du «Concertgebouw» d'Amsterdam, qui est venu conduire le concert de l'Association artistique. C'est le second chef hollandais que nous fait connaître M. Colonne ; le premier fut Daniel de Lange, un vieil ami de Berlioz, qui nous fit entendre a capella des chœurs de toute beauté.

Par son programme, M. Mengelberg nous a montré que les goûts hollandais ne correspondent pas absolument à ceux de notre nouvelle école. On aime encore, à Amsterdam, l'ouverture de *Coriolan*, avec son solo de clarinette qui, pour nos modernes, ne se joue plus que dans les cours. On aime aussi la 6e symphonie

Jean Drault<sup>343</sup> in *La libre parole*, 4. November 1907:

Das Colonne-Orchester wurde gestern von Herrn Willem Mengelberg dirigiert, dem Dirigenten des Concertgebouw in Amsterdam. [...] Er hatte in seinem Koffer die Symphonie pathétique mitgebracht, von ajkovskij, eine lange musikalische Darstellung, die vorgibt, vor unseren Augen, oder eher unseren Ohren „das Leben eines Helden, Dichters oder Kriegers“ ablaufen zu lassen, „der zur Welt kommt, wächst, liebt, kämpft, leidet, den Gipfel erreicht und in seinem Triumph zurückfällt, vom blinden Schicksal erschlagen.“ Das Werk ist von großer orchestraler Komplexität, aber auch frei von jeder Banalität und besitzt jene spezielle Atmosphäre, in der die russischen Inspirationen baden, die von Romanautoren oder Symphonikern ausgehen.

[...] Das Colonne-Orchester weiß den Charme und die Seltsamkeit dieser tausende von Details hervorzuheben, und die Aufführung dieser langen Symphonie ist lange bejubelt worden.<sup>344</sup>

*L'Ouvreuse*, zitiert in *Weekblad voor muziek*, Anfang November 1907:

Und jetzt, halten wir uns gut fest, beginnt man mit der Symphonie Pathétique des ärgerlichen ajkovskij. Ich habe gerade nicht wenige Melomanen in bezug auf ihn interviewt. Casella findet ihn erbärmlich; Henri de Curzon<sup>345</sup> meint, daß er voller Ideen sei, allerdings häßlicher Ideen; Prod'homme<sup>346</sup> verbirgt nicht seine Verachtung für diese Seiten ohne Überzeugung [...] Kurzum, alle erklären sie für häßlich. [...] Aber dort das Publikum! [...] Marie Roger-Miclos<sup>347</sup> schlägt wohlwollend den Takt, und der strenge Théodore Dubois<sup>348</sup> selbst zittert vor Entzücken. Wo wird das enden? Kurzum, nach diesem ersten Satz brechen die Bravos los. Es ist ein großer Erfolg.

Warum? Weil die russische Musik (oder die so etikettierte) nationalistischen Seelen zusagt; weil diese mit einer billigen Banalität orchestrierten Mittelmäßigkeit billigen, banalen und mittelmäßigen Seelen zusagt; weil ajkovskijs Talent ... Dummköpfen<sup>349</sup> zusagt.

Und vor allem, weil der niederländische Dirigent mit einer wunderbaren Geschmeidigkeit dirigiert, mit einem genialen Geschick, das ich, was mich betrifft, weit über die zu auffallenden, hohlen Delikatessen von Nikisch stelle. Mit der rechten Hand schlägt er den Takt, mit der linken die Nuancen des Vortrags; die Musik schlägt um sich; das Publikum schlägt die Hände zusammen. Ich sage Ihnen, es ist phänomenal! Marty<sup>350</sup> sieht ihn an, ohne etwas zu sagen; Romain Rolland<sup>351</sup> scheint zu bedauern, daß

---

de Tschaïkowsky, de ce pommadin de Tschaïkowsky, déplorable Mendelssohn russe !... Heureusement, M. Mengelberg a fait chanter à M. Jan Reder deux mélodies de son compatriote Diepenbrock, qui sont un peu dans le mouvement.”

<sup>343</sup> Jean Drault ist das Pseudonym von Alfred Gendrot (1866-1951). Er arbeitete von 1892 bis 1910 als Journalist bei *La libre parole* und war ein produktiver Schriftsteller von teils antisemitischen Romanen.

<sup>344</sup> „C'est M. Willem Mengelberg, chef d'orchestre du 'Concertgebouw' d'Amsterdam, qui conduisait hier l'orchestre Colonne. [...] Il avait apporté dans sa valise la *Symphonie Pathétique*, de Tschaëkowski, longue description musicale qui prétend faire défiler devant nos yeux, ou plutôt à nos oreilles, “la vie d'un héros, poète ou guerrier, qui naît, grandit, aime, lutte, souffre, atteint les sommets et retombe, en son triomphe, frappé par l'aveugle destin”. L'œuvre est d'une grande complication orchestrale, mais est exempte aussi de toute banalité et possède cette atmosphère spéciale dans laquelle baignent les inspirations russes qu'elles émanent de romanciers ou de symphonistes.

[...] L'orchestre Colonne sait faire valoir le charme et la bizarrerie de ces mille détails et l'exécution de cette longue symphonie a été longuement ovationnée.”

<sup>345</sup> Henri de Curzon (1861-1942) war Archivar bei den Archives Nationales in Paris, später Bibliothekar der Opéra-Comique, und Mitbegründer der Société Française de Musicologie. Er schrieb u.a. über Meyerbeer, Beethoven, Grétry, Mozart, Rossini und Wagner.

<sup>346</sup> Jacques-Gabriel Prod'homme (1871-1956), Musikkritiker in Paris für verschiedene Zeitungen und Zeitschriften, Autor von Biographien u.a. von Beethoven, Berlioz, Liszt, Paganini, Schubert und Wagner.

<sup>347</sup> Marie-Aimée Roger-Miclos (1860-1950), Pianistin, Schülerin von Henri Herz; Saint-Saëns hat ihr 1891 seine Klavierfantasie Africa op. 89 gewidmet. Sie hat 1898 dessen 2. Klavierkonzert gespielt mit dem Concertgebouworchester unter Mengelberg in Amsterdam und Den Haag. Im selben Jahr hat sie in Frankreich ajkovskijs 1. Klavierkonzert gespielt.

<sup>348</sup> Théodore Dubois (1837-1924), Komponist; lehrte als Nachfolger Delibes Komposition am Pariser Konservatorium und war bis 1905 dessen Direktor; Lehrer von Paul Dukas und Florent Schmitt.

<sup>349</sup> *Âme bête*, buchstäblich gesattelte Seele ist ein Wortspiel: statt *âne bête* gesattelter Esel, Dummkopf.

<sup>350</sup> Georges-Eugène Marty (1860-1908), Dirigent (Opéra, Opéra-Comique und Concerts du Conservatoire) und Komponist, seit 1904 Lehrer am Pariser Konservatorium.

soviel Können in den Dienst einer so jämmerlichen Musik gestellt wird; und ich, mit Ihrer Erlaubnis, bin in Erstaunen versetzt.

Man sollte ihn sehen, diesen Charmeur der Zuiderzee, wie er seine Luftarabesken im Fünfviertel-takt poliert und mit mädchenhafter Anmut flirtet wie Miss Hook, Verzeihung, Miss Mengelberg of Holland.<sup>352</sup> Wenn in Holzbläsern und Streichern der Rhythmus der Tarantella (*Allegro molto vivace*) hüpfert, schüttelt er eine virtuelle baskische Trommel über seinem Kopf; mit fahl verzerrtem Angesicht entreißt er sich einen tiefen Seufzer aus dem Magen, wenn das eintönige Melos sich dahinschleppt in *h-Moll*, weinerlich, *lamentoso*. Aber es ist vor allem im Laufe des energischen und schrecklichen Marsches, daß er den Höhepunkt erreicht, zufrieden, als ob er die heroische Pracht des Marsches von Antar<sup>353</sup> dirigiert. Er wirft sich in die Brust, lehnt seinen mit einem goldenen Portepée geschmückten Taktstock an seine Hüfte, und während der Pauker Vizentini einen frenetischen Diabolo in Bewegung zu setzen scheint, marschiert Mengelberg!

Dort oben, ein einsamer Pfiff. Aber die ajkovskisten protestieren gegen den Protestierenden und betuern: "Einen Stöpsel! Heraus!" Ein reicher Stinker bietet sogar an: "Willst du zwei Franken?" Wenn der Einsame sie angenommen hätte, immer noch!<sup>354</sup>

*L'Éclair*, 4. November 1907 (Rezensent unbekannt):

Charakteristisch für Herrn Willem Mengelberg als Dirigenten ist ein romantischer Schwung, verbunden mit einer eigenartigen Sorge um das Detail und die Nuance. Sein Studium der Werke, die er interpretierte, ist extrem detailliert, ohne daß dies irgendwie die leidenschaftliche Glut der Aufführung schadet. Nach der Coriolan-Ouvertüre, die er vielleicht weit ins Romantische getrieben hat, [...] hat Herr Mengelberg es fast geschafft die Symphonie pathétique von ajkovskij zu elektrisieren. Man weiß, daß ajkovskij, dieser musikalisch germanisierte russische Komponist, der Erbe des faden und gekünstelten Charmes der Mendelssohnschen Schule, sehr populär ist in seinem Land und in ganz Europa, Frankreich ausgenommen; und ich gestehe, was mich betrifft, daß ich mich fast genauso stolz fühle

<sup>351</sup> Romain Rolland (1866-1944) lehrte Musikgeschichte an der Pariser École Normale Supérieure und an der Sorbonne, schrieb u.a. über Beethoven und Händel und korrespondierte mit Richard Strauss.

<sup>352</sup> Eine Anspielung auf das damals sehr populäre englische Musical *Miss Hook of Holland*, das in einer Kleinstadt an der ehemaligen Zuiderzee (jetzt IJsselmeer) spielt.

<sup>353</sup> Der 3. Satz, *Allegro risoluto alla Marcia*, der symphonischen Suite *Antar* von Rimskij-Korsakov.

<sup>354</sup> „Et maintenant, tenons nous bien, on va commencer la Symphonie Pathétique, du fâcheux Tschaiïkowsky. Je viens d'interviewer pas mal de mélomanes à son sujet; tous sont d'accord. Casella la trouve déplorable; Henri de Curzon l'estime pleine d'idées, mais d'idées laides; Prod'homme ne cache pas son mépris pour ces pages sans conviction [...] Bref, tous la déclarent moche. [...] Et voilà le public qui marche! [...] M. Roger-Miclos bat la mesure, complaisamment, et l'austère Théodore Dubois, lui-même, frétille d'aise. Où allons-nous? Bref, après ce premier mouvement, les bravos éclatent. C'est un gros succès.

Pourquoi? Parce que la musique russe (ou étiquetée ainsi) plaît aux âmes nationalistes; parce que cette médiocrité orchestrée avec une banalité facile plaît aux âmes faciles, banales et médiocres; parce que le talent de Tschaiïkowsky plaît aux âmes... bâties.

Et surtout parce que le chef d'orchestra hollandais conduit avec une souplesse merveilleuse, une habileté géniale que, pour ma part, je place fort au-dessus des fausses délicatesses, trop voyantes, de Nikisch. De la dextre, il bat la mesure; de la gauche, il bat la nuance; le musico bat la campagne; le public bat des mains. Je vous dis que c'est prodigieux! Marty le contemplait, sans rien dire; Romain Rolland semblait déplorer que tant d'art fût mis au service d'une si piètre musique; et moi, révérence parler, j'en bavais.

Il faut le voir, ce charmeur du Zuiderzee, fignoler ses aériennes arabesques au *cinq-quatre*, avec des grâces de fillette qui flirte "Miss Hook...", pardon, "Miss Mengelberg of Holland". Quand, des bois aux cordes, sautille le rythme de tarentelle (*Allegro molto vivace*), il agite au-dessus de sa tête un virtuel tambour de basque; la face livide convulsée, il s'arrache un profond soupir de l'abdomen lorsque la mélodie se traîne en *si mineur*, pleurarde, *lamentoso*. Mais c'est surtout au cours de l'active et affreuse Marche qu'il culmine, satisfait comme s'il conduisait les héroïques splendeurs de la marche d'Antar, il se cambre, il appuie à sa hanche son bâton orné d'une dragonne d'or et cependant que le timbalier Vizentini semble mettre en mouvement un forcené diabolo, Mengelberg défile!

Là-haut, un solitaire siffle. Mais les tschaikowskistes protestent contre protestataire et clament: "Un bouchon! A la porte!" Même, un richard propose: "Veux-tu deux francs?" Si le solitaire avait accepté, tout de même!"

Franzose zu sein, indem ich ajkovskij meine Bewunderung verweigere, wie indem ich die Colonne<sup>355</sup> anschau. Ausnahmsweise aber hat die Symphonie pathétique dank Herrn Mengelberg gestern einen ungewöhnlichen Triumph erzielt und einen tosenden Beifall hervorgerufen, durchschnitten von einigen Pfiffen, die ich nicht den Mut habe zu tadeln.<sup>356</sup>

## Italien

Mengelbergs erste italienische Gastspielreisen mit insgesamt 41 Konzerten, davon fünf mit jeweils einem Werk ajkovskijs, fanden zwischen 1907 und 1914 statt. In diesem Zeitraum dirigierte er auch erstmalig in Belgien, Deutschland, Rußland und Frankreich. Auch zwischen 1930 und 1941 hat er viele Konzerte in mehreren italienischen Städten gegeben. Insgesamt hat er 79 Konzerte in Italien dirigiert, davon zwölf u.a. mit ajkovskij auf dem Programm. In Rom hat er einmal die sechste Symphonie und dreimal die fünfte aufgeführt, und in anderen Städten Italiens viermal die fünfte Symphonie sowie je zweimal die sechste und *Romeo und Julia*.<sup>357</sup> Seine Popularität war so groß, daß auf Plakaten, wie ein niederländischer Korrespondent berichtet, mit riesigen Buchstaben nur sein Name und nicht einmal das Programm des Konzerts stand. Es folgen fünf Auszüge aus Rezensionen von Mengelbergs erster *Pathétique*-Aufführung am Sonntag 17. Mai 1908 im Amphitheater La Corea in Rom mit dem Orchestra della Regia Accademia di Santa Cecilia. Es gibt Grund anzunehmen, daß Modest ajkovskij bei diesem Konzert anwesend gewesen ist. Mehr dazu im letzten Teil dieses Beitrags.

*La Tribuna*, 18. Mai 1908:

[...] und die überschwengliche Leidenschaft der *Pathétique* von ajkovskij bekamen durch Zutun Mengelbergs ein wirklich außerordentliches Relief, Leben und Licht. Das zahlreiche und elegante Publikum, woran sich auch die Königin Margherita und die Prinzessin Laetitia beteiligten, applaudierte mit wahrhafter Begeisterung für den auserwählten Künstler.<sup>358</sup>

*Il Messaggero*, 18. Mai 1908:

Das glänzende Konzert, das denkwürdig bleiben wird, wurde beschlossen mit der *Pathétique* ajkovskijs, welche einen neuen Triumph bedeutete für Maestro Mengelberg, der nach jedem Satz und am Ende mit langwierigen, sehr warmen Ovationen zugejubelt wurde.<sup>359</sup>

---

<sup>355</sup> Weniger eine Anspielung auf das Orchestre Colonne als auf „Ah! qu'on est fier d'être Français, quand on regarde la colonne!“ (‘Wie stolz ist man Franzose zu sein, wenn man die Säule betrachtet!’), aus dem Gedicht *La Colonne* von Émile Debraux (1796-1831). Es handelt sich um die 1806 von Napoleon errichtete Colonne Vendôme auf dem gleichnamigen Platz, seiner Grande Armée zu Ehren.

<sup>356</sup> „La caractéristique de M. Willem Mengelberg comme chef d'orchestre paraît être une fougue romantique alliée à un curieux souci du détail et de la nuance. Son étude des ouvrages qu'il interprète est extrêmement fouillée, sans nuire en rien à l'ardeur passionnée de l'exécution. Après l'ouverture de Coriolan, qu'il a peut-être un peu trop poussée au romantisme, [...] M. Mengelberg a presque réussi à galvaniser la *Symphonie pathétique* de Tschaiïkowsky. On sait que Tschaiïkowsky, ce compositeur russe musicalement germanisé, héritier des grâces fades et apprêtées de l'école mendelssohnienne, est très populaire dans son pays et dans l'Europe entière, la France exceptée: et j'avoue que, pour ma part, je me sens presque aussi fier d'être Français en refusant mon admiration à Tschaiïkowsky qu'en contemplant la colonne. Cependant, par exception, la *Symphonie pathétique* a dû à M. Mengelberg d'obtenir hier un triomphe inusité et de soulever un tonnerre d'applaudissements, coupés de quelques sifflets que je n'ai pas le courage de blâmer.“

<sup>357</sup> Daten nach Angaben von Herrn E. Derom.

<sup>358</sup> „[...] la esuberante passione della *Patetica* del Ciaikovski, ebbero, per opera del Mengelberg un rilievo, una vita, una luce veramente straordinaria. E il pubblico, numeroso ed elegante, di cui facevano parte anche la regina Margherita e la principessa Laetitia, acclamò con vero entusiasmo l'artista elettissimo.“

<sup>359</sup> „Lo splendido concerto che rimarrà memorabile, si chiuse colla 'patetica' di Tscaikowski, che segnò

*Il Giornale d'Italia*, 19. Mai 1908 (Nicola d'Atri<sup>360</sup>)

[...] die *Pathétique* ajkovskijs hat in Rom nie eine so volle Interpretation gehabt, ausdrucksvoll in ihrem Sinn für die Dramatik, die sie durchdrang, sowohl sicher als auch flexibel in der orchestralen Darstellung.<sup>361</sup>

*La Vita*, 19. Mai 1908:

Die *Pathétique* ajkovskijs, mit der das Konzert beschlossen wurde, bestätigte aufs Neue die wirklich überlegene Kunst des Amsterdamer Meisters, dem das Publikum eine eindrucksvolle Ovation darbrachte, derer Mengelberg sich bestimmt als eine der größten Genugtuungen in seiner künstlerischen Karriere erinnern wird.<sup>362</sup>

*Il Popolo Romano*, 18. Mai 1908:

Die *Pathétique* ajkovskijs wurde von Herrn Mengelberg mit einem wunderschönen Kolorit und einer Expressivität wiedergegeben, die das Publikum zu unbeschreiblicher Begeisterung mitrissen.<sup>363</sup>

## Ungarn

Am 18. Januar 1940 spielte Mengelberg mit dem Budapester Konzertorchester die Sinfonia B-Dur von J.Chr. Bach, zwei Teile aus *Psyché* von Franck, das zweite Klavierkonzert c-Moll von Rahmaninov (mit Gyula Károlyi) und die vierte Symphonie ajkovskijs. Die ungarische deutschsprachige Tageszeitung *Pester Lloyd* schrieb dazu am nächsten Tag:

Der niederländische Altmeister der Stabführung ist seit langem und mit Recht ein ausgesprochener Liebling unseres Publikums geworden, nicht nur wegen seines urwüchsigen, ganz elementaren Temperaments, seines zutiefst human verankerten absoluten Wissens um die Musik, sondern vor allem auch wegen seiner gewinnenden, suggestiven Menschlichkeit, die uns mit ihrer jugendlichen Frische und Ursprünglichkeit vom ersten Augenblick an unwiderstehlich gefangen nimmt [...]. Nichts wird gekünstelt oder irgendwie kompliziert gestaltet; alles, selbst die kleinste Phrase, erklingt in absoluter Reinheit und Frische. Dabei wird doch das Ganze mit beispielloser Energie der Großgestaltung erfaßt und zum Erklingen gebracht. [...]

Schließlich einige Bemerkungen der Kritik zum Programm. Bei einem Meister von Weltgeltung wie Mengelberg hat das Programm nach weitverbreiteter Ansicht keine besondere Bedeutung, da ja ohnehin die überwältigende Leistung im Vortrage die gesamte Aufmerksamkeit des Durchschnittshörers für sich in Anspruch nimmt. Und dennoch können wir an der peinlich ärmlichen Zusammenstellung des Programms nicht ganz wortlos vorübergehen. Wir wissen nicht, wer an der Zusammenstellung der Spielfolge beteiligt war; aber unseres Erachtens sollte dem kultivierten Budapester Publikum, namentlich bei einem so künstlerischen Ereignis, wie einem Gastspiel Mengelbergs, eine so magere musikalische Kost (was nämlich die dargebotenen Musikwerke anbelangt) doch nicht zugemutet werden. Die Energie und Pietät, mit der der illustre Meister immer wieder für die Werke Tschaikowskys eintritt, in allen Ehren, aber die Vierte Sinfonie (eines der schwächsten und selten gespielten Werke des großen

---

un nuovo trionfo pel maestro Mengelberg, salutato ad ogni tempo e alle fine da prolungata, calorosissime ovazioni.”

<sup>360</sup> Nicola d'Atri (1866-1955) war Rechtsanwalt und Musikkritiker der Tageszeitung *Il Giornale d'Italia*. Er war befreundet mit Riccardo Zandonai, der ihm seine Oper *Giuletta e Romeo* widmete (1922). 1920 hat er auch einen Beitrag zum Mengelberg-Gedenkboek geschrieben.

<sup>361</sup> „[...] la ‘Sinfonia Patetica’ di Tschaykowski non ebbe mai a Roma un’interpretazione così piena, espressiva del senso drammatico che la pervade, e sicura ed elastica nell’esecuzione orchestrale.”

<sup>362</sup> „La *patetica* di Tschaikowsky con cui si chiuse il concerto servì a dare una nuova conferma dell’arte veramente superiore del maestro di Amsterdam, cui il pubblico volle fare una ovazione imponente che il Mengelberg dovrà certamente ricordare tra le più gradite soddisfazioni della sua carriera d’artista.”

<sup>363</sup> „La *patetica* di Tschaikowsky fu poi resa dal m. Mengelberg con un colorito ed una espressione mirabili, che trascinarono l’uditorio ad indicibile entusiasmo.”

russischen Tonsetzers) stellt mit ihrem gespreizten Pathos im ersten Satz oder der süßlichen Platitude der Andantino-Canzona eine ziemlich unglückliche Wahl unter den Werken Tschaikowskys dar. Darüber kann uns auch die außerordentliche Popularität des (im Wesen manierten) Pizzicato-Scherzos nicht hinwegtäuschen. D.v.B.

In der *Pester Lloyd* war zwei Tage vor diesem Konzert ein kleines Interview mit Mengelberg erschienen, der sagte:

Ich werde am 18. d. Tschaikowskys IV. Sinfonie aufführen, aus Anlaß der Jahrhundertfeier des Komponisten. Übrigens habe ich diese Partitur vom Bruder des Tondichters, von Modest Tschaikovsky, den ich gut kannte, als Geschenk erhalten.

Mengelberg hatte die vierte Symphonie schon von 1896 an, also dreizehn Jahre vor seiner Begegnung mit Modest, auf seinem Repertoire. Das Exemplar der Partitur im Mengelberg-Archiv ist die deutsche Lizenzausgabe, von einer russischen Partitur gibt es kein Spur. Aber abgesehen davon, ob es sich um Einsicht in eine Partitur oder um ein Geschenk handelte, hat Mengelberg, von dieser Äußerung in Ungarn abgesehen, nie und nirgendwo behauptet, Modest habe ihm eine Partitur der vierten Symphonie gezeigt oder mitgegeben. Dies hat er nur in Bezug auf die fünfte Symphonie behauptet. Der Journalist dürfte mehrere Aussagen Mengelberg durcheinandergebracht haben, oder aber Mendelberg hat die Geschichte erfunden.

## England

ajkovskijs Musik war in England sehr beliebt; das gilt vor allem für die fünfte und sechste Symphonie. In seiner Autobiographie schrieb der Musikhistoriker und Musikkritiker J.A. Fuller-Maitland über die frühesten englischen Aufführungen der sechsten Symphonie:

The well-worn "Pathetic" symphony of Tchaikovsky was first produced at a Philharmonic Concert, and, if I remember right, it was repeated by desire at the next concert of the series; but its great vogue began when Wood<sup>364</sup> gave it, and it was his interpretation that became famous. He must have conducted it many hundreds of times, yet there has never been perceptible to the audience any slightest trace of flagging interest or of the weariness that he must sometimes have felt.<sup>365</sup>

Der Dirigent Landon Ronald schrieb in seinen Memoiren über die in den Jahren 1910 vom Publikum gewählten Programme der Volkskonzerte:

As a matter of interest I may mention that nearly all the Plebiscite programmes I have conducted in London or the Provinces as a rule contained the same items. The Symphony receiving the greatest number of votes was always either Tchaikovsky's "Pathétique" or Beethoven's No. 5. The Overture chosen was generally "Tannhäuser" or "Meistersinger" or "Leonora No. 3", and the two most popular Suites were the "Casse Noisette" of Tchaikovsky and the "Peer Gynt" of Grieg – the Delibes Suite-de-Ballet "Sylvia" running the two very close.<sup>366</sup>

Bei elf der 42 Konzerte, die Mengelberg in London dirigierte, hat er ajkovskij gespielt. In anderen Städten Englands bei 15 der 18 Konzerte – dieses relativ hohe Zahl wird verursacht von einer Gastspielreise mit dem London Symphony Orchestra 1931, während derer vierzehn Tage nacheinander ajkovskijs fünfte Symphonie auf dem Programm stand.

Es folgen Auszüge aus Rezensionen der Jahre 1911–1914, zuerst von einem Konzert anläßlich des hundertjährigen Bestehens der Royal Philharmonic Society. Mengelberg, ge-

---

<sup>364</sup> Henry Wood (1869-1944) war 1893-1940 Dirigent der Queen's Hall Promenade Concerts. Er hat 1892 die englische Erstaufführung von *Evgenij Onegin* im Londoner New Olympic Theatre dirigiert.

<sup>365</sup> J.A. Fuller-Maitland, *A Door-keeper of Music*, London 1929, S. 285.

<sup>366</sup> Sir Landon Ronald, *Myself and Others. Written, lest I forget*, London [1931], S. 38.

rade aus Rußland zurückgekehrt, wo er in St. Petersburg die fünfte Symphonie ajkovskijs und in Moskau ein Liszt-Programm dirigiert hatte, führte am 7. November 1911 in der Queen's Hall in London *Romeo und Julia*, die Symphonie d-Moll von Schumann, das dritte Klavierkonzert Rahmaninovs (mit dem Komponisten als Solisten) und *Les Préludes* von Franz Liszt auf. Des enormen Erfolges wegen wurde Mengelberg zum Ehrenmitglied der Royal Philharmonic Society ernannt.<sup>367</sup>

Myles Birket Foster schrieb in seiner Geschichte der Royal Philharmonic Society:

The first winter concert was conducted by Mr Willem Mengelberg of Amsterdam. A finer conductor has never visited this country, and the effect upon both orchestra and audience of his overpowering force, his masterful direction and his reading of the works performed was simply magical. [...] A marvellous rendering of Tschairowsky's "Romeo and Juliet" Overture commenced (after the National Anthem) a brilliant concert, which inaugurated well for the hundredth season.<sup>368</sup>

*Daily Telegraph*, 8. November 1911, Philharmonic Society – The Centenary Year:

We may (or, incidentally, may not) be forgiven for pointing out, however, that on this the opening night of the hundredth season of that which purports to be our premier orchestral society, it was impossible not to regret that after 100 years the said society presumably felt bound to fill its programme with Russian, Saxon, and Hungarian music only, to engage for the occasion a Dutch conductor, even though he be a super-man with the bâton, and a Russian pianist. Never mind, however. It is a poor heart that never rejoices, and, after all, the title, "Philharmonic Society", is presumably British, and it existed 100 years ago – and that is something.

And what did all this music amount to? We had an excellent performance of Schumann's D minor Symphony, which, like its fellows, is now relegated to the limbo of half-forgotten things, and a gloriously, superbly beautiful performance of Tschairowsky's "Romeo et Juliette" – these among other things.

*The Star*, 8. November 1911:

Herr Mengelberg is not an absolute stranger to London, for he conducted the Strauss Festival here in 1903, but most people had forgotten the impression he made then. Few, however, will forget the electrifying performances he gave us last night. The effect on the audience can only be compared to that made by Nikisch when he came and conducted Tschairowsky's Fifth Symphony. [...]

It is hardly fair to call him a virtuoso conductor, for he has a great deal more than virtuosity, and his wonderful command of the technique of conducting is but a means to the expression of a powerful musical personality, which makes its presence felt from the first note to the last, but never obtrudes itself between the composer and the listener. He is more like what Richter was in his golden prime than any conductor one can recall. One often sighed for a conductor who could combine the nervous intensity and charm of Nikisch with the magnificent breath and tremendous virility of Weingartner, and I honestly believe that he has arisen in the person of Mengelberg. This seems a great deal to say, but I believe that time will show that it is so.

The performance of "Romeo and Juliet" overflowed with dramatic impulse, and the lyrical passages were played with fascinating beauty. It was a rare pleasure to hear the strings sing the melodies as they did, and the precision of the attack, the balance of the parts, and the power of the climaxes, soon gave us assurance of a master-hand in the service of a master-mind.

*The Standard*, 8. November 1911:

[...] a really wonderful performance of Tschairowsky's Overture Fantaisie, "Romeo and Juliet." Mr. Mengelberg pointed the moral of the music with rare sensibility, even as he pointed the way for his instrumentalists with unerring decision. It was one of the most tense, temperamental, and finely balanced pieces of orchestral playing heard at a Philharmonic concert for many years.

<sup>367</sup> *The Musical Times*, 1. Mai 1913, S. 304.

<sup>368</sup> Myles Birket Foster, *History of the Philharmonic Society of London 1813-1912: A Record of a Hundred Years' Work in the Cause of Music*, London 1912, S. 511.

*The Morning Leader*, 8. November 1911:

It is a long time since a conductor made such an impression on a London audience from the very first moment. The concert began (after the National Anthem had been played) with Tchaikovsky's "Romeo and Juliet", perhaps not one of his great works, but still very characteristic. Here the grip, the command of gradation, and the dramatic intensity at once made themselves felt. The absence of all tricks and hysterical exaggeration was also a real pleasure. Very loud applause greeted the close. [...] When next Herr Mengelberg conducts all London should flock to hear him.

*The Daily Chronicle*, 8. November 1911:

The interest of the evening centred upon the conducting of Herr Mengelberg, who has only once before visited England, some ten years ago. He has an inspiring beat, and possesses that peculiar secret of communicating his personality to the players, who last night responded remarkably well to his interpretative ideas. The playing of Tchaikovsky's "Romeo et Juliette" overture was splendid.

*The World*, 14. November 1911:

The unexpected frequently happens. The musical thrill of the week has been provided by the Philharmonic Society, and the appearance of Heer<sup>369</sup> Mengelberg is likely to become historical. (His name, by the way, is Willem, not Adolf or Hugo, as some people persist in telling us.) The inner history of his engagement is interesting, because it helps to explain why in some parts of the world England is still regarded as unmusical. It has a moral – in fact so many morals that pages might be devoted to them. After Heer Mengelberg had made an impression on his audience such as no conductor has made for a long time, everybody was asking everybody else how it was that we had not heard him or heard of him before. As a matter of fact, everybody who knows anything of music on the Continent has for some time been perfectly familiar with his immense reputation, and the performances he gives of the St. Matthew Passion at Amsterdam every Palm Sunday are not unknown to English musical pilgrims. During the last few years several offers have been made to Heer Mengelberg from this country, but they have always failed, because he has refused to come here for a small fee, gratis, or to speculate in concerts. It seems that poverty-stricken hamlets like London, Manchester, Liverpool, and Glasgow cannot run to fees which are gladly paid by centres of wealth like Utrecht or Gumbinnen or Lodsz.<sup>370</sup> In Italy, Spain, and Russia the rewards of a conductor are greater still. Fortunately for us, the idea of conducting one of the centenary concerts of the Philharmonic Society appealed to Heer Mengelberg's imagination and he agreed to conduct one. Lest those whose ideas of making sacrifices for Art are summed up in cadging for as many free tickets as possible should accuse him of mercenary motives, it may be said that in order to come here he sacrificed two concerts, for each of which he would have received double his London fee. It may be remembered that the story of Mme. Tetrassini's London *début* is curiously analogous.<sup>371</sup>

Heer Mengelberg is certainly one of the great conductors of the day. He is immensely versatile; he is a Bach specialist and Strauss enthusiast – need one say more? He has a tremendously vital temperament, and the cultivated taste which saves from excess, and for him the first requisite of all orchestral playing is beauty of tone. He has a sense of rhythm which never fails him, and a splendid skill in building up a climax gradually, and the self-restraint which enables him to disregard a chance of an immediate effect for the sake of whole impression. In other words, he is more like Richter<sup>372</sup> was in his great days than anyone whom we can remember. The similarity was more strongly shown in his wonderfully virile yet flexible and poetical interpretation of Schumann's D minor Symphony. The lackadaisic readings of it we had heard recently had persuaded some people to the mistaken belief that

---

<sup>369</sup> Das niederländische Wort für ‚Herr‘, das auf niederländisch in diesem Zusammenhang aber nie ohne Artikel (‘de’) verwendet wird.

<sup>370</sup> Nicht buchstäblich aufzufassen; in Gumbinnen (jetzt Gusev, Kaliningradskaja oblast') und Łódź hat Mengelberg nie dirigiert.

<sup>371</sup> Vier Jahre zuvor sang Luisa Tetrassini (1871-1940) zum ersten Male im Londoner Covent Garden (als Violetta in *La Traviata*) für £ 120, „paltry pay compared with what Tetrassini had received in South America, but to sing at the Garden was her highest ambition and she accepted without hesitation.“ – Tetrassini brauchte dafür aber keine andere Engagements zu annullieren. (Charles Neilson Gattey, *Luisa Tetrassini: the Florentine Nightingale*, Portland 1995, S. 68.)

<sup>372</sup> Hans Richter (1843-1916) war 1897-1911 ständiger Dirigent des Hallé-Orchesters in Manchester und hat auch oft in Birmingham und London dirigiert.

the music had but little life in it, but Heer Mengelberg soon undeceived us, and was rewarded by an ovation such as no conductor has had since Nikisch electrified us the first time. The concert began with Tchaikovsky's *Romeo and Juliet*, and ended with Liszt's *Les Préludes*, and both were played with a picturesque power and a dramatic intensity and a sense of purely musical beauty which swept the audience off its feet.

*The Academy*, 18. November 1911:

Would that the venerable society could see its way to inviting M. Mengelberg to conduct more of its concerts. His magnificent powers as a conductor seemed to have surprised his London audience not a little. He is compared with Nikisch and Weingartner, and it is asked whether he is not actually so great as to be considered the legitimate successor of Richter in English affections. We have been fortunate enough to hear him on the Continent in recent years, and therefore his success at the Philharmonic Concert was no surprise to us. We have long regarded him as on the same level as Richter, and believed that as a conductor of Bach's music he had no rival.

*The Sketch*, 22. November 1911:

[...] a man worthy to take rank with Nikisch and Richter, to be hailed as an unexpected force in the world of the orchestra. He is a man full of personal magnetism, who can make a body of instrumentalists bow to his will and follow him with an enthusiasm that the audience must share. He woke the supporters of the Philharmonic Society to unrestrained applause, and as a class they have no surface enthusiasm to be lightly stirred. But it was impossible for either the orchestra or the audience to resist Mengelberg, and many who listened with delight to his interpretation of Schumann's Fourth Symphony must have asked themselves how it comes that a conductor of such supreme talent, a man with such an innate mastery over men and music, should have remained for eight years a stranger to our concert-halls.

Das London Symphony Orchestra versuchte 1913, Mengelberg exklusiv für zehn Konzerte zu verpflichten. Da dieser aber seine freundschaftlichen Beziehungen mit der Royal Philharmonic Society nicht beeinträchtigen wollte, hat er nur vier akzeptiert.<sup>373</sup> Zwei dieser Konzerte fanden in der Queen's Hall statt, und zwar am 26. Mai und am 2. Juni 1913. Am 26. Mai dirigierte er u.a. das erste Klavierkonzert ajkovskijs mit Iosif Levin als Solisten. *The Star* schrieb am 27. Mai 1913:

Tchaikovsky's Piano Concerto in B flat minor is to be heard often enough, but it is rarely indeed that we have the chance of listening to a performance so completely in accordance with the composer's intentions as that offered by M. Josef Lhevinne<sup>374</sup> at the London Symphony Orchestra's concert in the Queen's Hall last night. Herr Mengelberg's magnetic personality seemed to inspire all concerned to give of their very best, and his vivid treatment of the score was splendidly matched in the work of the soloist. M. Lhevinne's playing was as notable for its brilliance and decision as for its sense of poetry, and his whole performance was faultless, both in conception and execution.

In *The Standard*, 27. Mai 1913, war zu lesen:

There are few conductors who possess such a magnetic personality and have so great an orchestral command as Herr Mengelberg, who conducted the eighth concert by the London Symphony Orchestra last night at Queen's Hall. He may be termed aptly an "Übermensch" among conductors. He secures electric results by an economy of means, and his interpretations are fresh and invigorating. Through all the varying episodes of Strauss' Tone Poem, "Thus Spake Zarathustra", he led his forces with the command of a born leader.

<sup>373</sup> Nach Hubert Foss und Noël Goodwin (*London Symphony. Portrait of an Orchestra*, London 1954, S. 75) hat Mengelberg nur zwei Konzerte akzeptiert. Das Archiv des LSO war damals offenbar nicht vollständig. Mengelberg hat das LSO auch am 22. Mai ('Wagner Centenary Concert') und am 23. Mai dirigiert.

<sup>374</sup> Iosif Arkad'evi Levin (1874-1944) hatte als Kind bei Anton Rubinštejn studiert, später bei Nikolaj Zverev in Moskau (zusammen mit Rahmaninov und Skrjabin), und absolvierte 1892 bei Vasilij Safonov. Levin hatte schon am 9. Januar 1896 bei Mengelberg in Amsterdam gespielt.

Am 2. Juni dirigierte Mengelberg u.a. Tschajkovskijs fünfte Symphonie mit dem London Symphony Orchestra. *The Manchester Guardian* schrieb dazu am nächsten Tag:

Mr. Mengelberg did not give us a particularly interesting programme at the London Symphony Concert to-night, as Tschaikevsky's Fifth Symphony and the "Meistersinger" Overture have been played rather often here of late [...]. [As for the two works by Wagner and Tschaikevsky,] these hardly show Mr. Mengelberg at his best. He is perhaps the most unaffected conductor that has ever been seen at the head of an orchestra since Dr. Richter retired. Like Dr. Richter, Mr. Mengelberg secures, first and foremost, accurate proportions in the general outline of the music he interprets. He does not tolerate oddities; he will not stand sectional disproportions; he will not go out of his way to suggest hidden beauties. Such doubtful experiments do not appeal to him, and in consequence things fall naturally into their proper place, and the climax, when it does come, is or should be all the more striking because of the restraint which preceded it. To-night Mr. Mengelberg seemed in the Tschaikevsky rather inclined to hurry towards his climax, with consequent loss of power. It would be hypercritical to take exception to his reading, as it was perfectly legitimate and obviously reflected a sincere personal expression. But anyone who knows the feeling of having a violin or a 'cello string under one's fingers would have also known that the general effect would have been still finer if the instruments had been allowed scope and time to give out all the tone that is latent in them. On the other hand it would have been impossible to go further as regards dignity and ensemble.

*The Daily Chronicle*, 8. Juni 1913:

[...] One listened to Tschaikevsky's Fifth Symphony, under this conductor, with particular interest, since he was directing it for the first time here.

Herr Mengelberg does not believe in oversentimentalising the music, as so many conductors do. On the other hand, he was, perhaps, a little too much inclined to hurry over the more expressive phrases, particularly in the first movement. The most noteworthy feature of it was the splendid rhythmic force and vigour and the rich and full-blooded phrasing of the sensuous melodies of the second movement. The finale was very finely done.

*The Pall Mall Gazette*, 1. April 1914 – Konzert in der Queen's Hall mit dem Orchester der Royal Philharmonic Society, erstes Klavierkonzert mit Frederic Lamond als Solisten:

[...] Afterwards another bit of fine solo work was forthcoming in Mr. Frederic Lamond, who played Tschaikevski's pianoforte concerto in B flat minor with a remarkable degree of tonal force and virility. An unequal work it may be, but in the hands of the pianist and with Herr Mengelberg helping with the orchestral part the high lights stood out as strongly as we have heard them for some time.



*Frederic Lamond*

*The Standard*, 2. April 1914:

Mr. Frederic Lamond seemed inclined to curb Tschaikevsky's ebullient temperament in the B flat minor Concerto, but his attempts to desentimentalise and devulgarise the music robbed it of its driving powers without supplying anything in its place.

*The Daily Express*, 1. April 1914:

The now apparently indispensable Mengelberg once more conducted. [...] In the B flat minor concerto, Mr. Frederic Lamond seemed determined to crown Tschaikevsky with a classic halo, which, needless to say, ill became the composer.

*The Times*, 1. April 1914:

Mr. Lamond played Tschaikevsky's concerto with all that power which always astonishes not only because of its supreme virtuosity, but because it puts a more serious complexion upon Tschaikevsky's most flamboyant passages than other pianists can succeed in giving to them. There are moments where his seriousness seems almost more than the music can bear.

*The Referee*, 5. April 1914:

Mr. Mengelberg secured a virile reading of Beethoven's "Eroica Symphony", albeit one somewhat lacking in mobility and the suggestion of Beethoven's individuality. Much the same may be said of the performance of Tchaikovsky's pianoforte concerto in B flat minor with Mr. Frederic Lamond as soloist. The strength and power of the work were set forth with a rational and effective control of means that deepened the virility of the work but hid the composer. The underlying barbaric element was veiled rather than revealed.

*The Sunday Times*, 5. April 1914:

One would have preferred to hear Mr. Lamond in something less hackneyed than Tchaikovsky's piano Concerto in B flat minor, but his masterly playing of it greatly enthused the audience.

*The Morning Post*, 1. April 1914:

Mr. Frederic Lamond played the B flat minor Pianoforte Concerto of Tchaikovsky, but was chiefly successful in showing that it is entirely unworthy of his comprehensive artistic powers.

Mengelberg hat 1930 und 1931 noch oft mit dem London Symphony Orchestra zusammengearbeitet, was zu einer langen Reihe von Tschajkovskij-Aufführungen führte.

There was a special reason for Mengelberg's appearance with the London Symphony Orchestra. So impressed were the players by the superiority of the Berlin Philharmonic Orchestra in London in 1927<sup>375</sup> that they engaged Mengelberg to improve their style as he had done that of his famous Concertgebouw Orchestra of Amsterdam.<sup>376</sup>

Die Presse erwartete ebenfalls eine Verbesserung der Orchesterkultur; in *The Star* vom 15. Oktober 1930 heißt es dazu:

What will be the busiest orchestral season ever known began last Monday at the Queen's Hall, with the first of the L.S.O. concerts. Dr. Mengelberg is now the permanent conductor, and as there are to be 41 concerts, here, there and everywhere, great improvements in the style of playing may be anticipated.

In Oktober und November 1930 hat Mengelberg insgesamt elf Konzerte mit dem London Symphony Orchestra gegeben. Beim ersten Konzert dieser Reihe, am 13. Oktober 1930, spielte Miša Elman Tschajkovskijs Violinkonzert. Der *Daily Herald* schrieb:

Mengelberg has delivered the goods. The London Symphony Orchestra opened its season under his direction last night at Queen's Hall. I have never heard that body play in so completely individual a manner. Also, I have rarely heard music so deliberately calculated. With movements of his fingers almost mechanical, Mengelberg drew out every phrase of the third Brahms symphony to a hair. With swift turns, like a puppet on a swivel, he brought squads of his man into action. The result was a clarity and an intellectual satisfaction rarely attained. Extraordinarily brilliant as was Mischa Elman's execution, flawless as was his tone, in Tchaikovsky's violin concerto, I found myself constantly constrained to listen to the great beauty of the orchestral playing. H. G. S.<sup>377</sup>



*Daily Herald*, 14. Oktober 1930

<sup>375</sup> Am 2. und 4. Dezember, unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler (P. Muck, S. 232).

<sup>376</sup> Reginald Nettel, *The Orchestra in England. A Social history*, London 1946, S. 278f.

<sup>377</sup> H. G. Sear, langjähriger Musikkritiker für sozialistische und kommunistische Zeitungen.

Im zweiten Konzert, am 19. Oktober, führte Mengelberg ajkovskijs fünfte Symphonie auf. *The Daily Express* schrieb dazu am nächsten Tag:

Tchaikovsky's frequently heard Fifth Symphony in E minor was the chief item of Dr. Mengelberg's programme played by the London Symphony Orchestra in the Royal Albert Hall yesterday afternoon. His conception is Dutch rather than Russian: clean-cut, brightly polished, with exquisite details, but lacking as a whole the lyrical, sensuous appeal inherent in the Russian composer.

The orchestra's technical efficiency deserves special mention. The first French horn played the melody beginning the second movement flawlessly and with feeling; the bassoons, which are conspicuous in this symphony, blew admirably, and the twittering embellishments of the waltz were as light and easy as if played by a virtuoso. Best of all was the finale of the symphony, in which Dr. Mengelberg let himself go, and gave us a splendid performance. I. Van S.

Die *Sheffield Daily Telegraph* vom 20. Oktober schrieb über dieses Konzert:

Tchaikovsky's „Symphony in E Minor” was given yesterday afternoon with a fidelity that recommended it. Its brilliance was splendid, and the unbridled energy of the finale was realised to perfection. One hears this work over and over again, and then a real conductor comes along and makes it so thrilling that it sounds like a masterpiece. That was was Dr. Mengelberg did yesterday afternoon.

Das Konzert am 26. Oktober wurde vom sechszehnjährigen Benjamin Britten besucht, der in seinem Tagebuch schrieb:

Go to Marvellous L.S.O. concert at Albert Hall 3.0–4.50. Mengelberg. Der Freischütz ov. 3rd Symphony Brahms, Saint-Saëns 3<sup>rd</sup> 2<sup>nd</sup> pft. concerto (Anie Dorfman. v. good). Bolero Ravel. The Brahms was thrilling & so was the Bolero, in which I was nearly hysterical! Orchestra good but not flawless. Mengelberg, superb, magnificent, great.<sup>378</sup>

Am 9. Dezember 1930 schrieb H. G. Sear in der *Daily Herald*:

No sooner has Mengelberg turned his back than the playing of the London Symphony Orchestra looses in quality. I have rarely heard playing so infelicitous as that secured by Dr. Boult in an early Mozart symphony last night at Queen's Hall. Gone were the tone, the attack, and the delicious phrasing to which Mengelberg has used us.

Zwischen dem 4. und 19. Februar 1931 unternahm das London Symphony Orchestra mit Mengelberg eine Tournee durch ganz Großbritannien und spielten dabei ajkovskijs fünfte Symphonie insgesamt vierzehnmal, u.a. in Liverpool und Birmingham sowie Edinburgh und Dublin. Die *Liverpool Post* schrieb am 5. Februar 1931:

Dr. Mengelberg brought the London Symphony Orchestra to Liverpool last evening, with a programme that even provincial audiences have heard before. A famous conductor, a notable orchestra, might have given us a little more credit. The Tschaikowsky No. 5, “Midsummer Night's Dream” overture of Mendelssohn, Weber's “Freischütz,” and a Beethoven pianoforte concerto – the sort of thing that may startle the backwoods, but Liverpool is not so completely backward as Continental conductors may suppose. However, let us be grateful for an additional orchestral concert in these lean times.

Dr. Mengelberg is manifestly a disciplinarian, and he had last night a very obedient instrument in the L.S.O. There is a kind of largeness in his style. I felt in the Tschaikowsky that frequently he was stressing the obvious; and, heaven knows, this symphony is obvious enough. There was a sort of massive vulgarity about it that was completely disarming. Not a single tune rises above the level of the third-rate. All the same, one admired the conductor's frank acceptance of its emotional rhetoric. The orchestra seems to have been reconstructed since we last heard it. It has the virtues of good team work, and was very responsive to the conductor's beat. A.K.H.<sup>379</sup>

Am 6. Februar wurde diese Symphonie in der City Hall von Newcastle gespielt. Der *North Mail and Newcastle Chronicle* schrieb am nächsten Tag:

---

<sup>378</sup> John Evans (Hrsg.), *Journeying Boy. The Diaries of the Young Benjamin Britten. 1928–1938*, London 2009, p. 55.

<sup>379</sup> A.K. Holland, Musikkritiker und Verfasser einer Purcell-Biographie (London 1932).

Tchaikovski, that strange man of preponderant gloom, with occasional scintillation amid apparently the most comfortable of worldly circumstances, was represented by the famous No. 5 Symphony. It was magnificently done.

Let us give a particular word to the splendid grouped playing of the first violins, and yet another to the little Maestro who, militaristic as he may strike some as being, is yet obviously able to win the willing respect and collaboration of his forces.

He got an outburst of cheering at the close, and deserved it.

T. M. B.

Die *Lytham Times* vom 6. Februar 1931, über das Konzert in Preston am 12. Februar:

Dr. Mengelberg, who is of the New York Philharmonic Orchestra and the Concertgebouw Orchestra of Amsterdam, is the world famous conductor who inaugurated the London Symphony Orchestra's season at the Queen's Hall, about seven weeks ago, and it is the convinced opinion of the musical world that the orchestra is now in better condition than it has been since Dr. Richter acted as foster-father at its inception.<sup>380</sup> Following a quick succession of concerts, it is about to tour the principal provincial cities, and Capt. Norwood has indeed reason to be gratified that he has been successful in giving the musical world around Preston the opportunity of testing for themselves the justice of the verdict delivered by the leading London critics on this rejuvenated orchestra.

With the orchestra, travels Dr. Mengelberg, under whose inspired and inspiring leadership they will present programmes of the world's finest music. It is said that Dr. Mengelberg's rendering of Tchaikowsky's 5th Symphony is unique, and is well worth going miles to hear.

The Railway Company is issuing return tickets from Lytham St. Annes and other surrounding districts to Preston at special rates, so that every facility will be provided to lovers of music to enjoy this unique programme when presented, on February 12th.

Als Adrian Boult, der Dirigent des B.B.C.-Orchesters, in Februar 1940 nach Amsterdam eingeladen wurde um das Concertgebouw-Orchester zu leiten, betonte er in einem Interview die große Bedeutung, die Mengelberg für englische Orchester gehabt hatte:

Er lehrte uns, was Proben ist; er war der erste Dirigent der seine Forderung nach ausreichender Zeit zur gründlichen Vorbereitung durchzusetzen wußte, und er zeigte uns, wieviel durch fleißiges Arbeiten zu erreichen war.<sup>381</sup>

*The Times*, 28. Januar 1938, Royal Philharmonic Society:

Tchaikovsky's Fifth Symphony followed after the interval and of that it may be said that at least one member of the audience, who had thought he might just hear the first movement, soon decided not to stir till the end. Mr. Mengelberg's reading differs widely from any to which we are accustomed in its freedom of rubato and its insistence of all sorts of nuances for some of which at any rate the published score gives no authority. But he is the authority and generally a sufficient one, because of the amazing effect of the whole and the unflagging vitality with which he inspires his players. One came away realizing that Tchaikovsky for all his bombast is very much alive.

*The Observer*, 30. Januar 1938, idem:

Willem Mengelberg conducted the Philharmonic Orchestra at Queen's Hall on Thursday in a Symphony of J.C. Bach, Franck's "Psyché", the Prelude and Liebestod from Tristan, and Tchaikovsky's Fifth Symphony. The most noticeable point is the variety of tempi. He goes to extremes of hurry and delay, and yet it always sounds right, even inevitable, though a whim. In the spaced out places we attend at leisure to the various counterpoints that are usually submerged—the motives of the horns, for instance, in the last movement of Tchaikovsky; in the tightly packed ones we get practically an overlap (as in the ascending string passages of the first movement) which adds much to the excitement, just not falsifying the composer.

<sup>380</sup> Hans Richter dirigierte das London Symphony Orchestra von 1904 bis einschließlich 1911.

<sup>381</sup> „Hij leerde ons wat repeteeren was; hij was de eerste dirigent die zijn eischen voor voldoende tijd tot grondige voorbereiding wist door te zetten en hij toonde ons wat door hard werken te bereiken viel.” – *De Telegraaf*, 20. Februar 1940.



[...] The only thing that could be said for Damrosch' "beat" was that it was perfectly clear. Even the New York Symphony found it difficult to get lost with that relentless, foursquare gesture patiently ticking off the measures of the music.<sup>387</sup>

Das Niveau, das bei anderen Orchestern offenbar nicht viel höher war, konnte nur gesteigert werden, indem Dirigenten aus der alten Welt eingeladen wurden. Als die bedeutendsten, dieser sozusagen importierten ständigen Dirigenten sind bis etwa 1920 zu nennen: Arthur Nikisch (Boston, 1889-1893), Arthur Seidl (New York Philharmonic, 1891-1898), Fritz Scheel (Philadelphia, 1900-1907), Frederick Stock (Chicago, 1905-1942), Vasilij Safonov (New York Philharmonic, 1906-1909), Gustav Mahler (New York Philharmonic, 1909-1911), Karl Muck (Boston, 1912-1918) und Alfred Hertz (San Francisco, 1915-1930). Nachdem er schon 1905 als Gastdirigent zweier Konzerte mit dem New York Philharmonic Orchestra<sup>388</sup> gespielt hatte, wurde Mengelberg 1921 für drei Monate als Dirigent des New Symphony Orchestra von Artur Bodanzky nach New York eingeladen. David Ewen schrieb dazu:

He came to the city trailing a magnificent career; he also came with extraordinary performances, prepared with his scrupulous attention to every detail, in which the thrice-familiar classics seemed reborn to a new life. His Beethoven had a grandeur, his Tchaikovsky a poignancy, his Strauss a clarity and force which even audiences, not yet overfastidious, could recognize and admire. And, as a sharp contrast to Stransky's<sup>389</sup> stodgy programs, he always kept his concerts dynamic with unusual novelties of the past and present. New York audiences accorded him the adoration they customarily reserved for the movie star. Cheering at his concerts became a general practice. Sometimes at the end of one of them the audience would rush to the stage and try to embrace him or to kiss his hand.

One thing the Mengelberg sensation proved: Stransky would have to go. In comparison with the drama and excitement of a Mengelberg concert, the Philharmonic evenings appeared drab.<sup>390</sup>

Als Mengelberg in New York zu arbeiten begann, war ajkovskijs Popularität noch unverändert groß. Er hatte 1907-1920 in Frankfurt 236 Konzerte dirigiert, davon 33 mit einem Werk ajkovskijs (also in gut 16% der Konzerte); in New York insgesamt 458 Konzerte, davon 108 mit ajkovskij (also 23,5%). In Amerika hat Mengelberg auch solche Werke ajkovskijs dirigiert, die er bei seinen Gastauftritten in Europa nie aufgeführt hat: das 2. Klavierkonzert (fünfmal – 1924-'25 viermal mit der ungarischen Pianistin Yolanda Méré, und am 7. Dezember 1929 mit Ellen Ballon aus Kanada), die Rokoko-Variationen (am 8. November 1925 mit Cornelius van Vliet, am 24. und 26. November 1926 mit Hans Kindler; beide Niederländer), die Briefszene aus *Evgenij Onegin* (am 21. und 24. Oktober 1925, mit Maria Dormont), sowie die *Marche slave* (zweimal). Insgesamt hat Mengelberg in drei oder vier Monaten per Saison zwischen 1920 und 1930 in Amerika 1592 Aufführungen von 304 verschiedenen Werken 127 verschiedener Komponisten dirigiert. Darunter waren 121 Aufführungen (7,6% der Gesamtzahl) von 13 Werken (4,3%) ajkovskijs (0,8%). Von allen Komponisten hat er kein einziges Werk so oft gespielt wie ajkovskijs *Pathétique*: dreißig Mal.<sup>391</sup>

*The Dispatch* vom 9. Januar 1921 berichtete folgendermassen über Mengelbergs Ankunft:

And now we are to have a new orchestral sensation in the coming of Mengelberg from Holland, who will wield the baton over the National Symphony during a large portion of the remaining season. Men-

<sup>387</sup> Sargeant, S. 65.

<sup>388</sup> Einzelheiten zu allen Konzerten der New York Philharmonic sind zu finden auf <http://history.nyphil.org>.

<sup>389</sup> Josef Stransky (1872-1936), 1911-1922 Dirigent des New York Philharmonic Orchestra.

<sup>390</sup> David Ewen, *Music comes to America*, New York 1947, S. 147f.

<sup>391</sup> Daten nach Angaben von Herrn James H. North.

gelberg has the reputation of being today the foremost conductor in Europe, his only possible rival for first place being Nikisch.

Die eigensinnige Art und Weise, wie Mengelberg das New York Philharmonic Orchester erzog, hat Sargeant wie folgt beschrieben:

With an apoplectic temperament that matched his red hair, and a meticulous Teutonic regard for system and technical detail, he had whipped the orchestra into a state of efficiency that had made it a worthy rival of Stokowski's Philadelphia Orchestra and Koussevitzky's Boston Symphony. Mengelberg was by nature an academician—a man of rules and regulations. He had an endless fund of very sound and very pedantic theories on how to train a symphony orchestra. He measured every breath and bowstroke with finicky precision. With the help of long lectures delivered in a unique dialect of Holland English, he explained the various systems of bowing and blowing by which he reduced an orchestra to the status of a well-oiled machine. “Vy do you make ‘doo-doo’, ven I tell you to make ‘too-too’?” he would admonish a careless trumpet player. When the trumpet player obligingly “made too-too”, he would grunt with satisfaction. “Now you make more like the Concertgeboew in Amsterdam,” he would remark proudly. “The too-too system iss werry important.” This was, to Mengelberg, the supreme compliment, for the Amsterdam Concertgeboew had been his greatest creation, the almost legendary archetype of the well-oiled Mengelbergian symphonic machine to which he compared, depreciatingly, all the other orchestras in the world.<sup>392</sup>

Mengelberg talked interminably. He often took up so much time orating about fascinating details that he had to call extra rehearsals in order to get a symphony thoroughly polished. He could hardly conduct two successive measures of music without stopping the whole orchestra to deliver a lecture. Many of his lectures were very elementary, and they were incessantly repeated. “Chentlemen,” he would say at the beginning of a rehearsal, while the orchestra listened dutifully, “Chentlemen, goot *Orchesterspielen*” (this was the polar opposite in the Mengelbergian orchestral philosophy from “badt *Orchesterspielen*”) “goot *Orchesterspielen*, dat vill say you must not somewhiles look *auf* der balcony, and somewhiles *auf* der ladies in der owdience. No! Goot *Orchesterspielen*, dat vill say you vill look always *auf* der condoctor.”

[...] The system produced the results. There was no need to depend on impalpable factors like inspiration or personal feeling. By the time Mengelberg had thoroughly rehearsed a maneuver, the Philharmonic could carry it out automatically by itself. At concerts, the well-oiled machine ran faultlessly under its own power. Mengelberg merely stood at the controls, pressing an occasional button. The result was that the Philharmonic had become, if not the most inspired, at least the most spectacularly well-trained orchestra in America. And though they had occasionally wearied of his incessant harping on theoretical platitudes, the Philharmonikers had developed a deep respect for Mengelberg. He was the man who had made them what they were. The pint-sized, rather boyish-looking, middle-aged, redheaded Dutchman strode among his overtowering legions of bassoonists and fiddlers with dignity, as if he wore the high-ranking uniform of a great tradition. The Germans and Dutchmen in the orchestra were especially reverential. “Ach Mengelberg!” they would proclaim solemnly, with sage-looking nods of the head. “He iss so vunderfolly systematisch.” And most of the other Philharmonikers agreed.<sup>393</sup>

Die auszugsweise folgenden Konzertrezensionen stammen vorwiegend aus den zwei ersten Jahren von Mengelbergs Tätigkeit in Amerika.

*The New York American*, 14. Januar 1921. Max Smith. National Symphony Orchestra, Carnegie Hall, 13. Januar 1921 – Violinkonzert:

[...] A pity that more than a few persons, after listening with admiration to Alexander Schmuller (strange apparition!), who made his American debut in Tschaiowsky's all too frequently heard violin concerto in D major, felt that they could stay no longer. They missed what was probably the most

---

<sup>392</sup> Umgekehrt stellte Mengelberg den Mitgliedern des Concertgebouw-Orchesters die ausländischen Orchester, die er gerade dirigiert hatte, als beispielhaft dar. Auf diese Weise wollte er Qualität und Disziplin fördern. (Glastra van Loon, S. 103)

<sup>393</sup> Sargeant, S. 92ff.

stirring, and at the same time the most artistically worked out interpretation of Liszt's symphonic poem ever heard in New York.

As for Mr. Schmuller, lank and long-haired, with face somewhat a la Mahler, and side-chops a la Mendelssohn, he is a remarkably fine violinist, even though he is prone to over-sentimentalize. An eloquent tone, big and vibrant, and technical resources of the best, are his. But why this now almost intolerable work for his first appearance?

*The New York Herald*, 23. Januar 1921:

Willem Mengelberg is hitting up the conducting pace hereabouts. His debut here permitted only the barest comment in last week's article. Since then he has reappeared, and the National Symphony already is showing the effects of the Amsterdam leader's iron fist and iron will. He may not be, nor is he, a romanticist; but for downright musicianship and masterful, straightforward conducting Mr. Mengelberg is not to be denied. One of the best of concert orchestra interpreters we have had here in many a day.

The guest conductor puts fire as well as restraint into his readings. You feel, always, the sense of his perfect control, even when his orchestra does not always do precisely what he wishes it to do. The National organization is still young; it is not a great band; changes in its personnel are still required to make it that. . . also much training of the very sort it is now receiving under Mr. Mengelberg. Before another month has passed we should observe a distinct improvement in the efficiency of the National; then Mr. Mengelberg's superiority will stand out more prominently than is possible when his instrument is not as flexible and responsive as is necessary for the disclosure of all his interpretative resources.

*Musical Courier*, 3. Februar 1921. National Symphony Orchestra, Carnegie Hall, 25. und 26. Januar 1921 – 5. Symphonie:

Mengelberg is a mighty maestro, for he gave this town a true thrill in Tschajkovsky's fifth symphony last week. He not only invested the score with its full quota of passion, poesy, and dramatic eloquence, but also he made the National Orchestra play as though it were performing for its very life. The controlled intensity of Mengelberg was a thing inspiring to observe. One felt his complete cerebral mastery of his material, but also one sensed that the leader throbbed with and reacted to all the emotional palpitations in the score. Withal dignity in phrasing, accents, and pauses, and tasteful restraint in the matter of loud dynamics, made themselves felt at all stages of the reading. Just so should Tschajkovsky be played in his symphonies. The audience showed keen delight after the very lovely delivery of the beautiful slow movement – one of the best in the symphonic literature – and roared its appreciation at the end of the effecting final section with its exciting paean of triumph and glory.

Am selben Tag (3. Februar 1921) gab die *New York Times* den Zusammenschluß des National Symphony Orchestra mit dem New York Philharmonic Orchestra bekannt.

*Musical America*, 5. Februar 1921. National Symphony Orchestra, Carnegie Hall, 25. Januar 1921 – 5. Symphonie:

William Mengelberg is gradually revealing his true musical stature. Last Tuesday afternoon's concert proved, what his champions have steadfastly proclaimed, that the Amsterdam leader is a genius. His program was not distinguished, but his readings were decidedly so. Pass over Cherubini's outmoded 'Anacreon' Overture – a finger exercise. For the moment, pass over the E Flat Concerto of Liszt, which Ignaz Friedman played. Consider Tschajkovsky's Fifth Symphony, the performance of which extorted bravos from shy and staid New Yorkers. It is not great music (a matter of opinion, wholly), but it is full of very human emotion, swift coursing blood, passion melting and fierce. It conducts itself, almost. A grateful work. Yet when so much is said, there remains Mengelberg's interpretation – a magnificent one, a great one. The stocky Hollander has a stick which sings. His climaxes invite superlatives. He knows the secret magic to be extracted from the pause, the Styx-like silence that sends blood bounding through veins.

Tschajkovsky was sentimental. He was morose, too, and passionately given to communicating the woes which consumed him and ended in the last movement of a last symphony. With it all, he was a past master of the theatric. All these qualities Mengelberg published, with ardent incisiveness. The *andante cantabile* he played, as directed, *con alcuna licenza*; with thrilling results. It was safely past the border of cheapness, where it so often hovers. The waltz was as good as such trifling can well be. The finale was superb. At the end he was recalled often and cheered. With good reason. It is gratifying to record that the orchestra played with more homogeneity and tonal beauty than it has shown in the past.

*The Yonkers Herald*, 28. Januar 1921. National Symphony Orchestra, 27. Januar 1921, Yonkers Armory, Yonkers, NY – 5. Symphonie:

People whose interest in music is entirely non-professional do not hear Tschai-kowsky's Fifth Symphony played often enough to pass upon the work of a given conductor or orchestra in detail, but when one hears its brilliant passages for the full orchestra played with each of the melodies as clear and distinct as if it were a solo, with a hundred instruments joining fortissimo in a tremendous ensemble that never for a moment is permitted to become a mere burst of formless sound one knows one is listening to an orchestra that is among the best led by a conductor who has gifts that are akin to genius.

*Musical America*, 19. Februar 1921. National Symphony Orchestra, Carnegie Hall, 12. Februar 1921 – *Romeo und Julia*:

Adjectives have already become a little worn down at the heels through running complimentary errands for Willem Mengelberg. Yet adjectives must be conscripted once more for this occasion. Excellently proportioned to show off musicianship and virtuosity, the evening's program exposed both to a high degree in its performance. The Tchaikovsky tone-tragedy-in-one-act is not unfamiliar to concert-goers. Painted with full pots of glowing colors it yet leaves the final impression of darkness, of impending dissolution, of death. For this reason numerous orchestral conductors have frequently availed themselves of it as an exceedingly vivid tapestry to hang upon their walls. Yet for all these public exposures the work seemed to acquire a fresh interest when presented again last Saturday by the National Symphony. It was rhythmic virtuosity that the orchestra displayed throughout; it was music serving well the dramatic intent of Shakespeare; it was playing serving more than well the musical purposes of Tchaikovsky; and a large audience gave such work a fitting ovation.

*The New York World*, 25. Februar 1921. National Symphony Orchestra, Carnegie Hall, 24. Februar 1921 – 6. Symphonie:

Tschai-kowsky's "Pathetic" symphony concluded the programme. The woes pictured in this last number Mr. Mengelberg portrayed with a more virile touch than most other conductors, Mr. Mengelberg's conducting style being of the virile type.

*Evening Post*, 25. Februar 1921. National Symphony Orchestra, Carnegie Hall, 24. Februar 1921 – 6. Symphonie:

Grieg and Tchaikovsky are such great favorites of the New York public that a conductor's ability to place their works in a favorable light is a matter of particular importance. Willem Mengelberg has heretofore shown that he understands the true inwardness of Tchaikovsky, and yesterday he gave further proof of this by a stirring performance of the "Pathetic." Goethe's "himmelhoch jauchzend zum Tode betrübt" applies particularly to this emotional masterwork, and Mr. Mengelberg set forth its extremes of woe and rejoicing with a skill that overwhelmed the audience.

*The Brooklyn Daily Eagle*, 25. Februar 1921. William B. Murray. National Symphony Orchestra, Carnegie Hall, 24. Februar 1921 – 6. Symphonie:

Even the lure of familiar and popular music does not draw the public to concerts of the National Symphony. Yesterday afternoon Carnegie Hall held no more than the faithful, though on Mr. Mengelberg's program stood those battle horses – Tschai-kowsky's "Pathetique" and the Piano Concerto of Edvard Grieg. Give an orchestra a bad name and not even a Mengelberg can redeem its reputation. The pity is, of course, that so few of music's needy are benefiting by this conductor's bounty.

For the Dutch dynamo has worked a miracle. By the force of his personality and a dominating musicianship he has electrified the orchestra. The result in color-golds and flaming scarlets in hues that run the palette's gamut. Yesterday the strings actually shimmered in the first movement of the Tschai-kowsky symphony, and with the exception of constitutionally unreliable horns the other components of the band responded seemingly beyond their potentialities. So much for the orchestra; Mr. Mengelberg's reading of the master work (such it is, despite Lawrence Gilman's<sup>394</sup> statement that the composition "has lost caste among the best people") is another matter.

---

<sup>394</sup> Lawrence Gilman war Musikkritiker bei der Herald Tribune, schrieb Konzerteinführungen für das National Symphony Orchestra und für mehrere andere Orchester und ist der Autor eines Buches mit Beschreibun-

It was an interpretation of power, of discernment, of dynamic and colorful variety. Yet it seemed more Mengelberg than Tschaikowsky. Little need is there for a conductor to explore the secret Alf of this music; it runs a most eloquent course when undiked. Mr. Mengelberg's intelligence discovers, in our opinion at least, depths best left unexplored of this Slavic stream. Too frequently Tschaikowsky plus Mengelberg was analogous to Shakespeare with Jones added.

*Staatszeitung*, 25. Februar 1921. National Symphony Orchestra, Carnegie Hall, 24. Februar 1921 – 6. Symphonie:

Herr Willem Mengelberg hat uns gestern nachmittag in Carnegie Hall durch eine rasend schöne Ausgestaltung von Tschaikowsky's „Pathétique“ eine selten große Leistung vorgesetzt. Man kann dieses sehr wirksame, eigenartige und ungeachtet einer ausgesprochenen Theatralik auch poetischer Lichte nicht entbehrende Werk hier zum Ueberdruß häufig hören. Die Spatzen auf den Dächern pfeifen sozusagen bei uns schon die „Pathétique.“ Gestern aber wurde den bemerkenswerten Darbietungen dieses Werkes, deren wir uns hier zu erfreuen hatten und zum Teil noch haben, eine wirklich hervorragende hinzugefügt. Man vernahm da eigene Laute, die weder an Safonoff <sup>395</sup>, noch an die anderen Meister erinnerten, die uns dieses populäre Werk hier vorgeführt haben. Macht und Größe milderten den trostlos ernsten Grundton dieser Symphonie; es waren da an Stellen, die häufig sonst fallen gelassen werden, die interessantesten Lichte aufgesetzt; es wurden mit Erfolg neben dem Tragischen und Hoffnungslosen auch die weniger düsteren Episoden in das hellste Licht gerückt.

Und über dem Ganzen schwebte eine sorgfältige Abwägung und doch wie unaufdringlich erscheinende Verteilung der dynamischen und harmonischen Wirkungen, daß man mit jedem Satze wärmer werden mußte. So erging es auch dem Publikum, das leider nicht in gehöriger Zahl erschienen war. Nicht ein Sitz sollte bei der Wiederholung dieses Werkes am Samstag abend in Carnegie Hall frei bleiben!

*Standard Union*, 28. Februar 1921. National Symphony Orchestra, Carnegie Hall, 26. Februar 1921 – 6. Symphonie:

Much ink has been spilled over the question as to whether or not this symphony is declassé. Now the fact of the matter is that after hearing Mengelberg's stirring reading, the conclusion is easily reached that not the symphony itself but the interpretations of certain other conductors are declassé. Such a profound understanding and such a masterly impartation of the real Tschaikowsky has not cast its spell over a Carnegie Hall audience since the last blue moon. The very countenance of the conductor himself betrayed the fact that he, too, was firmly held with a viselike grip by the moods of Tschaikowsky as they varied between ecstatic joy and crushing pathos.

*Musical Courier*, 3. März 1921. National Symphony Orchestra, Carnegie Hall, 26. Februar 1921 – 6. Symphonie:

Those blasé persons who affect to look contemptuously upon the "Pathetic" symphony of one Tschaikowsky, would be shaken out of their attitude could they hear it directed by Willem Mengelberg. He led it at the concerts of the National Symphony Orchestra on Thursday afternoon, February 24, and Saturday evening, February 26 – and still again at the popular concert, Sunday evening, February 27. And the orchestra played better than it knew – at least at the Saturday evening performance, when the writer heard it. There was regular prima-donna applause for Mengelberg after the final movement. He was called back ten times by actual count, a large part of the audience remaining not only to clap its hands but to shout its hearty approval, a most unusual happening at a New York symphony concert. Mr. Mengelberg called upon his men to share the applause with him and they applauded him as heartily as did the audience. Without question Mengelberg and Nikisch stand alone among conductors of today in their knowledge of what can be gotten out of an orchestra and how to get it out. The improvement of the National Symphony since it came under the Hollander's baton is nothing short of marvelous. And the

---

gen symphonischer Werke (*Stories of Symphonic Music*, New York 1907). Aus dem Vorwort: „It has been thought worth while to include only such works of importance as the American concert-goer is likely to find upon the programmes of symphony concerts in this country.“ (S. xii). Dazu gehörten von ajkovskijs Werken offenbar die folgenden: *Romeo und Julia*, *Der Sturm*, *Francesca da Rimini*, vierte Symphonie, *Manfred*, *Pathétique* und die Symphonische Ballade *Voevoda* (besprochen auf den Seiten 303–337).

<sup>395</sup> Vasilij Safonov war 1906-1909 Dirigent des New York Philharmonic Orchestra.

interpretation of the “Pathetic” made it a living, breathing thing. Every effect that Tschaikowsky put into his score – and how many there are! – was realized to the fullest.

*Musical Courier*, 3. März 1921. National Symphony Orchestra, Carnegie Hall, 27. Februar 1921 – 6. Symphonie:

Conductor Mengelberg again actually thrilled his large Carnegie Hall audience on Sunday night. Ovations are nothing new to this distinguished leader, and his hearers again forced him to bow many times in acknowledging the applause.

The program opened with Wagner’s “Tristan and Isolde” (the prelude and finale), which was followed by the “Tannhauser” overture. Both were played by the National Symphony men as the writer has never heard them played before. And then came the final number – the “Pathetic” symphony of Tschaikowsky. There are not enough adjectives with which to describe Mengelberg’s superb conducting. It was indeed a performance par excellence.



*Musical America*, 5. März 1921. National Symphony Orchestra, Carnegie Hall, 27. Februar 1921 – 6. Symphonie:

The *pièce de résistance*, in length at least, was Tschaikowsky’s most famous of symphonies. All of its vitality was brought to the front in a remarkable degree. It was an appropriate tribute to the performance that only some time after the pianissimo cadence of the strings had dissolved into complete silence did the audience see fit to express its enthusiasm in a veritable ovation of cheers.

*The New York Evening Mail*, 7. März 1921. National Symphony Orchestra, Carnegie Hall, 6. März 1921 – *Romeo und Julia*:

The evening concert of the National Symphony Orchestra was one of those high lights of art that should have had a shouting mob to celebrate its glories instead of a respectable Sabbath audience.

An amazing performance of the Tschaikowsky “Romeo and Juliet” opened the programme, a composition that really sums up the Russian’s right to recognition, played with a brilliant fire that the orchestra never knew before. With this and the Brahms first symphony, Mengelberg once more emphasized his unique position so far as conductors in America at present are concerned. He stands absolutely alone in his monumental genius.

Von der nächsten Saison an wurde Mengelberg als ständiger Dirigent des New York Philharmonic Orchestra engagiert; die ersten Jahre von Januar bis April, ab 1925/’26 von Oktober bis Januar.

*The New York Tribune*, 24. Februar 1922. New York Philharmonic, Carnegie Hall, 23. Februar 1922 – 1. Klavierkonzert:

Tschaikowsky’s B flat minor concerto, played by Mr. Grainger, was for once more interesting by reason of the orchestral accompaniment than by the performance of the soloist. Mr. Mengelberg’s authority does not relax into perfunctory time beating when there is a soloist on the stage. Last evening he conducted every phrase of the concerto with as much attention to detail, as much preoccupation for orchestral eloquence, as though Mr. Grainger were merely a contributing factor in a brilliant performance instead of a well known pianist, in deference to whom the orchestral portions of the work must be reduced to negligible importance.

*The New York Globe*, 27. März 1922. Pitts Sanborn.<sup>396</sup> New York Philharmonic, Carnegie Hall, 26. März 1922 – 6. Symphonie:

Carnegie Hall was packed yesterday afternoon for the Philharmonic concert. Was it because Mr. Mengelberg had elected to conduct Tchaikovsky's well-beloved "Pathetic" symphony, or would the concert have been as well attended anyway? Be that as it may, the audience was not only huge but most demonstrative.

[...] The Philharmonic orchestra has played this symphony numberless times, but it is safe to say that it never before played it as it did yesterday. The performance was notable for the vitality that pulsed in every measure and for the decision and finish of the phrasing. It was of a sheer tonal magnificence, and the scale was epic. Inner voices, lifted to a just and fascinating perspective, enriched the familiar patterns. The leader scratched the Russian and the Tartar bled profusely. It was all very tremendous, as well as fashioned to a minute precision of detail. The headlong march movement had never in my experience had such a lift and impetus. After the virtuoso feat the audience gave Mr. Mengelberg and his panting men a rousing ovation.

Just one thing was lacking in this immensely elaborate and truly superb performance – the sick soul of the agonizing Russian. To be really Tchaikovskian the whole thing was too healthful; in parts it was positively exhilarating. The final probing into the deepest mud-layer of human suffering became an impersonal, a universal lamentation for some abstract, though imposingly spectacular, tragedy. Willem Mengelberg, that square-set compendium of human vigor, was genuinely great in it, but he was abundantly virile, Dutch, Frans Halsian. Tchaikovsky, alas, was a semi-oriental, a seer of sombre visions, supinely morbid, and—true compatriot of Dostoevsky—he supped at the banquet of our common misery and sat later over its exhaustless dishes. Nevertheless, the performance of the "Pathetic" symphony yesterday was a magnificent achievement, technically one never to be forgotten.

*The New York World*, 27. März 1922. New York Philharmonic, Carnegie Hall, 26. März 1922 – 6. Symphonie:

It is hardly fashionable any more to like the "Pathetique." It has been too long a favorite; its themes have all been memorised and its last emotional secret has been wrung from it by a generation of intensive playing. To hear Mengelberg conduct it, however, is to have a lesson in eternal verities. He can still make it a work of troubling, pathetic beauty and, at times, almost intolerable poignancy and eloquence.

*The New York Evening Post*, 27. März 1922. New York Philharmonic, Carnegie Hall, 26. März 1922 – 6. Symphonie:

In the last piece on the programme, Tchaikovsky's masterpiece of melody and emotion, the "Pathetic Symphony," Mengelberg once more achieved one of those miracles of interpretation which have made him a wonder of the musical world.

This conductor's magnetism is astonishing. Under him there is not a perfunctory bar in this oft-played piece. He rises superbly to every climax and makes his men rise with him, and when each movement is over the audience is frantic with enthusiasm. The way he made the various brasses hurl out the soul-stirring theme in the middle of the first movement was overwhelmingly poignant. Mengelberg could not show last year what a great conductor he is. He had no Philharmonic Orchestra to help him show. You should have heard the audience when after the march the conductor made the men get up. New Yorkers feel proud of having the best orchestra in the world.

I wonder if Mengelberg knows that when his idol, Mahler, was pilot of the Philharmonic, he conducted the "Pathetic" apathetically—nay, contemptuously. He didn't like it! Luckily his disciple is more cosmopolitan.

*The New York Sun*, 29. März 1922. New York Philharmonic, Carnegie Hall, 28. März 1922 – 6. Symphonie:

Finally the Tschaikowsky Pathetique sounded its Muscovite melancholy for the fifth time this season, less than half as often as it was delivered last year. Though overwhelmed, it served at least to display the concentration and powers of Mr. Mengelberg's forces.

<sup>396</sup> Pitts Sanborn (1879-1941) war Musikkritiker der *New York Globe* und Autor von u.a. *The Metropolitan Book of the Opera* (1937) und *Beethoven and his nine Symphonies* (1939).

*The New York World*, 19. Januar 1923. Deems Taylor. New York Philharmonic, Carnegie Hall – Beethovens Coriolan-Ouvertüre, Rubin Goldmarks Requiem, ajkovskijs Serenade für Streichorchester, Ravels *La valse*:

Thank heaven, we are not an orchestral conductor! As the audience was filing out of Carnegie Hall yesterday afternoon, after what had seemed to us one of the most interesting Philharmonic concerts of the season, we overheard an indignant-looking citizen, with “old subscriber” written all over him, remark, “Well, if it hadn’t been for the Chaikovsky there wouldn’t have been a thing worth hearing!”

Which explains much. The usual Philharmonic program may not reflect Mr. Mengelberg’s own predilections at all. As a rule, the Philharmonic list patterns pretty closely after the old bridal formula: “Something old, something new, something borrowed and something blue”—that is, a Beethoven symphony, a fresh bit of Kapellmeistermusik, American or European, a set of Reger variations on somebody else’s theme, and the funeral march from “Goetterdaemmerung.”

Yesterday, though, Mr. Mengelberg changed all that. He played nothing that was new, to be sure; but what he did play was so well chosen and arranged that the list was as arresting as a whole deskful of novelties. [...]

There was no soloist, his or her place being taken by Chaikovsky’s Serenade for string orchestra. Chaikovsky wrote it the same year, 1880, that he wrote the “1812” overture, and he confided to his patroness, Nadei[zh]da von Meck, that he thought the overture had “no great artistic value,” and the serenade had—an opinion with which one is inclined to agree; for the serenade, for all its lack of pretensions, is worth three of the noisy and perfunctory “1812.”

It begins with a sonatina that makes Mascagni’s famous intermezzo sound suspiciously reminiscent, continues with an adorable little waltz that is a triumph of string writing, goes into an elegy that contains the germ of the 5-4 movement of the “Pathetique,” and ends with a rollicking folk dance. Mr. Mengelberg’s men played it brilliantly, to the enormous satisfaction of the audience.

*The New York Evening Mail*, 26. Februar 1923. New York Philharmonic, Carnegie Hall, 25. Februar 1923 – 6. Symphonie:

[...] we went to Carnegie Hall to hear Mengelberg conduct the Tschaiowsky “Pathetique”. It is that symphony of which cultivated music lovers speak with a delicate patronage, as if making concessions to their emotions.

But Mengelberg makes it sound new and fresh and stirring. No conductor puts more fire into the vivid, pulse-quickenning third movement, that allegro molto vivace that suggests the winds of March, and the beat of a hopeful heart triumphing over despair.

He never tries to make the “Pathetique” sound sweet, as it can so easily be. He just pulls his band together and makes the familiar themes sing, the waltz movement float and the final lament a definite picture of thwarted desires.

*The New York World*, 26. Februar 1923. New York Philharmonic, Carnegie Hall, 25. Februar 1923 – 6. Symphonie:

With the swift onrush which concluded the overture the Philharmonic’s portion of novelty came to an end, for the two remaining numbers were Vieuxtemps’s D minor concerto, with Erna Rubinstein as soloist and that old reliable crowd-getter, the Tchaikovsky “Pathetique.”

*The New York Herald*, 26. Februar 1923. New York Philharmonic, Carnegie Hall, 25. Februar 1923 – 6. Symphonie.

For his concluding number Mr. Mengelberg gave Tchaikovsky’s “Pathetique” symphony, No. 6, which might better, perhaps, have headed the program. He gave a magnificent reading of the work, with the orchestra responding admirably to every demand. The result was that a familiar and oft played symphony revealed fresh tints and heightened poignancy. The house was packed.

*The New York Times*, 26. Februar 1923. New York Philharmonic, Carnegie Hall, Sonntag, 25. Februar 1923 – 6. Symphonie:

Mr. Mengelberg conducted Tchaikovskys “Pathetic” symphony at yesterday’s Philharmonic matinee in Carnegie Hall, before an audience that included many persons standing, and that signified its deep feeling for the music at the close by waiting many silent seconds before its outburst of applause. Nor was

this the only eloquent pause. After extreme precision and speed in the marching third part, there had been a long halt before the final adagio lamentoso, which in turn was retarded, enriched with inner voices of 'cello or horn, and with variety of tempo in the recurring upward sweep and downward sigh of chromatic fiddles. The veteran orchestra followed faithfully an individual reading.

*The New York Tribune*, 26. Februar 1923. H. E. Krehbiel. New York Philharmonic, Carnegie Hall, 25. Februar 1923 – 6. Symphonie:

As matters have been going of late there is generally only one item deserving critical attention at a concert of the Philharmonic Society. Within the last twenty-six days, including yesterday, the society has given eleven concerts in New York (counting in the Borough of Brooklyn). That is a large number, so large a number, indeed, that it must be considered along with the fact that in these eleven concerts only sixteen purely orchestral compositions have been played. It is in accordance with the policy of several decades (ever since what used to be called public rehearsals were introduced) [that] each program has one repetition in its entirety. At the Sunday concerts schemes of a more or less popular character have been aimed at. [...] For each series, obviously, it is supposed that there is a distinct class of subscribers as well as general patrons. This it is, no doubt, which has brought it to pass that since January 31, when Mr. Mengelberg conducted for the first time this season Beethoven's "Eroica" symphony, [it] has been performed four times, the three popular instrumental excerpts from Berlioz's "Damnation of Faust" six times, Ravel's "La Valse" four times [...], Schumann's overture to "Manfred" three times, the overture "Carnaval Romain" three times and Schreker's "Chamber Symphony" three times.

[...] Tchaikoffsky's „Pathetic“ Symphony, already heard at three Philharmonic concerts before Mr. Mengelberg's last coming, at four concerts of the City Symphony Orchestra, one concert of the Philadelphia Orchestra conducted by Mr. E. Enesco<sup>397</sup> and one concert of the American Orchestral Society.<sup>398</sup> [...] These facts are cited not as matter of complaint—it is no concern of a newspaper reviewer how often or how seldom a composition is performed—but simply as a matter of history, and to explain how difficult it is for one who would be something else than a mere recorder of incidents to find anything interesting to say about three-fourths of the orchestra concerts which are offering [offered] to the public.

*The Baltimore Evening Sun*, 13. März 1924 – 5. Symphonie:

Musical history was made in Baltimore lat night in the first appearance here of William Mengelberg as conductor of the New York Philharmonic Orchestra. A brilliant audience, which filled the Lyric, anxious to hear again this oldest of American orchestras, was yet more intent upon seeing Mr. Mengelberg of widely heralded fame.

A short, thick-set Dutch gentleman, he walked quietly across the stage, was cordially welcomed, tapped with his baton, and the orchestra surged into the tense measures of the Tschaikowsky Fifth Symphony. As the conductor built up the dramatic phrases of this warm and glowing work, as he called out the ebb and flow of the melody and erected magnificent climaxes of tone, one became conscious that here was no ordinary leader of an orchestra but a conductor so strong in magnetism, so powerful in command, so masterly in control that he seemed like a general leading an army in a victorious field. After the second movement, where Mr. Mengelberg emphasized the luscious sombreness of the melody, the audience would scarcely let him begin the third movement, so stirred were they. The Waltz, with its suggestion of impending doom, and the Finale with its alternate moods of depression or exultation so characteristic of the Slav was remarkably portrayed by this red-blooded leader, who poured into them unrestrained and unbridled emotion.

The Tschaikowsky Symphony lends itself especially well to Mr. Mengelberg's type of conducting. It may be justly said that he dramatized a composition to a degree perilously close to exaggeration, but this overdriving of the instruments and riotous tone-color were appropriate in this symphony. No work played here this winter has had so telling an effect, and Mr. Mengelberg was recalled a dozen times, and it was part of his generosity to share his ovation with the men in his orchestra. It was the virtuosity of the orchestra, a splendid balanced organization, which made possible the individual triumph of their virtuoso conductor.

<sup>397</sup> Es handelt sich um das amerikanische Debüt von George Enescu als Dirigent.

<sup>398</sup> Gemeint ist wohl die American (später National) Orchestral Association, bei der jugendliche Musiker in New York Praxis als Orchestermusiker erwerben konnten, so daß ältere Musiker der offiziellen Orchester schneller ersetzt werden konnten.

*The New York World*, 17. März 1924. Deems Taylor – 5. Symphonie:

„The Midsummer Night’s Dream” overture and the „Tristan” prelude and finale safely despatched on their way, the Philharmonic took up no less a novelty than Chykovsky’s Fifth at the Metropolitan yesterday afternoon. Inasmuch as the Philadelphia Orchestra had played the same symphony no longer ago than last Tuesday evening, one was naturally curious to see what Mr. Mengelberg would do with it.

He had evidently come to the interesting conclusion that Chykovsky, excellent formalist though he be, is a rather dry and ascetic fellow who is sadly in need of a little love interest to make him attractive to the consumer. So Mr. Mengelberg proceeded to tone down the too severe classicism of the austere Slav. He took out all expression marks between “ppp” and “ff;” he employed the kettledrum only as a noise-making instrument; he put in allargandos and smorzandos and stringendos and tenutos where they would do the most good, and took every cadence at a nice “molto rallentando;” he throttled down the bustling “andante cantabile” of the second movement to a good, comfortable “largo;” he doubled the trumpets occasionally (the Metropolitan is so deadening to brass), using four where Chykovsky had called for a frugal two, and he cut forty or fifty bars out of the last movement. The result was undeniably “emotional,” and the audience responded with riotous approval. It was also stickly sentimental and a little vulgar, but nobody minded that.

*The New York Evening World*, 17. März 1924 – 5. Symphonie:

Conductor Mengelberg had his orchestra working at polished pressure. His interpretation of the symphony was an interesting contrast to Mr. Stokowski’s at the recent Philadelphia Orchestra’s concert. In place of the visitor’s pushing, brilliant and exaggerated reading, Mr. Mengelberg was satisfied with a sturdy and eloquent yet exquisitely finished performance, one that induced the listener to maintain a contented emotional pace with the music rather than to be pulled along by a strong arm.

*The Brooklyn Daily Eagle*, 17. März 1924. Edward Cushing – 5. Symphonie:

Together, the Fifth and Sixth Symphonies exemplify all that is most characteristic of Tschaikowsky’s genius. We cannot agree that his work is always in “detestable taste,” for sincerity complete has its claims on one’s admiration. Tschaikowsky’s music is supremely personal; in it he confesses himself with an almost frightening frankness. The three last symphonies and the early poem, “Romeo and Juliet,” have firmly established him, and so long as the modern orchestra remains the medium for the presentation of music he is assured of popularity and frequent performance. [...]

Aside from the astounding virtuosity of Stokowski’s band, we know of no such admirable reading of the Fifth Symphony as that given repeatedly by Mengelberg, though he had apparently used the scissors on the last movement. He is a conductor of genius, one of the long line that includes Muck, Seidl, Nikisch, Toscanini. The response of the orchestra is almost miraculous. Coming to him in deplorable condition, it has become the finest in the land, a fact never better illustrated than at yesterday’s matinee.

*The States Journal*, 23. März 1924 – 5. Symphonie:

The chief offering of the program was Tschaikowsky’s Fifth Symphony, which is fast rivaling the Sixth (Pathetic) in point of popularity with the concert-going audiences. The writer’s first hearing of Mr. Mengelberg some four years ago was in the conducting of this Fifth Symphony. The impressions of that first occasion are still retained and subsequent hearings of the work under Mr. Mengelberg deepen that first impression. This dynamic Dutch conductor seems to get more from this music than any other conductor that appears in these parts. It is an interpretation carefully worked out as to every detail. The themes as they are tossed from one instrument to another are never lost to the hearers. Mr. Mengelberg’s tempi are innumerable as to change. He makes wide use of the ritards or the accelerandi. It is just these many variations that make Mr. Mengelberg’s interpretation of this music so vitally interesting. The effect of this symphony, so played, upon the audience was indeed electric. Three times the entire orchestra stood up to acknowledge the applause while Mr. Mengelberg was brought to the front of the stage many times.



*The New York Evening Telegram*, 21. März 1924. Pitts Sanborn – 2. Klavierkonzert:

The second and last part consisted of Tschaikovsky's G major piano concerto and Chabrier's rhapsody "España." It goes almost without saying that Mme. Yolanda Mero<sup>399</sup> was the soloist, for nobody but Mme. Mero seems now to play the concerto in question. Whether one agrees with Rosa Newmarch that it is "more showy" than the B flat minor concerto, or with James Huneker that it is "less showy," one is still grateful to Mme. Mero for choosing it to play instead of the pitilessly overworked B flat minor.

This G major concerto is tuneful, some of it is sparkling, and the final rondo is decidedly engaging. It is not a work to be taken very seriously, but at least it pleasantly varies an only too narrow repertory of serviceable concertos for piano and orchestra. Mme. Mero played the piano part with boundless force and incredible dash, and Willem Mengelberg conducted a most dashing orchestral accompaniment.

*The New York Herald Tribune*, 21. März 1924. Lawrence Gilman – 2. Klavierkonzert:

Mme. Yolanda Mero was the soloist of the evening. She played Tchaikovsky's piano concerto—not, thank Heaven, the ubiquitous, inescapable one in B flat minor, but the seldom heard one in G – No. 2, Op. 44. Twenty years ago the uncannily farsighted Huneker prophesied that this concerto – "more musical, more imaginative, if less showy, than the first" – would figure on the program of the twentieth century piano virtuoso. It deserves to; and if it could always be played as excitingly as Mme. Mero played it last night, one might safely predict its increasing popularity. This remarkable pianist swept up and down the keyboard like a cyclone in yellow silk, irresistible, all-conquering, unaware of obstacles.

Der Kritiker Pitts Sanborn schrieb am 29. März 1924 in *The New York Evening Telegram*:

"Aren't Mengelberg's programs scandalous?"

"Aren't Mengelberg's programs stupid?"

"Aren't Mengelberg's programs a bore?"

These are samples of the questions I have heard thrown off with a frothy and easily forgotten indignation, by persons of musical interests more or less serious, that follow the concerts directed here by the dynamic conductor from Holland, who leads the Philharmonic Orchestra with such signal enthusiasm and ability during half of its season.

Of course, his programs are not scandalous. I doubt stupid being ever an appropriate word for them. As to their being a bore, they have seemed specially designed this year to entrance the Tchaikovsky and Dvorak addicts, and at the same time not to offend music lovers for whom the symphonies of Brahms are daily bread. It is an indisputable fact that the programs recently offered by Mr. Mengelberg are not so varied, so spiced with novelty, so stimulating, so engaging to musicians as the programs made by Mr. Monteux, by Mr. Damrosch or even by Mr. Stokowski. But if they result in the frequent hanging out of a "House Sold Out" sign at Philharmonic concerts, they are certainly not stupid, hardly scandalous and evidently no bore to thousands of our fellow citizens.

Mr. Mengelberg is obviously one of the most enthusiastic and most industrious as well as one of the ablest of living conductors. He is not faultless. His habit of emphasis, his unremitting search for detail, have drawbacks. There are occasions when the listener cannot hear the song for the notes; cannot see the forest for the trees. This phenomenon has been noted in works by Debussy, by Schumann and even by Beethoven. But the fault in question is not a shortcoming; it is a surplusage. Careless, slovenly, indifferent, Mr. Mengelberg is never. His fallacy is the fallacy of the hundred per cent. He sometimes misses out in a thing by the sheer fact of his overmastering desire to do it completely.

[...] When you minimize Richard Strauss and eliminate Gustav Mahler you have struck the Mengelberg repertory a very serious blow. How can the gentleman very well help turning in his perplexity to Tchaikovsky and Dvorak, even if some insist that it is a waste of time when almost any Tom, Dick or Harry who wields a baton can conduct those worthies to the crowd's taste? But the crowd does like them, and the crowd can make the "House Sold Out" sign possible; the hall rings with happy shoutings over Tchaikovsky's most abject tears and groans, and from the box office there is mute rejoicing as the counting merrily goes forward.

*The New York Herald Tribune*, 27. April 1924. Lawrence Gilman:

<sup>399</sup> Yolanda Mero (geb. 1887), ungarische Pianistin die seit 1909 regelmäßig in Amerika auftrat und mit einem Direktor der Steinway-Klavierfabrik verheiratet war. Sie hat ajkovskijs zweite Klavierkonzert viermal mit Mengelberg gespielt, und zwar am 20. und 21. März 1924, und am 1. März und 1. April 1925.

He bedevils the rhythm of so simply melodic a phrase as the song theme of the first movement of the "Pathetic" Symphony, distorting it by senseless and tasteless ritardandos and accelerandos; he languishes over the famous horn tune in the slow movement of Tchaikovsky's Fifth, so that the sufficient sentimentality of the music takes on an intolerable mawkishness; and the chilled molasses, the slow, sticky sweetness of certain of his excessively slow tempi in emotional passages is difficult to abide. And then Mr. Mengelberg will turn to Beethoven's "Eroica" and make it sound like the thing of superhuman strength and tragedy and grandeur that it essentially is. He will turn to the symphony of César Franck and play those marvelous concluding bars of the first movement as we have never heard any one else play them – so that the sky really opens above the sunset, and the blinding glory of the Revelation sings and blazes in our ears. A mighty magician, an unparalleled master, this astonishing Dutchman! If he were not uneven, his greatness might be unbearable.

*The New York Times*, 20. November 1925. Olin Downes – 5. Symphonie:

It might be thought that the jaded reviewer, who has often censured conductors of this city for their profligate indulgence in Tchaikovsky and then more Tchaikovsky, would have flown the hall when Mr. Mengelberg raised his baton for the pizzicato of the strings and the lugubrious clarinet melody that introduce the symphony. Truth to tell, he did intend this very thing, but was a moment too late in getting under way. The music was sounding; it was indecorous to go faster. So the reviewer sat to scoff, but remained almost to pray. Mr. Mengelberg's treatment of the first movement of the symphony was a revelation of what a gifted conductor can do, when the occasion and the mood seizes him, even with familiar, yea, with thread-bare music.

The performance, very carefully studied, was nevertheless spontaneous and extremely emotional in spirit. It was veritably Tchaikovsky. Mr. Mengelberg made no attempt, as many conductors, particularly those of the German school, are prone to do, to "symphonize" a work which in spite of its title and its ostensible form is actually not at all a symphony. These "symphonies", in fact, are explosive human documents in the symphonic style and should either be treated as such, or not performed. Mr. Mengelberg treated the tempi very freely – and logically. He flung the music out of the orchestra, as passionately, with as little reserve, with as much naïveté and emotionalism as Tchaikovsky flung the notes on paper. Now the symphony wept, unabashed, now it shook its fist at the sky; the whinings of misery and self-pity alternated with those sudden bursts of exaltation which at last, in the great finale, give Tchaikovsky a momentarily heroic and noble expression not found in such a degree in any other of his orchestral compositions. This was Tchaikovsky playing to remember and lay to heart; for Tchaikovsky, being so human, was after all a very great composer.

*The Brooklyn Daily Eagle*, 31. März 1924 – 5. Symphonie:

We have remarked before that as a unit it is our preference among the last three Tchaikovsky symphonies. The first and last movements of the "Pathétique" tower above it, yet it possesses organic unity lacked by this final work.

We fear that Mengelberg makes tremendous slashes in the last movement, but, having forgotten the score we promised ourselves to bring, we cannot have the last word. His reading is tremendously dramatic, though the Andante – which was to Huneker the apotheosis of springtime and youth – is dragged and sentimentalized to an unnecessary degree. Stokowski at his performance recently in Carnegie played this lovely movement in its correct tempo with less obvious but finer effect.

*Musical America*, 5. April 1924:

How did the Philharmonic actually discharge its responsibility during the season now drawing to a close? In interpretation and technical excellence it maintained its own enviable standard. In its programs, however, there was shown a disconcerting disposition to woo the popular ear. It is doubtless an exaggeration to describe the Philharmonic season as a sort of gigantic Tchaikovsky-Dvorak festival, yet there is no gainsaying the fact that certain thrice-familiar works of these estimable masters were played ad nauseam. In place of frequent significant new scores from abroad and at home, instead of a generous number of revivals of genuinely interesting if forgotten works of a past day, Philharmonic audiences have been subjected to an overdose of such well-known music as Tchaikovsky's Fifth and Sixth Symphonies and Dvorak's "New World."<sup>400</sup> These particular scores can safely be counted upon to tickle the fledglings and excite stentorian approbation. Is this the reason, or the principal reason, that

---

<sup>400</sup> Mengelberg hatte Dvo áks 9. Symphonie in Februar und März 1924 insgesamt fünfmal dirigiert.

they have been so often repeated? Or is it because they require little if any rehearsal? The Philharmonic men can probably play these favorites in their sleep, and it is most likely that the loyal Philharmonic attendant can hum them through under like conditions.

*The Pittsburgh Post*, 14. März 1925, Harvey B. Gaul – Nußknackersuite:

Think of a conductor having the courage – one might say crust – to open a concert with that dog-eared, over-thumbed ballet-suite, “Casse-Noisette,” why we have it at our summer band concerts and organ recitals and even our office boys whistle it, and yet Mengelberg gave it a new and fascinating reading. Indeed the house liked it so well they gave him and the men an ovation. We are not sure but that to take a threadbare work like the “Nutcracker” and give it new lustre is a more important contribution than to conduct a premiere.

Certainly it was a happy vehicle for him in which to show off the various timbres of the orchestra. He made the “March” a gay little work. The delicious “Danse de la Fee-Dragee” with its celesta touches was altogether lovely. In the “Trepak” there was magnificent energy and how the strings and clarinets rolled that juicy morsel of a “Danse Arabe” under their tongues and luxuriated in it. As for that closing “waltz” (what a waltz Peter Ilyitch could write. Sometimes we fancy that he was the master of Jonathan Strauss and surely he was the peer of that waltz-koenig, Waldteufel) few there were who could keep their feet still when the violins began their ascending figure.

*The Pittsburgh Post*, 15. März 1925, Harvey B. Gaul – 4. Symphonie:

In the Tschaiowsky No. 4, which closed the matinee, we discovered new beauties. Sometimes we fancied Mengelberg under-tempoed certain movements, but then tempo, as with wives, moustaches, or garden plants, is entirely a matter of individual preferments. We like the symphony best when it forgets it has a program and just goes about its business of creating pleasant music, as to wit, the scherzo and its allegro. To us that seems the best movement of the four. It assuredly is the gayest and has the most to say. The trouble with the program thing is this (discounting for the nonce the silly things that men programatize), that the moment a composer says, “This is suffering,” somehow you insist in suffering in some other fashion. And then when he throws a passage to the dogs of trombones and says this is “Fate,” somehow you think it sounds like the rap on the door of the collector for the last installment on the washing machine. At least we do, though we are willing to concede that there are some people who perhaps, agree with the composer.



*Brooklyn Daily Eagle*, 11. Oktober 1925

*The New York Telegram and Evening Mail*, 2. April 1925 – 2. Klavierkonzert:

Tschaikowsky’s G major piano concerto was the remaining delight of the evening, from which it may be gathered that Yolanda Mero was the soloist. James Huneker in his incredible estimate of the concerto (he found it “more musical and imaginative” than the B flat minor) confidently promised it a place “on twentieth century programs.” If it does infrequently gain such a place it is for virtually no other reason than Mme. Mero’s brilliant and impetuous playing. She alone seems able to keep its head above water, and last night she once more contrived for a while to mitigate the shoddiness of Tschaiowsky’s inspiration.

H. F. P.

*The New York Evening Journal*, 10. November 1925:

Whenever a conductor seeks to put together a popular Sunday afternoon programme the first thing that occurs to him, apparently, is Tchaikowsky’s “Symphonie Pathetique” as the prime catchpenny. Both Willem Mengelberg and Walter Damrosch went at it hammer and tongs yesterday, the one at the

Metropolitan Opera House and the other in Mecca Auditorium. And the large audiences in both cases, as was expected, ate it up.

Am 13. Februar 1926 erschien in der niederländischen Tageszeitung *De Tijd* ein Interview mit Mengelberg, in dem er erklärt, weshalb seiner Meinung nach ajkovskij in Amerika so beliebt ist:

[...] Bach ist sehr beliebt dort. ajkovskij auch. Aber wissen Sie, wie sich das eigentlich verhält? New York ist so enorm groß. Die ganze Bevölkerung der Niederlande ist dort in einer Stadt beisammen. Die Geschmäcke variieren also sehr. Wenn wir ajkovskij geben, dann kommen die Russen; geben wir ein französisches Werk, dann kommen die Französer. Russen gibt es sehr viele. Deshalb sind ajkovskij und Rimskij-Korsakov<sup>401</sup> dort sehr beliebt.<sup>402</sup>

*The New York Times*, 25. November 1926. Olin Downes – A Tchaikovsky Program.

The same Tchaikovsky who wrote the Serenade for String Orchestra, Op. 18, and the Variations on a Rococo Theme for 'cello and orchestra, wrote the "Symphonie Pathétique," which remains one of the most poignant and moving expressions in modern music. These facts were brought to mind by the program of the concert given last night in Carnegie Hall by Mr. Mengelberg and the Philharmonic Society. The solo 'cellist in the performance of the Variations was Hans Kindler, excellent 'cellist and musician, who played a dull piece well, if not with uncommon effect. The Tchaikovsky of this Theme and Variations is a Russian Volkmann, and his utterance is passé, as that of the German composer. The Tchaikovsky of the Serenade is little more than an accomplished routinier. The work served principally to display the superb tone and the finish of the performance Mr. Mengelberg obtained from his strings, and also to illustrate the regularity of Tchaikovsky's habit as a composer.

He was no fitful genius, when it came to habits of labor. The intensity of his emotions found expression in his representative music, but he worked regularly, industriously, systematically. As a result he accumulated a technical mastery uncommon in his generation in Russia, and produced much music, some good and some poor, of uneven quality. The Suite for Strings is all in the day's work, as it were – a task done and over with. When the composer had finished the Suite he wrote rapturously to his friend and confidante, Mme. von Meck, about it. Like most artists, great and small, he could overrate an ordinary piece of work as he could underrate a superior one. All the time he was learning to compose. He learned to compose in his Suite performed last night, however, somewhat at the expense of the audience.

As for the "Symphonie Pathétique," it has suffered the fate of music that is too much played; but it is withal a tremendous symphony, one that will not die, so intensely, directly, profoundly human that even many performances fail to dull the ears to the black and gorgeous drapery of its instrumentation and the wildness, the vain regrets, the noble lamentation that will long occupy an exalted place in the literature of music. Of this work Mr. Mengelberg read admirably the first and second movements; the third movement he had made a maelstrom of noise some time before he reached the end of it; the fourth he sensationalized and exaggerated, so that this portion lost some of its nobility, some of the majesty and finality of its despair.

*Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 10. Dezember 1926:

Man schreibt uns aus New York, am 29. November: „ ajkovskij und kein Ende“ könnte als Beginn dieses Briefes gebraucht werden. Keine Saison ohne die sehr geliebte Symphonie Pathétique. Einer der Kritiker fand es sogar bemerkenswert, daß schon sechs Wochen dieser Saison vergangen waren, ehe diese Symphonie auf einem Konzertprogramm erschien.

Sie ist das jährliche ‚Warhorse‘ aller Dirigenten, zugleich aber die große Attraktion zur Stärkung der Kasse jedes notleidenden Konzertinstituts. Wenn man die Pathétique ankündigt, kann man sicher

---

<sup>401</sup> D.h. *Sheherazade*, das Mengelberg in Amerika insgesamt fünf Mal dirigiert hat, alle 1925. Andere Werke Rimskij-Korsakovs hat Mengelberg dort überhaupt nicht dirigiert.

<sup>402</sup> „[...] Bach is er erg populair. Tschaikowsky ook. Maar weet u, hoe het feitelijk zit? New York is zoo enorm groot. De heele bevolking van Nederland is daar in één stad bijeen. De smaken zijn dus zeer sterk varieerend. Geven wij Tschaikowsky, dan komen de Russen; geven wij een Fransch werk, dan komen de Franschen in grooten getale. Russen zijn er veel in New York. Daarom zijn Tschaikowsky en Rimsky Korsakov er zeer populair.“

sein, daß die nicht von Abonnenten gebuchten Plätze sofort ausverkauft sind. Die Vox populi läßt sich in dieser Hinsicht noch sehr kräftig hören.

Wenn also Mengelberg für die Abonnementskonzerte ein „all-Tschaikowsky program including the Pathetic symphony“ ankündigte, war der größtmögliche Erfolg schon im voraus gesichert. Es war ein „packed house“; alle Stehplätze waren von einer dicht zusammengedrängten Menge eingenommen und natürlich auch alle Sitzplätze, einschließlich die der Abonnenten. Denn obwohl es der Abend vor Thanksgivingday war – das Abonnementskonzert wurde diese Woche wegen des Feiertags am Mittwoch statt am Donnerstag gegeben –, ein Tag, an dem viele im Hinblick wegen der Ferien hinauszugehen pflegen, hatte man sich die seltene Gelegenheit nicht entgehen lassen, die Pathétique auch einmal im Abonnementskonzert hören zu können.

Das Orchester spielte ajkovskijs sehr geliebtes doch auch sehr geschmähtes, jedenfalls sehr oft gehörtes Werk, das, wie oft man es auch gehört hat, grandios ist und bleibt, mit aller Farbe und Verve, die es verlangt. Es war eine Klangpracht mit fabelhaften Akzenten im dritten Satz und in dem ergreifenden Finale, und lauter Anmut und Grazie in dem gefälligen zweiten Satz.

In dieser Art und Weise hat die Pathétique also ihre Funktion in dieser Konzertsaison aufs neue ehrenvoll erfüllt, aber noch nicht ganz, denn in drei Wochen folgt eine Wiederholung bei einer Sonntagsmatinee im Metropolitan Opera House.

Die anderen Werke dieses „all-Tschaikowsky“-Programms waren nur „Horsd’oeuvre“. Die Serenade für Streichorchester, Opus 48, und die Variationen über ein Rokoko-Thema für Violoncello mit Orchesterbegleitung können der mächtigen Pathétique nicht das Wasser reichen. Die Serenade muß, wenn man sie oft gehört hat, auf die Dauer verblässen, und wird sie noch so schön gespielt wird. Und die Rokoko-Variationen haben, auch wenn sie noch so schwungvoll dargestellt werden von unserem sehr begabten Landsmann Hans Kindler,<sup>403</sup> der als Solist wohl einer der gefragtesten ist, ebenfalls schon viel von ihrem Reiz verloren. Hans Kindler wahrte seinen ausgezeichneten Ruf. Sein Ton hat einen besonderen Charme, in den Variationen zeigte der Künstler einen stark entwickelten Stilsinn.<sup>404</sup>

<sup>403</sup> Der Niederländer Hans Kindler (1892-1949) war u.a. Solo-Cellist bei den Berliner Philharmonikern und ab 1914 beim Philadelphia Orchestra. 1931, mitten in der Wirtschaftskrise, gründete er das National Symphony Orchestra in Washington.

<sup>404</sup> „Men schrijft ons uit New York, d.d. 29 November: “Tschaikowsky und kein Ende”, kan gevoeglijk als aanhef van dezen brief worden gebezigd. Geen seizoen zonder de veelgeliefde Symphonie Pathétique. Opmerkelijk vond zelfs een der referenten, dat dit muziekseizoen reeds zes weken oud is geworden, aler de symphonie op een concertprogramma verscheen.

Zij is het jaarlijksche “warhorse” van alle dirigenten, maar ook de groote trekpleister ter stijving der kas van elk min of meer noodlijdend concertinstituut. Kondig de Pathétique aan en ge kunt er zeker van zijn, dat de nog buiten het abonnement resterende plaatsen onmiddellijk zijn uitverkocht. De Vox populi laat zich te dien aanzien nog heel krachtig hooren.

Toen dus Mengelberg voor de abonnementsconcerten een “all-Tschaikowsky program including the Pathetic symphony” aankondigde, was elk grootst mogelijk succes reeds van te voren verzekerd. Het was een “packed house”; alle staanplaatsen ingenomen door een dichtaaneengedrongen massa en natuurlijk ook alle zitplaatsen, die der abonné’s inclus. Want zelfs ondanks den avond voor Thanksgivingday – het abonnementsconcert werd deze week in verband met den feestdag op Woensdag in plaats van op Donderdag gegeven –, een dag, waarop velen met het oog op de vakantie naar buiten plegen te gaan, had men zich de zeldzame gelegenheid om de Pathétique ook eens in het abonnementsconcert te kunnen hooren, niet laten ontnemen.

Het orkest speelde Tschaikowsky’s veelgeliefd doch ook veelgesmaad, in elk geval veelgehoord werk, dat hoe vaak men er ook naar heeft mogen luisteren, grandioos is en blijft, met alle kleur en verve, die het verlangt. Het was één weelde van klank met geweldige accenten in het derde deel en in de aangrijpende Finale en al gratie en liefelijkheid in het bevallige tweede deel.

Zóó heeft de Pathétique dus haar functie wederom in dit concertseizoen met eer verricht, nog niet geheel, want over drie weken volgt een herhaling op een Zondagsmatinee in Metropolitan Opera House. De andere stukken van dit “all-Tschaikowsky“-programma waren slechts “hors d’oeuvre”. Tegenover de machtige Pathétique zinken de Serenade voor strijkorkest, opus 48, en de variaties over een rococo-thema voor violoncel met orkestbegeleiding stellig in het niet. De Serenade blijkt, wanneer men haar vaak heeft gehoord, op den duur niet tegen verbleeking bestand, ook al wordt zij nog zoo mooi gespeeld. En de rococo-varianties, hoe zwierig zij ook werden vertolkt door onzen zeer begaafden landgenoot Hans Kindler, die als solist wel een der meest gezochten is, hebben ook reeds veel van hun aantrekkelijkheid verloren. Hans Kindler

1926 wurde Arturo Toscanini für eine Saison als Gastdirigent beim New York Philharmonic Orchestra eingeladen. In der nächsten Saison wurde er ständiger Dirigent, neben Mengelberg, der in den ersten drei Monaten (Oktober bis Januar) der Saison dirigierte. Als 1928 das New York Philharmonic und das New York Symphony Orchestra von Damrosch zusammengeführt wurden (dabei verloren allerdings zwanzig Mitglieder des Philharmonic ihre Stellung zugunsten von zwanzig Mitgliedern des New York Symphony), wurde Toscanini erster Dirigent, Mengelberg zweiter.

Bob Sterne, der das Orchester der New Yorker Philharmonic zusammenstellte und als Vermittler zwischen Dirigent und Orchester auftrat, erzählte Max Tak, der viele Jahre Geiger im Concertgebouw-Orchester war, folgendes über das Verhältnis von Mengelberg und Toscanini:

Daß Mengelberg und Toscanini schlecht miteinander auskamen, ist Dir bekannt. Nun hätte Mengelberg besser daran getan, während den Proben mit keinem Wort auf Toscanini anzuspielen.<sup>405</sup> 'He talked too much... I told him so... nothing to do... Nobody could stop him.' Aber alle Menschen, die behaupteten, Toscanini sei ein größerer Symphonie-Dirigent als Mengelberg, haben nicht gewußt, daß Toscanini jede Probe, die Mengelberg abhielt, auf dem Balkon der Carnegie Hall mit der Partitur verfolgte. Ich habe unzähligemal mit meinen eigenen Augen gesehen, daß er dort saß. Wenn Toscanini als Konzertdirigent wirklich so groß gewesen wäre, wie hier behauptet wird, dann wäre es doch nicht nötig gewesen, daß er keine Probe Mengelbergs ausließ.<sup>406</sup>

David Ewen beschrieb Mengelbergs amerikanischen Jahre wie folgt:

From the very first concerts he conducted, Mengelberg created such a volcanic impression that almost immediately the new style in our musical life was inaugurated. Henceforth the two major orchestras in New York – the Philharmonic and the New York Symphony Society – were to vie with one another in bringing to their audiences as guests other leading European conductors who might inflame the imagination of the public as hotly as Mengelberg had succeeded in doing; and other important symphony-orchestras in America were to follow suit.

No conductor ever made a *début* under conditions more auspicious than those existing in New York at the time of Mengelberg's first arrival. In 1921, the New York music-audience had for several years been fed upon an unsavory diet of symphonic-music; it had accustomed itself to the often lackadaisical, often careless and always uninspiring performances of Josef Stransky with the Philharmonic Orchestra, Walter Damrosch of the New York Symphony Society, and, to a less degree, Artur Bodanzky with the New Symphony Orchestra. And so, when Mengelberg first rapped his stick upon the stand, he succeeded in reviving the concertgoing audience from its musical stupor. [...] The public, hearing their beloved Tschaikevsky and Beethoven symphonies, and the tone-poems of Richard Strauss, suddenly acquiring a new brisk vitality, a vernal freshness, a power and grandeur they never seemed to possess before under the somnolent readings of Stransky and Damrosch, drank the music gluttonously. For the first time in many years, it realized the importance of a great conductor to a musical work. [...]

---

handhaafde zijn uitstekende reputatie. Zijn toon heeft een bijzondere charme; in de variaties legde de kunstenaar een sterk ontwikkeld gevoel voor stijl aan den dag."

<sup>405</sup> Mengelberg klagte z.B. „Wer hat denn mein schönes Orchester verdorben? Jetzt kann ich wieder von vorne anfangen“, als er Toscanini für drei Monate ablöste. Davon hörte Toscanini zu seinem Ärger durch die italienischen Mitglieder des New Yorker Orchesters. Derartige Bemerkungen machte Mengelberg aber auch in Amsterdam, wenn er nach längerer Abwesenheit wieder sein eigenes Orchester dirigierte. – Zitat entnommen aus Glastra van Loon, S. 102.

<sup>406</sup> „Dat Mengelberg en Toscanini het met elkaar niet vinden konden, is je bekend. Nu had Mengelberg er beter aan gedaan als hij tijdens de repetities met geen woord op Toscanini gezinspeeld had. 'He talked too much... I told him so... nothing to do... Nobody could stop him.' Maar al die mensen, die beweerden dat Toscanini een groter symfonie-dirigent was dan Mengelberg, hebben niet geweten, dat Toscanini bij elke repetitie, welke Mengelberg dirigeerde, op het balkon van Carnegie Hall met de partituur de repetitie volgde. Ik heb hem er talloze malen met eigen ogen zien zitten. Als Toscanini dan als concert-dirigent zo groot geweest zou zijn als hier beweerd werd, was het toch zeker niet nodig, dat hij geen repetitie van Mengelberg oversloeg.' ” – Max Tak, *Onder de bomen van het plein*, Amsterdam 1962, S. 26f.

Mengelberg's influence upon symphonic-music in America, during this period, was enormously far-reaching and has never, I feel, been sufficiently stressed or appreciated. In a short while, he created a standard for performances so incomparably higher than what had preceded him that it soon became necessary for such conductors as Josef Stransky and Walter Damrosch, in New York, to withdraw from the scene and confess that their day was over; and, as a direct result, a higher type of conductor was demanded by every major symphony-orchestra in the country. [...]

Unfortunately, New York audiences were not to remain faithful to their god. The reasons for this are multiple. No doubt, the most important was the fact that Mengelberg had arrived in New York at a time when the city was impoverished of great conductors, and so he could instantly assume a regal position; but, a few years after his arrival, he was to know the competition of such world-renowned personalities as Furtwängler and Toscanini. It was inevitable, therefore, that the enormous admiration which the public bore for Mengelberg should now be divided.

But this explanation, important though it is, does not tell the entire story. For Mengelberg, at his best, is one of the foremost conductors of our time, whose performances need not go hiding in shame in the face of those of other conductors. [...] Moreover, it was primarily Mengelberg's consummate technique that, in a short time, converted the New York Philharmonic from a mediocre orchestra to one of the greatest in the world. But Mengelberg is more than a great technician. In the ability to give voice to sonorities of full-bodied richness and grandeur, he has few equals; not even Toscanini could take a symphonic organization with obvious deficiencies and endow it with such depth, strength and resilience as Mengelberg has done time and again. Finally, in each of his interpretations, there is a coherent conception, a marvelously constructed design in which each pattern is an inextricable part of the whole. The music always speaks for itself, guided by a fresh emotion and a keen intellect.<sup>407</sup>

Winthrop Sargeant, der als Geiger unter Mengelberg wie auch unter Toscanini gespielt hatte, beschrieb das Ende von Mengelbergs amerikanische Karriere wie folgt:<sup>408</sup>

[...] The Philharmonic was being re-created in the image of a formidable rival: Arturo Toscanini, who had been imported from Europe a couple of years before to share seasons with Mengelberg as guest conductor. Toscanini's brilliant performances had created a furor with the New York public. But, even more crucial, Toscanini had laid hold of Mengelberg's New York Philharmonic with a personal tenacity that shook it to its foundations. Impatient of all theories, Toscanini had quickly swept all Mengelberg's carefully contrived systems into the discard. Toscanini wasted no time on lectures. He whipped the Philharmonic through grueling hours of actual playing. His rehearsals were every bit as tense and brilliant as his concerts. He greeted mistakes not with theoretical explanations about the principle of the thing, but with towering rages in which he broke his batons in half and kicked over his music stand.

[...] Most conductors rule by fear. Mengelberg had ruled by fear of the law. But Toscanini ruled by a personal fear—fear of the man Toscanini. Of the two he was by far the greater dictator. To a musician who had been frightened by Toscanini, the Mengelbergian rules and regulations were forever deprived of their awesomeness.

Mengelberg's rehearsals soon degenerated into a state of anarchy. [...] Toscanini had been named chief conductor in Mengelberg's place with powers to hire and fire. It was obvious that Mengelberg was on the way out. He was now merely a guest conductor, degraded as a subordinate to his great rival. A man of strong character and Dutch stubbornness, Mengelberg stuck to his guns. He made no move to emulate his more successful rival.

[...] Mengelberg himself went on fighting to the end. He reddened at the insults and practical jokes that were hurled at him, but his temper remained under control and he continued his duty as he saw it, lecturing, correcting and doing everything he could to salvage the wreckage of the edifice he had built. His rearguard action lasted for two seasons. Then Mengelberg packed up and went home to Amsterdam.

Seine letzten amerikanischen Konzerte leitete Mengelberg im Januar 1930. Am 6., 7. und 8. Januar dirigierte er *Don Juan* von Strauss, das erste Klavierkonzert von Chopin (mit Alexander Brailowsky als Solisten) und die fünfte Symphonie von ajkovskij. Am 10. und 12. Januar führte er jeweils nach der Pause die *Pathétique* auf.<sup>409</sup>

<sup>407</sup> David Ewen, *The Man With the Baton. The Story of Conductors and Their Orchestras*, New York 1936, S. 243-250.

<sup>408</sup> Sargeant, S. 95-99.

<sup>409</sup> Nach Angaben von Herrn James H. North.

### III. Mengelberg in Rußland

#### Allgemeines

Seine ersten Gastauftritte in Rußland, im Jahre 1909, verdankte Mengelberg Aleksandr Ziloti, der ihn bei seinen eigenen Gastspielreisen als Klaviervirtuose in Deutschland und den Niederlanden<sup>410</sup> kennengelernt hatte. Ziloti war ein mit ajkovskij befreundeter und von ihm sehr geschätzter Pianist; zwischen 1903 und 1917 hatte er aber auch eine eigene Konzertreihe in St. Petersburg. Die Abonnementskonzerte dirigierte er mit wenigen Ausnahmen selbst. Verschiedene Komponisten wie Napravnik, Glazunov, Rahmaninov und Arenskij haben in seiner Konzertreihe eigene Werke dirigiert. Als Dirigent wurde er selbst nicht sehr geschätzt. In der Zeitschrift *Studija* erschien 1911 dieser Seufzer:

Ziloti als Dirigent ist eine hoffnungslose Erscheinung. Schon zehn Jahre gibt er sich unermüdlich und gewissenhaft Mühe, sich die Gaben eines Dirigenten zu erwerben, welche die Natur ihm versagt hat. Und dennoch ist er noch keinen Schritt weitergekommen. Immer dieselbe Unsicherheit und Unbestimmtheit der Bewegung, dieselbe Unbeständigkeit des Tempos, derselbe Mangel an überzeugender Phrasierung. Das Orchester lähmt den Dirigenten, und er – das Orchester.<sup>411</sup>

Im übrigen lud Ziloti ausländische Dirigenten für Konzerte außerhalb des Abonnements ein, die teurer waren. Er war es, der erstmalig Mengelberg, Mottl und Weingartner nach Rußland einlud. Weil er nicht, wie Kusevickij in Moskau, über ein eigenes Orchester verfügte, engagierte er das Orchester des Mariinskij teatr. Aus organisatorischen und finanziellen Gründen war die Zahl der Proben, die er seinen Gastdirigenten bieten konnte, beschränkt; vor allem für einen Dirigenten wie Mengelberg, der schon damals viel Probezeit beanspruchte. Neben Symphoniekonzerten organisierte Ziloti eine Kammermusikreihe, für die er auch ausländische Musiker wie Eugène Ysaye, Pablo Casals, Lucien Capet, Gabriel Fauré und Jacques Thibaud einlud; manchmal trat er als Pianist mit ihnen zusammen auf. In den ersten zehn Saisons hat Ziloti insgesamt 128 Konzerte organisiert, davon 69 im Abonnement, 23 außerhalb desselben, drei frei zugängliche Konzerte und 33 Kammermusikabende. Bei seinen symphonischen Konzerten sind insgesamt einhundert verschiedene russische Werke (davon 39 Petersburger Erstaufführungen) und 167 nicht-russische Werke gespielt worden (davon 96 Petersburger Erstaufführungen, u.a. von Bachs Brandenburgischen Konzerten, Cembalo- und Violinkonzerten). Was die zeitgenössischen ausländischen Komponisten anbelangt, erschienen in den ersten fünf Jahren vor allem deutsche (u.a. Schillings, Cornelius, Reger) und englische Komponisten (u.a. Elgar und Delius) auf dem Programm; in den letzten fünf Jahren vor allem französischen Komponisten wie Debussy, Ravel und Roger-Ducasse.<sup>412</sup> Hier zeigt sich der Einfluß des schweizerischen Musikforschers Aloys Mooser, der damals in St. Petersburg wohnte, Ziloti mit der zeitgenössischen französischen Musik bekannt machte und ihm seine entsprechenden Noten zur Verfügung stellte.<sup>413</sup>

---

<sup>410</sup> Am 23. November 1897 spielte Ziloti die Wanderer-Phantasie von Schubert-Liszt unter Mengelberg bei einem Konzert in Haarlem.

<sup>411</sup> „ – – – – – „ – *Studija*, 1911, 13, S. 12. (RNB)

<sup>412</sup> *Russkaja Muzykal'naja Gazeta*, 9. Februar 1913, 6, Sp. 145ff.

<sup>413</sup> R. Aloys Mooser, *Souvenirs Saint-Pétersbourg 1896-1909*, Genf 1994, S. 156f.



In der Tageszeitung *Russkie Vedomosti* schrieb Julij ngel:<sup>419</sup>

Sehr gut spielte Mengelberg auch die fünfte Symphonie von ajkovskij. Nicht wenig Freiheiten, sogar Willkürlichkeiten, hier und da Unebenheiten; aber die Grundlinien waren klar, die Liebe zur Partitur war spürbar, und sehr reizend war das weiche ‘Orchester-Toucher’ (namentlich in den beiden Mittelsätzen). Im Finale fehlte es dem Dirigenten an rhythmischer Wucht; auch war das Tempo etwas zu langsam.<sup>420</sup>

Nikolaj Kaškin<sup>421</sup> äußerte sich in *Russkoe slovo* am 29. November / 12. Dezember 1909 folgendermaßen:

In der Person Mengelbergs lernte Moskau einen großartigen Meister seines Fachs kennen, einen tatsächlich erstklassigen Dirigenten, der mit einem Male die allerwärmsten Sympathien des Publikums erwarb. Das Programm des Abends war sehr interessant. Es begann mit der fünften Symphonie ajkovskijs, die Herr Mengelberg ganz eigenartig aufführte, nicht so, wie wir sie hier zu hören gewohnt sind. Wir müssen aber sagen, daß diese Eigenartigkeit durchaus mit den Intentionen des Komponisten, in dessen Aufführung am Klavier wir diese Symphonie vielfach gehört haben, übereinstimmte. Er nahm gerade die Tempi, die ajkovskij auch genommen hat, mit Ausnahme etwa des Walzers, der etwas schneller gespielt wurde. Der Vortrag Mengelbergs zeichnet sich durch klassische Einfachheit aus, ohne jegliche Überbürdung, ist zugleich aber durchdrungen von einer lebendigen, heißen Begeisterung und reißt das Publikum unwillkürlich mit, das in wahres Entzücken über diese Aufführung der Symphonie versetzt wurde.

[...] Der neue Dirigent hatte einen enormen Erfolg, und es bleibt nur zu wünschen, daß er recht bald wieder Moskau besuche.<sup>422</sup>

Am 8. / 21. Dezember 1910 dirigierte Mengelberg unvorbereitet ein Konzert in St. Petersburg, und zwar anstelle von Oskar Fried, der sich durch eine unglückliche Äußerung un-

(Andante cantabile).” – *Muzykal’nyj truženik*, 1910 1 (1. Januar), S. 16. (RNB)

<sup>419</sup> Julij Dmitrievi ngel’ (1868-1927) absolvierte 1897 das Moskauer Konservatorium, wo er bei Ippolitov-Ivanov und Taneev studiert hatte. Von 1899 bis 1918 war er Musikredakteur der Zeitung *Russkie vedomosti*. Er publizierte auch in der *Russkaja Muzykal’naja Gazeta* und im *Muzykal’nyj sovremennik*. Er war der Herausgeber der russischen Übersetzung von Hugo Riemanns *Musiklexikon* (verlegt bei Jurgenson, 1901), das um etwa 800 Lemmata über russischen Personen und Institutionen erweitert wurde. 1922 emigrierte er nach Berlin, 1924 nach Tel Aviv. Eine Anthologie seiner Rezensionen, *Glazami sovremennika*, erschien 1971 in Moskau. Von grosser Bedeutung war ngel’ als Sammler und Herausgeber von jüdischen Volksliedern.

<sup>420</sup> „ ; » ( ). – .” – *Russkie Vedomosti*

275, 1. Dezember 1909, S. 4.

<sup>421</sup> Nikolaj Dmitrievi Kaškin (1839-1920), langjähriger Freund ajkovskijs, Musikhistoriker und –theoretiker, Professor am Moskauer Konservatorium. Ab 1862 schrieb er ca. 40 Jahre lang Musikkritiken für die Zeitung *Moskovskie vedomosti* und zwischen 1886 und 1910 auch für die Zeitung *Russkie vedomosti* sowie die Zeitschriften *Russkaja Muzykal’naja Gazeta*, *Muzyka*, *Muzykal’nyj sovremennik*, *Ežegodnik imperatorskih teatrov* u.a.

<sup>422</sup> „ 5- . [...] . – .”



Unter den modernen Pultvirtuosen ist Mengelberg unstreitig eine der bedeutendsten und anziehendsten Persönlichkeiten. Das heißt, der Satz bedarf schon einer Einschränkung. Zum Pultvirtuosen fehlt Mengelberg vor allem eins – das Pult. Er verschmäht es, seinem Gedächtnis eine Stütze in Gestalt der Partitur zu geben und dirigiert alles aus dem Kopf. Im übrigen hatte ich den Ausdruck nicht ohne Grund gewählt. Mengelberg ist in der Tat ein Virtuose des Taktstockes, und was einem zuerst an seinem Dirigieren auffällt und imponiert, ist gerade die mit fabelhaftem Geschick gehandhabte Technik seines Metiers. Er beherrscht das Orchester souverän. Die schwierigsten Tempoverschiebungen gelingen ihm absolut mühelos, das Orchester folgt seinem Stabe wie ein Mann; auch den Klang der einzelnen Instrumentengruppen, besonders der Streicher, versteht Mengelberg, sei es durch detaillierte Angabe der Streicharten während der Vorproben, oder durch sein sehr ausdrucksvolles Gebahren während der Aufführung, in ganz merkwürdiger Weise zu beleben. Doch ist die vollendete Technik seiner Kunst nicht das einzige, was Mengelberg als musikalische Persönlichkeit zu bieten hat. Er ist auch als Interpret geistvoll und interessant, und weiß Bedeutendes mit Bedeutung vorzutragen.

Im nächsten Jahr kündigte Viktor Val'ter, Konzertmeister des Opernorchesters des Mariinskij teatr und Musikkritiker, am 4. / 17. Oktober 1911 in der Zeitung *Re'* ( 272, S. 5) ein Konzert unter der Leitung Mengelbergs wie folgt an:

Nach dem unglücklichen Tod Mahlers und Mottls<sup>430</sup> sind auf dem Gebiete der höchsten künstlerischen Interpretation symphonischer Musik nur zwei Namen übriggeblieben, die man auf gleicher Höhe mit jenen verstorbenen Titanen des Dirigierens stellen kann: A. Nikisch und W. Mengelberg. Über die Zauberkraft des Taktstocks Nikisch's brauchen wir nicht mehr zu reden – unser Publikum vergöttert ihn schon 15 Jahre lang. Viel weniger bekannt ist bei uns Mengelberg, der erst zweimal nach Petersburg gekommen ist. In künstlerischer Hinsicht nähert sich Mengelberg mehr Mahler als Mottl an: er erreicht sein künstlerisches Ziel nicht mit breiten, deutlich inspirierten Strichen, sondern erst nach einer sorgfältigen Bearbeitung der Details. Deswegen ist Mengelberg für das Orchester einer der am meisten erschöpfenden Kapellmeister. Er erreicht damit aber erstaunliche Resultate. Das hat er bei seinem ersten Auftritt mit der Aufführung von 'Ein Heldenleben' Rich. Strauss' gezeigt,<sup>431</sup> und im vergangenen Jahr erweckte er einen erschütternden Eindruck mit der Sechsten Symphonie ajkovskijs. Im Konzert des Orchesters der Kaiserlichen Oper am 8. Oktober wird Mengelberg die fünfte Symphonie ajkovskijs, die vierte Schumanns und *Les Préludes* von Liszt aufführen.<sup>432</sup>

Mengelberg figuriert auch in einem russischen Nekrolog von Rudolf Bullerjahn, der von 1886 an städtischer Musikdirektor in Göttingen gewesen war und 1891 nach Moskau übersiedelt war. Er starb am 25. Dezember 1910 / 7. Januar 1911 in Moskau. In Lipaevs Zeitschrift *Orkestr* vom 15. Januar 1911 erschien dieser Nachruf:

[...] Da er ein ziemlich gebildeter Musiker war und es ihm nicht an Begabung fehlte, genoß Bullerjahn bedeutende Sympathien beim Sommerpublikum, dem vor allem Bullerjahns Gewohnheit imponierte, alles auswendig zu dirigieren, sogar ohne ein Pult vor sich zu haben. Dieser unschuldige Dirigenten- 'Trick' (womit heutzutage Mengelberg bezaubert, übrigens mit dem Unterschied, daß der talentierte

zweiten Band seiner *Monographien zur russischen Musik*.

<sup>430</sup> Beide waren 1911 gestorben. Mahler hat 1897, 1902 und 1907 in Rusland dirigiert; Mottl 1910 und 1911.

<sup>431</sup> In St. Petersburg am 5. / 18. Dezember 1909. Er hatte 'Ein Heldenleben' eine Woche zuvor schon in Moskau dirigiert.

<sup>432</sup>

„

15

»

4- «Les Préludes» 8- 6- 5- (RNB)







gewöhnlichen Auffassung dieser Symphonie von Herrn Art. Nikisch kontrastierten. Alles schien im reißenden Strom und Lauf dahinzufiegen, selbst die schwermütige Kantilene des ersten Satzes so wie auch der schauerliche Fanfaren-Ruf der Bläser! Im ganzen gibt Mengelberg ajkovskij mit großem Schwung und mit Klarheit wieder. Er ist ein sehr interessanter Dirigent.

Herr Mengelberg dirigiert alles auswendig und scheint ein kolossales Gedächtnis zu besitzen: man bemerkt keinerlei Schwankungen im Orchester, keine einzige unpassende Bewegung. Voll Leidenschaft sind seine Bewegungen, er gibt seinen Gefühlen deutlichen Ausdruck. ajkovskijs Kantilenen faßt er als einen Ausbruch der Leidenschaft auf.

Das Orchester war auf der Höhe seiner Leistungsfähigkeit, man wußte nicht, welcher Gruppe von Instrumenten man den Vorzug geben sollte.<sup>444</sup>

## Änderungen in der fünften und sechsten Symphonie

Mengelberg hat im Finale der fünften Symphonie zwei Kürzungen vorgenommen: Takt 210-315 und Takt 472-489. Dabei hat er sich stets auf Modest ajkovskij berufen. Mengelberg dirigierte zum ersten Male in der Saison 1909-1910 in Rußland. Auf der Titelseite seiner Partitur dieser Symphonie hat er geschrieben:

Ich kam nach Amsterdam 1895 [sic; 1895] und habe [in der] Saison 96-97 [sic] zum ersten Mal in Moskau dirigiert [in] der Philharmonie. Dann lernte ich den jüngsten Bruder von ajkovskij kennen der kam mich auf dem Podium nach der Symphonie (im ersten Teil des Programms) also in der Pause des Konzerts begrüßen und umarmen und rief dabei laut, daß alle Vorstandsmitglieder und m[ei]n Frauchen es hören konnten: Ah! Monsieur Mengelberg, enfin les tempi de mon frère.<sup>445</sup>

In einer längeren Aufzeichnung auf den hinteren Vorsatzblättern der Partitur erwähnt er als Datum 1910; er hat in diesem Jahr am 18. / 31. Dezember in Moskau aber die *Pathétique* dirigiert, die den zweiten Teil des Konzerts bildete. Es muß deshalb, wenn die Begegnung tatsächlich in Moskau stattgefunden hat, der 28. November / 11. Dezember 1909 gemeint sein:

N.B. (Notiz (1912 gemacht) in Moscou wo ich die Philharmonie dirigierte) Im Jahre 1910 traf ich in Moscou Modeste Tschaikowsky (der Bruder von Peter Tschaikowsky).

Ich dirigierte diese Symph. (die Vte) im 1. Teil des Programmes der Philharmonie. In der Pause – als gerade der Vorstand mich im Künstlerzimmer besuchte – flog die Türe auf u. ein Herr stürzte herein – auf mich los, umarmte mich u. schrie laut: Ah, monsieur Mengelberg – Enfin les Tempi! – les vraies tempi, comme mon frère a joué cette sinfon. souvent pour nous au piano! Vous devez absolument voir sa partition avec ses rétouches, ses changements de tempi etc. Demain vous devez prendre le déjeuner avec moi, je viens vous chercher a l'hotel – où habitez vous?!<sup>446</sup> etc etc etc! Am nächsten Mittag kam

---

<sup>444</sup> Nach einer handschriftlichen deutschen Übersetzung in NMI/WMA; russischer Text (wahrscheinlich aus den *Birževye Vedomosti*) nicht vorhanden. Aleksandr Petrovi Koptjaev (1868-1941) studierte zuerst Jura, dann Klavier und Musiktheorie. Er war seit 1893 als Musikkritiker tätig und ab 1898 Herausgeber der Zeitschrift *Vestnik teatra i muzyki*. 1909 publizierte er eine Monographie über ajkovskij als erste Lieferung seiner *Istorija novoj russkoj muzyki v harakteristikah* (Geschichte der neuen russischen Musik in Charakteristiken; TchH2 Nr. 2297). Er schrieb viele musikhistorische und musikkritische Aufsätze und publizierte drei Sammlungen derselben. – „Als Kritiker unterschied er sich durch eine bemerkenswerte Erudition, bei einem etwas oberflächlichen Charakter seiner Bewertungen, Urteile“ (so I. M. Jampolskij in *Muzykal'naja nciklopedija*, hrsg. von J. Keldyš, Band 2, Moskau 1974). Laut M. M. Ivanov gehörte er einerseits zu den leidenschaftlichen Verehrern ajkovskijs, sympathisierte aber andererseits mit modernen Komponisten wie Aleksandr Skrjabin (*Istorija muzykal'nogo razvitija v Rossii*, Band 2, St. Petersburg 1912, S. 391).

<sup>445</sup> „Ik kwam in A'dam 1895. en heb seizoen 96-97 voor 't eerst in Moscou gedirigeerd de Philharmonie. Toen leerde ik den jongsten broer v. Tsch. kennen die kwam me op 't podium na de sinfonie (in 't eerste deel v.h. progr.) dus in de pauze van 't concert begroeten en omarmen en riep erbij hardop, dat alle bestuursleden en m[']n vrouwtje 't konden hooren: Ah! Monsieur Mengelberg, enfin les tempi de mon frère.“ – Dirigierpartitur der fünften Symphonie, Mengelberg-Archiv, Nederlands Muziek Instituut, Inv.Nr. 767.

<sup>446</sup> „Ach, Herr Mengelberg, endlich die Tempi! Die richtigen Tempi, wie mein Bruder diese Symphonie oft für uns am Klavier gespielt hat! Sie müssen unbedingt seine Partitur sehen mit seinen Retouchen, seinen

er, holte mich ab, u. wir assen zusammen bei ihm. Er brachte mir diejenige Partitur, worin allerdings von Peter Tsch.' Hand viele sehr interessante Retouchen waren (u.a. die Coupuren im Finale – die er absolut haben wollte, wie Modeste mir wiederholt erklärte!) Aber noch interessanter war, daß diese Partitur das Exemplar war, welches er einige Jahre vor ihrem u. seinem Tode derjenigen gesandt, der sein ganzes Herz gehörte – (der Gräfin X., Frau eines hohen Regierungsbeamten) deren wirklichen Namen in allen Biographien über P.T. entweder „gar“ nicht, oder geändert vorkommt! Ich habe Modeste mit Handschlag versprechen müssen, den Namen, „den er „mir“ genannt“ hatte – nie zu publizieren!, da sein Bruder dieses streng verboten hatte!! Sie war verheiratet, u. er liebte sie „rasend“ – mit all seinem großen u. schönen, temperamentvollen Wesen!!!

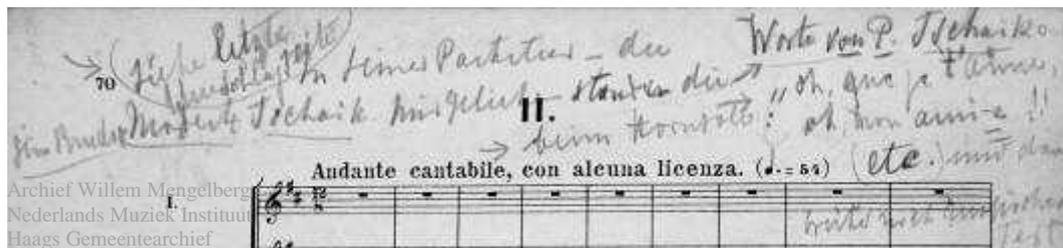
Der 2te Satz war eine unendlich heiße leidenschaftliche „Liebeserklärung“ – da er unter die Noten folgendes geschrieben hatte:

Oh, que je t'aime, oh, mon amie, jusqu'a la fin de ma vie je t'aime

Quand tu ne veux pas, ne veux m'aimer, \*

\* jetzt kam „Russischer“ Text! Modeste Tschaikowsky übersetzte mir diesen wörtlich wie folgt: „dann muß ich sterben vor Schmerz u. Sehnsucht! Aber wenn du mich liebst – u. mir gut bist, will ich dir danken mein Leben lang – und wenn meine Sehnsucht nach dir mich verzehrt, will ich glücklich sein, weil du mich liebst!!!!“<sup>447</sup>

Mengelberg widerspricht sich selbst, was den Ort der Begegnung anbelangt (Podium oder Künstlerzimmer), aber an der Wahrheit von Mengelbergs Bericht wird man wohl nicht zweifeln können, und es gibt keinen Grund anzunehmen, daß er den oben zitierten Text selbst 'erfunden' hat. Wenn Mengelberg hier tatsächlich getreu wiedergibt, was ihm Modest erzählt hat, und falls Modest die Geschichte nicht seinerseits erfunden hat, so könnte mit der verheirateten 'Gräfin X.', wenn es sich tatsächlich um eine Frau handelte, womöglich Désirée Artôt gemeint sein, ajkovskijs ehemalige Verlobte, der er am 23. und 26. Januar / 4. und 7. Februar, also einige Monate vor der Komposition der fünften Symphonie, in Berlin wiederbegegnet war und für die er in Oktober 1888, kurz nach der Vollendung der fünften Symphonie, seine *Six mélodies* op. 65 geschrieben hatte;<sup>448</sup> aber „rasend“ wird er sie damals nicht mehr geliebt haben, und es wäre im übrigen auch nicht „einige Jahre vor ihrem Tode“ gewesen, denn sie starb erst 1907. Aber vielleicht hat Modest, wenn man seinen Bericht überhaupt ernst nehmen will, hinter der angeblichen Gräfin X. ein unerreichbares männliches Liebesobjekt verborgen, so wie es homosexuelle Dichter (man denke etwa an Aleksej Apuhtin) taten, wenn sie über Liebe zu einer Frau schrieben, weil die Liebe zu Männern tabuisiert war.<sup>449</sup>



Tempo-Änderungen, usw. Morgen müssen Sie mit mir zu Mittag essen, ich hole Sie ab beim Hotel – wo wohnen Sie?“

<sup>447</sup> Die erste Hälfte dieser Notiz ist schon von Frits Zwart publiziert und kommentiert worden, s. Zwart 1999, S. 340f. Die ersten Worte, „Oh, que je t'aime, oh, mon amie,“ sind publiziert worden in Zwart 1995, S. 82; obschon der Text zweimal die fünfte Symphonie nennt, werden diese Worte von Timothy Jackson für ein Fragment der sechsten Symphonie gehalten, die Mengelberg „presumably in 1897“ in seiner Partitur eintrug (Jackson, a.W., s. Anm. 187, S. xi). Die Begegnung zwischen Mengelberg und Modest fand erst zwölf Jahre später statt.

<sup>448</sup> Näheres dazu in MN, S. 463.

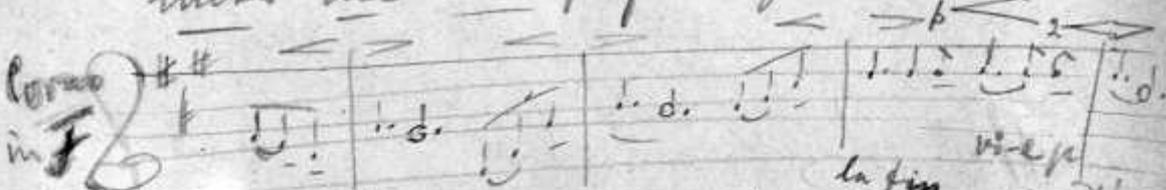
<sup>449</sup> Alexander Poznansky hat auf dieses Phänomen hingewiesen.

Ich hatte - nie zu publizieren!; da  
 ihm Prinzip dieses Streng verboten hatte!  
 Sie war verheiratet, so es liebe die  
 "Rasent" - mit all Finnen große u.  
Schönem, temperament vollens Westen!!!

---

Der 2<sup>te</sup> Satz war eine unendlich hübsche  
literarische Stück erklärung - da er  
unter die Note folgendes Gedicht hatte:

Corus in F#



Oh, que je t'aime, oh, humaine, je t'aime, de ma vie je t'aime

Elle est si belle, si belle, si belle, si belle (\*)



\*) Ich kann Russisches Text! Makst Soch konky überstyt  
hier dies wird wie folgt: dam man ich Herbe von Schmerz u Schm-  
erheit! Aber wenn du nicht liebst - so nur gut gint, nur ich das  
danken für dein Leben lang - und wenn du meine Schmerzen nur  
für nicht versucht, nur ich glücklich bin, weil du nicht liebst!!!

Archief Willem Mengelberg  
 Nederlands Muziek Instituut  
 Haags Gemeentearchief

Hinterer Vorsatzblatt von Mengelbergs Partitur der 5. Symphonie

Mengelbergs Französisch hätte im übrigen vielleicht nicht ausgereicht, sich die Worte Modests und das Zitat im zweiten Satz selbst auszudenken.<sup>450</sup> Außerdem hätte Mengelberg gar nicht ahnen können, daß ajkovskij gerade in dieser Symphonie tatsächlich eine Kürzung vorgenommen hatte, und zwar für ein Konzert in Hamburg. Bekanntlich schrieb der Komponist zum 24. Februar / 7. März 1889 in Genf in seinem Tagebuch: „Kürzung im Finale gemacht.“<sup>451</sup> Und am 27. Februar / 10. März, als er schon in Hamburg war, heißt es: „Berichtigung in den Orchesterstimmen der Symphonie.“<sup>452</sup>

In dieser Fassung hat ajkovskij die Symphonie am 15. März 1889 in Hamburg dirigiert und, als sie von den Musikern gut aufgenommen wurde, selbst wieder liebgewonnen: „Das angenehmste ist, daß die Symphonie mir nicht mehr schlecht zu sein scheint, ich liebe sie wiederum“, schrieb er am 5. / 17. März 1889 aus Hannover an Modest.<sup>453</sup> Nach dem Konzert in Hamburg hat ajkovskij die fünfte Symphonie nicht mehr dirigiert,<sup>454</sup> und auch nie mehr gehört. Soweit bekannt, hat er die Kürzung auch nicht rückgängig gemacht. Die Hamburger Fassung ist folglich als die endgültige zu betrachten. ajkovskijs Exemplar der Partitur mit diesen Kürzungen ist allerdings verschollen. Wenn Mengelberg 1909 von Modest tatsächlich Einsicht in eine Partitur mit einer authentischen Kürzung bekommen hat, so kann das nur die Partitur der Hamburger Fassung gewesen sein. Solange diese Partitur nicht wieder auftaucht, läßt sich nicht sagen, in wie weit Mengelbergs Kürzungen, wie wir sie auch von seinen Aufnahmen der Symphonie kennen, mit dieser Fassung übereinstimmen.

Falls Mengelbergs Kürzungen authentisch sind, muß es befremden, daß er bei ihnen nicht ausdrücklich geschrieben hat, es handle sich um eine „Retusche vom Componisten“, wie er das bei der sechsten Symphonie an mehreren Stellen gemacht hat (siehe unten). Er hat einfach bei den betreffenden Seiten seiner Kürzungen die Ecken umgeknickt und sie (vielleicht später) mit einer Büroklammer zusammengefaßt. Von den angeblichen Worten beim Hornsolo am Anfang des zweiten Satzes abgesehen, hat er sich in seiner Partitur der fünften Symphonie nur zweimal auf ajkovskij berufen, und zwar im ersten Satz beim ‚Molto più tranquillo‘ ab Takt 170: „(feste ~~80~~ 72 nicht zu langsam) (Tschaikowsky selbst)“<sup>455</sup>; und auf dem vorderen Vorsatzblatt, wo er notierte: „Nach Tschaik selbst: In allen f & ff doppelte Holzbläser. 4 fagotte“.

Mengelbergs Skrupellosigkeit bei der Darstellung von Fakten, wie wir sie bei seinem Brief an Colonne gesehen haben oder bei seiner Behauptung in Budapest, er habe die Partitur der vierten Symphonie von Modest geschenkt bekommen, und sein Hang zum Aufschneiden, wie wir es bei Piatigorsky mit Dvořák und bei Bernard Shore mit dem „great friend“ Richard Strauss gesehen haben, erschweren eine korrekte Würdigung seiner Aussagen bezüglich seiner Kontakte zu Modest ajkovskij. Wie oben beschrieben, bemühte Mengelberg sich aber immer, den Intentionen der Komponisten zu folgen. Das macht es weniger wahrscheinlich, daß er alles ‚phantasiert‘ haben könnte. In seinen Behauptungen steckt wohl ein wahrer Kern, aber die Grenze zwischen Wahrheit und Dichtung wird nicht klar.

<sup>450</sup> Laut dem Amsterdamer Geiger Max Tak stand Mengelberg „sein Leben lang auf dem Kriegsfuß“ mit der französischen Sprache. – Max Tak, *Onder de bomen van het plein*, Amsterdam 1962, S. 38.

<sup>451</sup> „ [ ] [ ].“ – D 1923/1993, S. 227; D 2000, S. 213; genauso in DiG, S. 466, und in MN, S. 241. Die Form ‘ ’ ist Singular; die deutsche Ausgabe der Tagebücher verwendet aber die Pluralform: „Kürzungen im Finale der Sinfonie vorgenommen“ (Tagebücher, S. 287).

<sup>452</sup> D 1923/1993 u. 2000, a.a.O.: „27/10 [ ].“; Tagebücher, S. 288.

<sup>453</sup> „ Žizn’ 3, S. 302 ( 2533), auch in Dombaev 1, S. 424. Vergleichbare Worte in einem Brief an Bob Davydov, Žizn’ 3, S. 301 ( 2532).

<sup>454</sup> Vgl. die Angaben in DiG, S. 737.

<sup>455</sup> Die Partitur gibt als Tempo 92.

Die Kürzungen, die Mengelberg seitdem befolgt hat, sind deshalb immer umstritten geblieben, obwohl sie in Mengelbergs Zeit von mehreren Dirigenten übernommen wurden; so schrieb Thomas Russell 1942:

There are, of course, instances where the composer, on second thoughts, or in response to the criticism of others, decided that he had been a trifle long-winded, and has authorized a shortening of his work. This was so with the Fifth Symphony of Tsjajkovskij, but we may be wrong in presuming that the composer had done the best thing for his work in following the advice of others. Indeed, many conductors still prefer to perform the original version. As regards the Fourth Symphony of this composer, and many works by other men, there is no such authority for the cuts and alterations which have become customary with certain conductors.<sup>456</sup>

Von dem Dirigenten Malcolm Sargent, der in seiner Grammophaaufnahme der fünften Symphonie die Kürzung im Finale auch befolgte, erschien in Juni 1955 in der englischen Zeitschrift *Gramophone* einen Leserbrief aus Anlaß der Rezension dieser Aufnahme von Malcolm Macdonald im Maiheft:

With regard to 'M.M.'s' criticism of my recording of Tsjajkovskij's 5th Symphony, in which he stated that two cuts I made in the finale „must have been dictated by a desire to improve on Tsjajkovskij,” may I point out that these cuts were made expressly at Tsjajkovskij's wish.

He was not satisfied with the shape of the finale, as originally published; and in a letter prior to an early performance, gave exact instructions where these two cuts should be made.

I trust this will justify my action.<sup>457</sup>

Vielleicht hat Sargent von Mengelberg gehört daß Tsjajkovskij sich schriftlich über seine Kürzung geäußert hatte, und hat das als Brief interpretiert; es mag aber auch sein, daß Mengelberg sich so einen Brief ausgedacht hatte.

Mengelberg dirigierte Anfang Juni 1937 in seinem Geburtsort Utrecht ein Konzert mit dem Utrechter Städtischen Orchester, in dem er u.a. die *Pathétique* aufführte. Nach dem Konzert war Mengelberg im Künstlerzimmer mit mehreren Leuten zusammen, darunter einem Korrespondenten der Tageszeitung *De Telegraaf*; dieser berichtete:

Mengelberg erzählt, daß er Tsjajkovskij nach den Partituren spielt, in denen dieser russische Komponist, nachdem sie gedruckt waren, zahlreiche Änderungen angebracht hat. Mengelberg verfügt über einige von Tsjajkovskij geänderte Partituren. Er bekam sie von einem Bruder des Komponisten, Modest Tsjajkovskij, gleichfalls ein sehr musikalischer Mann, dem Tsjajkovskij die Änderungen, die ihm nötig erschienen, am Klavier vorspielte, um seine Meinung darüber zu hören. [...]

Wir hören en passant allerhand witzige Anekdoten in Bezug auf große Komponisten, wie die witzige Erzählung der ersten Begegnung zwischen Modest Tsjajkovskij und Mengelberg in Moskau, als der erste só begeistert war von der Darstellung irgendeines russischen Werkes, daß er nach der Aufführung ins Künstlerzimmer stürzte und Mengelberg einfach um den Hals fiel, der, nicht auf so eine Begrüßung eingestellt, nicht recht wußte, was er davon denken sollte. Er erfuhr erst später, daß der Hineinstürzende Modest Tsjajkovskij war, der Bruder des Komponisten.<sup>458</sup>

---

<sup>456</sup> Thomas Russell, *Philharmonic*, London 1942, S. 63.

<sup>457</sup> *Gramophone*, Juni 1955, S. 94. (<http://www.gramophone.net/Issue/Page/June%201955/94/841283>)

<sup>458</sup> „Mengelberg vertelt, dat hij Tsjajkovskij speelt volgens partituren, waarin deze Russische componist, na den druk ervan, nog tal van veranderingen heeft aangebracht. Mengelberg beschikt over eenige door Tsjajkovskij gewijzigde partituren. Hij kreeg die van een broer van den componist, Modest Tsjajkovskij, eveneens een zeer muzikaal man, aan wien Tsjajkovskij de wijzigingen, door hem noodig geoordeeld, vóórspelde op de piano, om zijn meening daarover te hooren. [...]

Wij hooren en passant allerlei geestige anecdotes, betrekking hebbende op groote componisten, het geestige verhaal van de eerste ontmoeting tusschen Modest Tsjajkovskij en Mengelberg in Moskou, toen de eerste zó épris was van de uitvoering van een of ander Russisch werk, dat hij na afloop de dirigentenkamer instoof en Mengelberg gewoon om den hals viel, die, niet ingesteld op zulk een begroeting, niet goed wist wat hij hier van denken moest. Hij hoorde pas later dat de binnenstormer Modest Tsjajkovskij was, de broer van den componist.” – *De Telegraaf*, 4. Juni 1937.

Das ist eine schöne Geschichte, schöner noch, als er sie sich in seiner Partitur notiert hatte. Aber sie ist nicht wahr. Daß Mengelberg und Modest einander bei einem Konzert in Rußland begegnet sind, steht wohl fest; aber die beiden kannten einander schon. Aus einem bisher unbekanntem Brief Modests an Adol'f Brodskij geht hervor, daß Mengelberg und Modest sich 1908 in Rom kennengelernt haben. Im April dieses Jahres waren Modest und Brodskijs einander in Rom begegnet. Nachdem Brodskijs wieder nach Manchester zurückgekehrt waren, verbrachte Modest noch einige Zeit in Rom und schrieb ihnen von dort, er plane, im nächsten Jahr nach Manchester zu kommen. In einem zweiten Brief, aus Klin, schrieb er Brodskij am 17. Juni 1908:

Eines erfreulichen musikalischen Ereignisses wegen werde ich nach Amsterdam reisen. Die Sache ist die, daß ich nach Ihrer Abreise aus Rom einen meiner stärksten musikalischen Eindrücke erlebt habe, als ich Mengelberg dirigieren hörte. Ich habe seine Bekanntschaft gemacht, und er hat mich dringend eingeladen, ihn einmal mit seinem Amsterdamer Orchester zu hören. Kennen Sie ihn?<sup>459</sup>

Mengelberg hat tatsächlich am 10. und 17. Mai 1908 in Rom zwei Konzerte gegeben. Weil beim zweiten Konzert ein Werk ajkovskijs (die *Pathétique*) auf dem Programm stand, liegt es am ehesten auf der Hand, daß Modest gerade dieses Konzert besucht hatte. Das ist aber nicht zu belegen.

Zwischen seinen Begegnungen mit Modest in Rom und in Rußland hat Mengelberg die fünfte Symphonie in den Niederlanden aufgeführt. An die oben im zweiten Teil zitierte Rezension aus dem *Nieuwe Rotterdamsche Courant* vom 10. Dezember 1908 eines Konzerts in der Rotterdamer 'Sociëteit Harmonie' schließt sich die folgende Passage an.

Wie haben sich die vorzüglichen Qualitäten der Blechblasinstrumente und ihre Spieler in dem lärmenden, klügllich etwas gekürzten Finale der Symphonie ausgezeichnet; und wieviel Sorgfalt ist in allen Sätzen auf Kolorit und Rhythmik verwendet worden.<sup>460</sup>

Mengelberg hat also schon vor seiner Begegnung mit Modest in Rußland, aber erst nach ihrer Begegnung in Rom eine kürzere Fassung des Finales aufgeführt. Es läßt sich nicht sagen, ob Modest ihm schon in Rom über ajkovskijs Kürzung erzählt hatte oder ob Mengelberg den Satz aus eigener Initiative gekürzt hatte. Was Modest ihm in Rom erzählt hatte, wäre für Mengelberg dann nur eine Bestätigung seiner eigenen Vorstellungen über dieses Finale gewesen.

Mengelberg hat seit seiner Begegnung mit Modest in Rußland immer auf der Authentizität seiner Kürzungen beharrt und sich dabei so oft auf Modest berufen, daß seine beachtlichen Kürzungen in Bachs Matthäus-Passion von einem Mitglied des Concertgebouw-Orchesters erklärt wurden mit den Worten „die hat er von Modest Bach.“ Auch bei seinen Gastauftritten im Ausland begegnete ihm diese Skepsis. Das hat ihn einmal dazu veranlaßt, sich auch schriftlich zu verteidigen. In der *Berliner Zeitung am Mittag* erschien am Montag 9. November 1936, als Mengelberg die Berliner Philharmoniker dirigierte, ein Artikel von Mengelberg selbst über die Kürzungen in ajkovskijs fünfter Symphonie.

<sup>459</sup> „

?? – Publiziert mit freundlicher Genehmigung der Royal Northern College of Music Archives, Manchester; Brodsky Papers, Inv.Nr. AB/692. Der vollständige Brief wird im Rahmen der kompletten Korrespondenz Brodskij–Modest in einem Separatbeitrag in diesem Heft vorgestellt.

<sup>460</sup> „Hoe hebben de voortreffelijke hoedanigheden van het koper en de bespelers dezer blaasinstrumenten uitgeblonken in de rumoerige, wijselijk wat bekorte Finale der Symphonie; en hoe is aan coloriet en rhythmiek in alle deelen de meeste zorg besteed.“

Was wollte Tschaikowsky?

Tschaikowskys fünfte Sinfonie habe ich wenige Zeit nach seinem Tode in Moskau dirigiert. Sein Bruder Modest hörte das Konzert und versicherte mir, ich hätte das Werk so musiziert wie Tschaikowsky selbst, wenn er es am Klavier vorspielte. Er überließ mir seines Bruders Gebrauchs-Partitur zur Einsicht, um die noch notwendigen Retuschen an Hand dieses Originals anzubringen. Ein halbes Jahr lang befand sich das Exemplar in meinem Besitz. Beim Studium kam ich auf einige oft erörterte Striche am Schluß des letzten Satzes, die Tschaikowsky in dieser Partitur eingezeichnet hatte und nach Aussage seines Bruders in den letzten Jahren selber beim Dirigieren anwandte.

Indem ich mich an Tschaikowskys Angaben halte, führe ich nur die Absicht des Komponisten aus. Wie hier, arbeite ich stets. Der Wille des Komponisten ist mir alleinige Richtschnur. Ich kann nichts anderes und nichts besseres tun, als gewissenhaft danach fragen, was der Komponist gewollt hat. Dafür sind nicht immer die Noten allein maßgebend. Man muß verstehen, die Eintragungen der Autoren in ihre Handschriften und Gebrauchspartituren zu lesen. Der interpretierende Künstler hat die Pflicht, sich darum zu kümmern.

Am einfachsten liegt der Fall bei lebenden Tonsetzern. Wo immer es anging, habe ich darauf gehalten, sie bei der Einstudierung ihrer Werke neben mir zu haben. Von ihnen konnte ich in Zweifelsfällen erfahren, was die Noten (die nicht überall eindeutig sind) eigentlich besagen sollten. Aber da, wo ich diese Möglichkeit nicht hatte, habe ich mich redlich bemüht, nach seinem Willen zu forschen, um ihn auszuführen.

Ich kann nicht klüger sein wollen, ich kann nicht mehr Einsicht in den Organismus eines Kunstwerkes besitzen, als der, der es geschaffen hat. Ich bin froh, wenn ich weiß: ich habe getan, was in meinen Kräften steht, um mit Musik Menschen so zu beglücken, wie der Schöpfer es sich vorgestellt hat. Darum halte ich mich heute an das, was Tschaikowsky tat.

Prof. dr. Willem Mengelberg.

Nr. 269  
Zweites Beiblatt

*B.Z.-Mittag*

Montag  
9. November 1936

---

# Tribüne der Kunst

## Was wollte Tschaikowsky?

Von Willem Mengelberg

Nederlands Muziek Instituut  
Haags Gemeentearchief

Willem Mengelberg, der weltbekannte holländische Dirigent, leitet heute abend das dritte Philharmonische Konzert. Das Hauptstück des Programms ist Tschaikowskys fünfte Sinfonie. Mengelberg stellt der B. Z. am Mittag darüber die ausschlußreichen Ausführungen zur Verfügung, die auch im Zusammenhang mit der augenblicklichen Erörterung der Urtextfrage bei Bewäcker von höchster Wichtigkeit sind.

Tschaikowskys fünfte Sinfonie habe ich wenige Zeit nach seinem Tode in Moskau dirigiert. Sein Bruder Modest hörte das Konzert und versicherte mir, ich hätte das Werk so musiziert wie Tschaikowsky selbst, wenn er es am Klavier vorspielte. Er überließ mir seines Bruders Gebrauchs-Partitur zur Einsicht, um die noch notwendigen Retuschen an Hand dieses Originals anzubringen. Ein halbes Jahr lang befand sich das Exemplar in meinem Besitz. Beim Studium kam ich auf einige oft erörterte Striche am Schluß des letzten Satzes, die Tschaikowsky in dieser Partitur eingezeichnet hatte und nach Aussage seines Bruders in den letzten Jahren selber beim Dirigieren anwandte.

Indem ich mich an Tschaikowskys Angaben halte, führe ich nur die Absicht des Komponisten aus. Wie hier, arbeite ich stets. Der Wille des Komponisten ist mir alleinige Richtschnur. Ich kann nichts anderes und nichts besseres tun, als gewissenhaft danach fragen, was der Komponist gewollt hat. Dafür sind nicht immer die Noten allein maßgebend. Man muß verstehen, die Eintragungen der Autoren in ihre Handschriften und Gebrauchspartituren zu lesen. Der interpretierende Künstler hat die Pflicht, sich darum zu kümmern.

Am einfachsten liegt der Fall bei lebenden Tonsetzern. Wo immer es anging, habe ich darauf gehalten, sie bei der Einstudierung ihrer Werke neben mir zu haben. Von ihnen konnte ich in Zweifelsfällen erfahren, was die Noten (die nicht überall eindeutig sind) eigentlich besagen sollten. Aber da, wo ich diese Möglichkeit nicht hatte, habe ich mich redlich bemüht, nach seinem Willen zu forschen, um ihn auszuführen.

Ich kann nicht klüger sein wollen, ich kann nicht mehr Einsicht in den Organismus eines Kunstwerkes besitzen, als der, der es geschaffen hat. Ich bin froh, wenn ich weiß: ich habe getan, was in meinen Kräften steht, um mit Musik Menschen so zu beglücken, wie der Schöpfer es sich vorgestellt hat. Darum halte ich mich heute an das, was Tschaikowsky tat.

*Prof. Dr. Willem Mengelberg.*

Als Mengelberg am 8. Februar 1938 bei einem Konzert in München ajkovskijs fünfte Symphonie dirigierte, erzählte er in einem Interview zwischen den Proben über seine Begegnung mit Modest ajkovskij in Rußland.<sup>461</sup>

*Liebe Hörer, anlässlich der niederländischen Kulturtag in München dirigiert Professor Willem Mengelberg ein Konzert der Münchener Philharmoniker, das heute Abend in der Tonhalle stattfindet. Wir sind im Augenblick im Künstlerzimmer der Tonhalle; Professor Mengelberg hat die Proben für ein paar Augenblicke unterbrochen und er will uns freundlicherweise ein kleines Interview gewähren.*

*Herr Professor, nach welchen Gesichtspunkten haben Sie das Program für das heute Abend stattfindende Konzert aufgestellt?*

Ja, das kann ich Ihnen wohl sagen. Derjenige, der das Konzert arrangierte, hat mich gebeten, Beethoven<sup>462</sup> und ajkovskij zu dirigieren, und das habe ich sehr gerne zugesagt. Zu Beethoven habe ich von Kind an gewisse Beziehungen gehabt, zu den Werken heißt das; aber Beethoven, wie Sie alle wissen, ist ja, stammt ja von Holländern<sup>463</sup>, ist ja ein gebürtiger Bonner, aber seine Vorfahren kamen aus Holland, er heißt ja 'van' Beethoven. Und er hat auch in seiner Kunst gewisse Beziehungen mit den holländischen großen Künstlern, zum Beispiel mit Rembrandt, hat er diese Farben, die er in seinen späteren Werken vor allen Dingen, die Beleuchtung, das Licht, was man ja auch in Klängen ausdrücken kann; und das Empfinden, die Feinheit, die Tiefe, und so, wie unsere großen Künstler und Maler ja gezeigt haben in ihren großen Meisterwerken. *Ja, die beiden haben ja wohl das gemeinsam, die beiden, Beethoven und Rembrandt, die Transzendenz ihrer Kunst, ihrer großen Kunst.*

Allerdings.

*Und nun, Herr Professor, dirigieren Sie heute abend ja auch ajkovskij, und ich sage da kein Kompliment, aber Sie gelten da ja als 'der' Interpret von ajkovskij, und wie ich hörte, haben Sie sogar zu ajkovskij persönliche Beziehungen gehabt.*

Ja, „der Interpret“ geht etwas weit. Interpretieren, Interpretieren, ja, das ist so ä Sach [so eine Sache], aber ich habe sehr gut gekannt, ich kann wohl sagen ich war sehr befreundet mit dem Bruder von ajkovskij, Modest ajkovskij. Er war ein lieber Mensch, und er war ein begeisterter Freund und Anhänger von Musik; von schöner Musik und vor allen Dingen von der Musik seines Bruders natürlich. Und wie ich das zum ersten Male, es ist jetzt vierzig Jahre her, circa<sup>464</sup>, in Moskau dirigierte, da war er im Konzert und war sehr begeistert, und seither waren wir Freunde.<sup>465</sup> Und er hat mir die Partituren von seinem Bruder mitgegeben, wo der seine Retuschen drin hatte...

... ja ...

... und diese Retuschen, die sind sehr interessant. Es gibt überhaupt keinen großen Komponisten der, nachdem seine Werke gedruckt sind, nicht Retuschen macht, wenn er es mal hört oder selbst dirigiert, so hat auch ajkovskij das gemacht.

<sup>461</sup> Das Interview ist auf CD erschienen bei bei Tahra ('Willem Mengelberg – Archives inédites II', TAH 401/402), bei Archive Documents, ADCD 118 ('The Mengelberg Edition', Vol. 12; als Datum wird hier aber irrtümlicherweise 1936 genannt, und es fehlt in der Mitte des Interviews ein Satz), und bei Hubert Wendel, <http://www.willem-mengelberg.com/de/de-archive-mengelberg-cd.html>, Vol. 20.

<sup>462</sup> Die Ouvertüre *Coriolan* und das 5. Klavierkonzert (mit Elly Ney).

<sup>463</sup> Damals war schon bekannt, daß Beethoven flämischer, nicht holländischer Herkunft war.

<sup>464</sup> Etwa 28 Jahre – das Konzert fand am 28. November / 11. Dezember 1909 statt.

<sup>465</sup> Wohl etwas übertrieben; es sind jedenfalls gar keine Briefe von Modest an Mengelberg bekannt (freundliche Mitteilung von Dr. Frits Zwart). Briefe von Mengelberg an Modest gibt es im GDM ebenfalls nicht (freundliche Mitteilung von Frau Dr. Polina Vajdman). Nach 1911 oder 1913, als Mengelberg zum letzten Male in Rußland dirigierte, haben sie einander nie mehr gesehen.

*Was verstehen Sie unter Retuschen, das müssen wir unseren Hörern...*

Kleine Änderungen. Kleine Änderungen, daß man zum Beispiel in einem Tutti zwei Instrumente dasselbe blasen läßt, oder statt einem Piano ein Forte setzt oder ein Crescendo statt einem Diminuendo blasen läßt und so, oder einige Noten dazusetzt oder wegstreicht. Das hat jeder Komponist...

*Ja ja... Verzeihung daß ich unterbrach...*

Ja bitte.

*Wir haben eben in der Partitur verfolgt, als Sie den ersten Satz von der ajkovskij-Symphonie, von der fünften, probten, da haben wir in die Partitur hineingeschaut, und haben gesehen: Sie spielten ein paar Noten, die in der Originalpartitur nicht drinstanden, die sind also dann von Ihnen zugefügt.<sup>466</sup>*

Ja, die sind ... eigenhändig von ajkovskij in seiner Partitur, die mir der Modest gegeben hat, hineingeschrieben. Die letzten beiden Male, daß er in Moskau diese Symphonie dirigierte, hat er verschiedene Änderungen gemacht, vor allem im Finale.<sup>467</sup> Die Konstruktion des Finale war etwas schwach, die konstruktiven Linien. Das hat er eingesehen und da hat er die Linien gekürzt, und verstärkt. Es ist viel schöner geworden so. Und er hat mich gebeten, der Modest, ob ich es bitte machen will, wenn ich es dirigiere, denn sein Bruder, der hat sehr darauf gehaufen [gehofft], daß man das tät-tun würde, daß man das tät.

*Und der Mittelsatz, Herr Professor, der ist, wird von Ihnen so gebracht wie er da steht, oder sind da auch Änderungen?*

Nein, nein, da sind die Änderungen nicht. Ich mache in diesen Sätzen keine Änderungen, ich mache eben, wie gesagt, nur Retuschen, das heißt also kleine Verbesserungen, die der Komponist selbst in seiner Partitur gemacht hat.<sup>468</sup>

*Jawohl. Und jetzt, wenn ich recht unterrichtet bin, werden Sie den Mittelsatz proben, und dann dürfen wir mit unserm Mikrofon ein bischen zuhören?<sup>469</sup>*

Jaja.

*Danke vielmal.*

Wenn ich aber abklopfe, dann müssen Sie nicht böse werden.

*Nein, das tun wir auf keinem Fall. Danke schön.*

Mengelberg hat die fünfte Symphonie in Rußland zum zweiten Mal am 8. Oktober 1911 in St. Petersburg aufgeführt, also etwa zwei Jahre nach seiner Begegnung mit Modest Nikolaj Mal'ko,<sup>470</sup> dem Mengelbergs ajkovskij-Stil nicht lag, schrieb unter seinem Pseudonym

---

<sup>466</sup> In Takt 116 (2. Takt nach Buchstabe F), 120, 124, 126 bei den Streichern, und in Takt 132 und 136 bei den Holzbläsern hat er die Viertelnote, mit der die zweite Hälfte des Sechsvierteltaktes anfängt, von zwei Achteln ersetzt. In Takt 141 und 143 (Buchstabe G) hat er bei den 1. und 2. Geigen und bei den Bratschen die Achtelpause, die den Achtelnoten vorangeht, durch eine Achtelnote ersetzt.

<sup>467</sup> ajkovskij hat seine Symphonie zwar am 10. und 11. Dezember 1888 in Moskau dirigiert (DiG, S. 459), aber die Kürzungen hat er erst zwei Monaten später gemacht, für das schon erwähnte Konzert in Hamburg.

<sup>468</sup> Wie z.B. der oben zitierte Bernard Shore geschrieben hat, machte Mengelberg ganz bestimmt eigene Änderungen, um die Absichten des Komponisten, wie er diese sah, deutlicher auszudrücken.

<sup>469</sup> Die Aufnahme der Probe ist nicht erhalten geblieben.

<sup>470</sup> Nikolaj Andreevi Mal'ko (Brailov 1883 – Sidney 1961) verbrachte als Kind einige Jahre lang die Sommerferien in dem Haus in Simaki, das Nadežda fon Mekk ajkovskij zur Verfügung gestellt hatte. Er hatte 1906-1909 am St. Petersburger Konservatorium bei Nikolaj erepnin Dirigieren, bei Rimskij-Korsakov Kompositionslehre und bei Lavrov Klavier studiert. In seinen postum, von seinem Sohn herausgegebenen Erinnerungen schreibt er darüber: „The weak spot was Korsakoff's attitude toward Tchaikowsky. We are told, more than once, that Tchaikowsky did not know how to compose exposition, that his orchestrations were untidy – he might resolve a chord played by four horns into a chord made up of three notes, leaving one note „hanging“, namely, unresolved. We were taught that a „sustained tone upward“ was in „bad taste“ –

La–mi einen fast ganzseitigen Beitrag über Mengelberg in der Zeitschrift *Studija*:

[...] Mengelberg, der gerade in Rußland war, nähert sich als Typus Mahler an und erinnert in vielerlei Hinsicht an ihn. Zwei Dirigententypen sind besonders charakteristisch für unsere Zeit: einige arbeiten, unabhängig von der Kraft Ihres Talents, minutiös auf den Proben und erreichen klare Resultate durch hartnäckige Arbeit (Mahler); andere verlassen sich auf das Orchester und proben fast nicht, weil sie an ihre Inspiration und an deren Wiedergabe durch die Musiker glauben (Mottl, Nikisch). Mengelberg ist auf den Proben unzumutbar. Für ein einziges Konzert mit einem vorzüglichen Orchester hält er viele Proben, er ist imstande mehr als fünf Stunden hintereinander zu proben, mit zwei Pausen, er unterbricht jede Minute und bemängelt die kleinste Kleinigkeit, er fordert eine pedantische und absolut genaue Ausführung der geschriebenen Noten, – was übrigens beim Orchesterspiel ziemlich selten geschieht.

[...] Wenig gelingt ihm ajkovskij – z.B. die berühmte fünfte und sechste Symphonien verlangen andere Erfahrungen, andere Gefühle; außerdem können die Kürzungen und die Änderungen in der Instrumentierung (5. Symphonie) keine Lobpreisungen<sup>471</sup> hervorrufen.<sup>472</sup>

Mal’ko ist, soweit nachweisbar, der einzige, dem aufgefallen war, daß Mengelberg Kürzungen vorgenommen hatte. Das allein genügt aber als Beweis, daß er sie in Rußland schon damals tatsächlich gemacht hat, das heißt bei der ersten Gelegenheit dort nach seiner Begegnung mit Modest.

Andererseits war Mengelberg offenbar der erste, wohl sogar der einzige Dirigent, der von Modest dazu gebracht worden ist, zu kürzen. Im Hinblick auf den (in Mengelbergs Worten) starken Wunsch ajkovskijs fragt man sich, weshalb es Modest nicht öfter gelungen ist, Dirigenten für diese Kürzung zu gewinnen – Arthur Nikisch zum Beispiel, der ja mit Modest befreundet war; aber sowohl in ihrer Korrespondenz als auch in Rezensionen von Nikischs Aufführungen, soweit diese publiziert sind, werden Kürzungen nicht erwähnt.<sup>473</sup> Im übrigen ist es aber allzu unwahrscheinlich, daß Mengelberg die Kürzung im

---

„sentimental” – and we were afraid to write such sustained moments lest we be like Tchaikowsky.” (Nicolai Malko, *A certain Art*, New York 1966, S. 62). Mal’ko studierte 1909 und 1911 bei Felix Mottl, damals Generalmusikdirektor in München (seine Erinnerungen an Mottl: a.W., S. 126-134). Mal’ko arbeitete 1909-1918 als Dirigent im Mariinskij Theater, 1918 –1924 in Vitebsk, Moskau, Harkov und Kiev, und 1925-1928 als Professor am Leningrader Konservatorium und Chefdirigent der Leningrader Philharmonie. In jenen Jahren studierten bei Mal’ko u.a. Boris Hajkin, Evgenij Mravinskij, Aleksandr Melik-Pašaeu und Il’ja Musin. Er hat eine Übersetzung von Weingartners *Über das Dirigieren* herausgegeben (Feliks Vejngartner, *O dirižirovanii*, Leningrad 1927). Mal’ko hat zwischen 1900 und 1928 Musikkritiken geschrieben und war Musikkritiker der Tageszeitung *Re*. 1929 emigrierte er.

<sup>471</sup> Mal’ko hat seine Meinung über Kürzungen später geändert; am 21. Oktober 1935 schrieb er aus Kopenhagen in einem Brief an seinen Schüler und Freund Isaj Šerman: „Ich arbeite viel. Heute Probe der Gurre-Lieder, und die Dritte Symphonie ajkovskijs. Was damit zu tun? Ich werde gut und gern fünf Kürzungen machen. Viele dürfen darüber empört sein, aber ich bin sicher, daß ich das Richtige tue.” – „

– L. N. Raaben (Hrsg.), *N.A.*

*Mal’ko. Vospominanija. Stat’i. Pis’ma*, Leningrad 1972, S. 262.

<sup>472</sup> „

( );

( , ).

–

–

[...]

– ‘Villiam Mengel’berg’, *Studija* 1911 5 vom 29. Oktober, S. 16 (GTB, RNB).

<sup>473</sup> Vgl. A. M. Kutateladze, L. N. Raaben (Hrsg.), *Artur Nikiš i russkaja muzykal’naja kul’tura. Vospomina-*

Finale der Fünften ohne Kenntnis der Tatsache vorgenommen hat, daß der Komponist selbst den Satz vor der Hamburger Aufführung 1889 gekürzt hat.

Ganz anders ist die Lage bei der sechsten Symphonie. Auch bei ihr soll Modest Mengelberg Einsicht in eine Partitur Tsjajkovskijs gewährt haben, und Mengelberg habe aus ihr die handschriftlichen Änderungen in sein eigenes Exemplar übertragen. Mengelberg notierte auf der dritten Seite seiner Partitur, die er von 1896 bis einschließlich 1944 verwendet hat:

N.B. Alle Retuschen und Änderungen sind aus der Partitur des Komponisten selber, die mir von meinem Freund Modest Tsjajkovskij, dem jüngeren Bruder von Peter Tsjajkovskij, den ich in Moskau kennengelernt hatte und der bis zu seinem Tode ein wahrer und lieber Freund für mich war, gegeben worden sind, mit der Bitte sie auch spielen zu lassen.<sup>474</sup>

Mengelberg besaß ein Exemplar der mit Jurgensons Erstausgabe identischen Lizenzausgabe von Forberg in Leipzig. Die beiden Ausgaben stimmen, wie der Kritische Bericht zur Ausgabe des Werkes in der N E nachweist,<sup>475</sup> völlig mit dem von Tsjajkovskij minutiös als Druckvorlage revidierten Partiturautograph überein. Wenn man sich nun in Mengelbergs

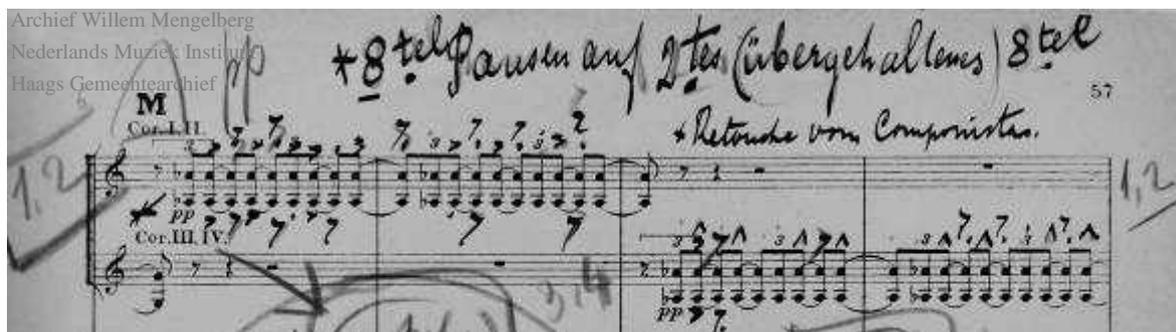
nija, pis'ma, stat'i, Leningrad 1975.

<sup>474</sup> „N.B. Alle Retouches en Veranderingen zijn uit de partituur van den componist zelf, die mij door mijn vriend Modeste Tschajkowsky, de jongere broer van Peter Tschajkowsky, dien ik in Moscou leerde kennen en die tot aan zijn dood een ware en dierbare vriend voor mij was, gegeven zijn, met het verzoek ze ook te doen spelen.” – Mengelbergs Dirigierpartitur wird im Willem Mengelberg Archiv im Nederlands Muziek Instituut in Den Haag aufbewahrt (Inventarnummer 768). Der Text wird auch zitiert in Zwart 1995, S. 82 (mit farbiger Abbildung einer der „Retouches vom Componisten”).

<sup>475</sup> Vgl. Thomas Kohlhase, *Kritischer Bericht zur 6. Sinfonie*, St.7, S. 189; N E II/39c, S. 15-28.

Dirigierpartitur die Änderungen ansieht, die er jeweils als „Retouche vom Componisten“ bezeichnet hat,<sup>476</sup> so zeigt sich, daß es sich nicht nur um ziemlich wenige, sondern auch um nicht sehr wichtige Änderungen handelt:

- 1. Satz, Takt 6: Fagotte und Streicher spielen eine halbe Note statt eines Achtels
- 1. Satz, Takt 18 (Seite 4): „perdendo lungo“ mit (in Bleistift angegeben) Verlängerung mit einer halben Note statt eines Achtels
- 1. Satz, Takt 201 (Zitat des Kondakions aus der Panichida; Seite 49): „Cor I die Tr[om]p[e]t[en]stimme spielen. – I. Tr[ompete] col I. Trombone“
- 1. Satz, Takt 229-232 (Seite 57), Buchstabe M: Hörner „8.tel Pausen auf 2.tes (übergehaltenes) 8.tel“
- 1. Satz, Takt 255 (Seite 63; mit Bleistift): „ob[oe] & cl[arinette] veranderen [= ändern]: col flauti *ff* a 2<sup>e</sup>“ [die hier zweimal vier Sechszehntel spielen]; „retouche van Tsch. zelf“ [„Retusche von . selber“]
- 2. Satz, Takt 58-65 (S. 98-99), Buchstabe D: „Retouche vom Componisten: das 8<sup>tel</sup> immer wie Triole“; Takt 59-61, Hörner „die ersten 4 Takte *p* anfangen“, Takt 63-65 Hörner „die 2<sup>ten</sup> 4 Takte *mf* anfangen – vom Componisten“ [im Partiturotograph fangen beide Passagen *p* an] und bei Takt 65, beim Wiederholungszeichen, „ohne Wiederh.[olung] - weiter - vom Comp.“
- Auf der nächsten Seite hat er wohl zu gleicher Zeit und mit derselben Tinte, aber ohne den Vermerk „vom Componisten“ geschrieben: „Diese 8 Takte wiederholen. das 1<sup>e</sup> Mal Streicher *f* und Cors [= Hörner] *p*. das 2<sup>te</sup> Mal Cors *f* *espressivo* u. Streicher *mf*“
- 2. Satz, Takt 74-81 (S. 102-103), Buchstabe F: „wie bei Buchstabe D. erste 4 Takte *p* anfangen – 2<sup>te</sup> 4 Takte *mf* anfangen“
- 3. Satz, Takt 80 (S. 143): „Sf[orzato] 1/8<sup>tel</sup> Pause“ statt des übergebundenen Achtels, mit in blauer Bleistift „Änderung vom Componisten“.



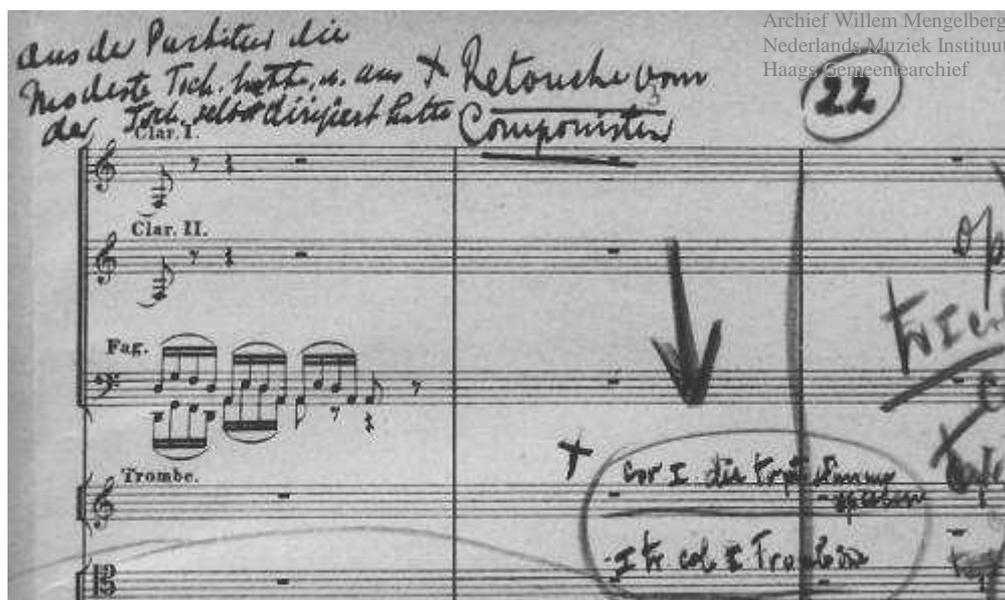
Sechste Symphonie, 1. Satz, Takt 229-232

Aus einem Vergleich mit dem Partiturotograph<sup>477</sup> der *Pathétique* und mit dem Kritischen Bericht der N E geht hervor, daß diese Änderungen nicht von ajkovskij stammen. Sie entsprechen weder dem Notentext selbst, noch den Dirigierhinweisen, die der Komponist bei den Proben zur Uraufführung eingetragen hat. Da Mengelberg aber an konkreten

<sup>476</sup> Die erste, fünfte und neunte hat er mit blauem oder schwarzen Blaustift geschrieben, die anderen mit schwarzer Tinte (die zweite ursprünglich mit blauem Bleistift). Alle übrigen Eintragungen in der Partitur sind mit rotem oder blauem Bleistift gemacht worden und dürfen im Laufe von mehreren Jahrzehnten entstanden sein.

<sup>477</sup> Der Verfasser ist Frau Dr. Polina Vajdman des GDM sehr verbunden für die Überlassung einer Kopie des Partiturotographs, und Frau Dr. Lucinde Braun für die freundliche Vermittlung derselben.

Stellen den Text „(Retouche) vom Componisten“ hinzugefügt hat und gar nicht von einer autographen Partitur redet, bekommt man den Eindruck, daß Modest ihm nicht das Partiturautograph gezeigt hat, und noch weniger das auf je drei Systemen pro Akkolade geschriebene Particell (die Konzeptschrift), sondern eine gedruckte Partitur – mit Änderungen irgendeines anderen Dirigenten. In Klin liegt so eine Partitur aber nicht vor.<sup>478</sup> Modest muß gewußt haben, daß irgendwelche Eintragungen in der gedruckten Ausgabe nicht von ajkovskij selbst stammen konnten. Vielleicht wollte er nur in unschuldiger Weise Mengelbergs Wunsch nach authentischen Änderungen befriedigen. Mengelberg hätte sich im übrigen sein Leben lang stolz darauf berufen, wenn ihm Modest tatsächlich Einsicht in ajkovskijs Partiturautograph gewährt hätte, oder er hätte sich dies wenigstens in seine eigene Partitur hineingeschrieben.



Sechste Symphonie, 1. Satz, Takt 199-201

### Die sechste Symphonie in St. Petersburg

Mengelberg führte die *Pathétique* in Rußland zum ersten Mal am 4. / 17. Dezember 1910 auf, in einem von Aleksandr Ziloti veranstalteten Konzert. Es war das erste Mal, daß diese Symphonie (und überhaupt eine Symphonie ajkovskijs) bei Ziloti, der seit 1903 Konzerte organisierte, auf dem Programm stand. Ein halbes Jahr zuvor, am 9. / 22. Juni, schrieb Ziloti in einem Brief an Aleksandr Ossovskij, der die Programmerrläuterungen zu seinen Konzerten verfaßte:

Bei der Jahrhundertfeier von Schumann muß unbedingt eine Symphonie von ihm gespielt werden; aber seine Symphonien haben meinem Herzen nichts zu sagen als „Wässerigkeit“, und deshalb finde ich es etwas unehrlich (im künstlerischen Sinne) sie aufzuführen, vor allem deswegen, weil es für meine Firma<sup>479</sup> einen Ausweg gibt: ich will Mengelberg (dessen Sonderkonzert von mir persönlich ist, d.h. ohne wohlthätigen Zweck) die Overture 'Manfred' spielen lassen, die vierte Symphonie von Schumann<sup>480</sup> und (nach der Pause) die sechste von ajkovskij.<sup>481</sup>

<sup>478</sup> Freundliche Mitteilung von Frau Dr. Polina Vajdman, über Frau Dr. Lucinde Braun.

<sup>479</sup> D.h. seine eigene Konzertorganisation.

<sup>480</sup> Das Programm für das Konzert wurde später geändert; Mengelberg hat Schumanns *Manfred*-Overture und vierte Symphonie in jenem Jahr nur in Moskau dirigiert (am 12. / 25. Dezember), die Schumann-Sym-

**Экстренные концерты А. Зилоти**  
**въ Залъ Дворянскаго Собранія.**

— — — — —

**1-й Экстренный Концертъ**  
**Въ Субботу, 4-го декабря, 1910 г.**

подъ управл. В. Менгельберга.

ПРОГРАММА.

1. Увертюра «Эгмонтъ» . . . . . *Бетховена.*
2. «Eine kleine Nachtmusik» . . . *Моцарта.*
3. «Орфей», симфоническая поэма. *Листа*
4. «Донъ Жуанъ», симфоническая  
поэма . . . . . *Р. Штрауса.*
5. Шестая симфонія . . . . . *Чайковскаго.*

Цѣны мѣстамъ—повышенныя

— — — — —

**Начало въ 8<sup>1/2</sup> час. в.**

*Inserat von Ziloti für Mengelbergs Konzert im Saal der Adelsversammlung in Sankt Peterburg am 4. Dezember 1910, noch mit Liszt's Orpheus. Russkaja Muzykal'naja Gazeta, 28. November 1910, Sp. 1084 (GCMMK)*

An dem Tage (Samstag, dem 4. / 17. Dezember 1910), an dem Mengelberg die *Pathétique* dirigieren sollte, schrieb Zilotis Frau an ihre Schwester Aleksandra<sup>482</sup>:

Liebe Saša, ich schreibe dir im Bett um 6 Uhr morgens, vor der Probe Mengelbergs, er ist ein sehr lieber und guter Musikant, hat aber das Orchester und Sašenka<sup>483</sup> und mich (die wir ohne Ziloti alles

phonie im nächsten Jahr zwar in Sankt Petersburg, am 8. / 21. Oktober 1911, aber nicht bei Ziloti.

<sup>481</sup> „[...] - 100-

);  
 ( ) , « » , , ;  
 ( ) ( , . . . )  
 « » , 4- ( ) 6- .” – Zitiert nach: L. M. Kutateladze, L. N. Raaben (Hrsg.), *Aleksandr Il'i Ziloti. Vospominanija i pis'ma*, Leningrad 1963, S. 238.

<sup>482</sup> Der Vater der Geschwister Vera Pavlovna Ziloti und Aleksandra Pavlovna Botkina (für letztere vgl. TchLD, S. 198) war Pavel Tret'jakov (1832-1898), einer der reichsten Kaufleute in Moskau und Sammler russischer Gemälde, die er der Stadt Moskau schenkte (Tret'jakovskaja galereja). Er war der Onkel von Praskov'ja Vladimirovna Konšina, Ehefrau von ajkovskijs jüngsten Bruder Anatolij. Vera Pavlovna Ziloti (1866-1940) spielte Klavier und bekam seit 1905 Musikunterricht von Rimskij-Korsakov.

<sup>483</sup> Ihr Sohn Aleksandr Aleksandrovi .

regeln müssen) erschöpft. Trödeln ist unmöglich, es waren drei Proben festgesetzt worden: am Donnerstag, Freitag und Samstag (weil Mittwoch abend ein Konzert der Russischen Musikgesellschaft mit Chevillard<sup>484</sup> stattfand – Welch ein Dummkopf! –, hatten sie bis Mittwoch abends Probe); Mengelberg hat den Donnerstag an 'Don Juan' von Strauss verschwendet, den Freitag an drei Sätze der (6.) Symphonie ajkovskijs; er hat selbst veranlaßt, daß heute zwei Proben (9-11½ und 12-2) stattfinden; er macht 'Egmont' und die 'Kleine Nachtmusik' Mozarts, hat aber auf den 'Orpheus' verzichtet, als ob er es nicht schaffe; aber er will einfach keine Sache dirigieren, die er noch nie dirigiert hat.<sup>485</sup> Er lachte über Nikisch, machte sich lustig über Mottl, weil er nicht „arbeite“. Er mußte dreimal mit Saša<sup>486</sup> in Moskau telefonieren; sie bestellten wieder Tee und Butterbrote für das Orchester. In einem Wort, wieder eine Ausgabe von 460 Rubeln. Es könnte etwas mehr Publikum geben; die Abonnenten nehmen ungefähr die Hälfte [der Billets]; am dritten Tag sind noch 400 Billets übriggeblieben (d.h. für insgesamt 1500 R.), vielleicht gibt es wieder kein Defizit. Wenn es aber ein Defizit gibt, will Mengelberg nicht mehr kommen – „ich habe Schande, Mengelberg ist nicht gewöhnt, dass die Menschen nicht ins Konzert laufen“. <sup>487</sup> Gestern aßen sie bei v.d. Pals<sup>488</sup> – wenn es auch der erste freie Abend ist, ich habe ein Bad genommen und bin früh zu Bett gegangen. Der arme Sašenka ist die ganze Woche beschäftigt; drei Tage (seit Montag) führte er sie in die Hermitage etc., bemühte sich um die Angelegenheiten seines Vaters (mit der 'Liturgie' Rahmaninovs<sup>489</sup>. Klimov<sup>490</sup> hat sich verweigert sie zu dirigieren, sie mußte dem Chorleiter Azeev<sup>491</sup> übergeben werden). Saša war die ganze Woche mit Casals in Moskau. Casals war drei Tage bei uns<sup>492</sup> (am Sonntag ist er mit Saša nach Moskau abgefahren). Er ist auch so ein reizender und wunderbarer Mensch. Sie werden heute kommen, und C. wird bis Dienstag abend bleiben; er fährt zusammen mit Chevillard nach Paris, um sich zwei Wochen zu erholen (Geburtstag<sup>493</sup>). In Moskau sind beide Konzerte erfolgreich verlaufen. Morgen ist hier das zweite Kammerkonzert.<sup>494</sup>

<sup>484</sup> Camille Chevillard (1859-1923), Dirigent der Concerts-Lamoureux in Paris, hatte am 1. Dezember die Eroica dirigiert, in der er, laut Rezensionen, nichts Neues oder Eigenes hatte hören lassen (vgl. I. L. Gusin (Hrsg.), C. A. Kjuu, *Izbrannye pis'ma*, Leningrad 1955, S. 412).

<sup>485</sup> Zum ersten Mal führte Mengelberg Liszt's *Orpheus* im folgenden (Liszt-)Jahr auf, und zwar am 24. September 1911 in Amsterdam. Vgl. die Anzeigen Zilotis für Mengelbergs Konzert (einschließlich *Orpheus*) in der *Russkaja Muzykal'naja Gazeta* von 1910, 38, Sp. 807-808 und 48, Sp. 1084. Ziloti, ein Schüler Liszts, hatte *Orpheus* schon in seinem Abonnementskonzert vom 27. November 1904 dirigiert. Übrigens hat Mengelberg in Rußland zwei Werke aufgeführt, die er zuvor noch nirgendwo dirigiert hatte: am 18. / 31. Dezember 1910 in Moskau bei der Philharmonischen Gesellschaft die 'Dramatische Fantasie' op. 9 (Bühnenmusik zu Ibsens *Brand*) aus jenem Jahr von Maksimilian Štejnberg, und zwei Jahre später, am 16. / 29. Januar 1913, in St. Petersburg bei der Kaiserlichen Russischen Musikgesellschaft die Symphonie fis-Moll von Leopold van der Pals (1884-1966). (Er war der Sohn des niederländischen Konsuls in St. Petersburg, siehe unten, dessen Bekanntschaft Mengelberg 1909 gemacht hatte.)

<sup>486</sup> Aleksandr Ziloti.

<sup>487</sup> Im russischen Originaltext in deutscher Sprache geschrieben.

<sup>488</sup> Hendrik van Gilse van der Pals (1856-1928), Direktor der in ganz Rußland bekannten Gummifabrik 'Tregol'nik' (die noch immer besteht; www.lzro.ru) in St.Petersburg, seit 1908 niederländischer Konsul, der Vater des ajkovskij-Biographen Nikolaj van der Pals (Pals, Potsdam 1940) und des Komponisten Leopold van der Pals; ebenso wie Aleksandr Glazunov und ajkovskijs Bruder Anatolij Vorstandsmitglied der St. Petersburger Abteilung der I.R.M.O. (Kaiserlichen russischen Musikgesellschaft). Er war verheiratet mit Lucy Johansen (Ljusi Iogansen), Tochter von Julij Ivanovi Iogansen (1826-1904; Kompositionslehrer am Petersburger Konservatorium, u.a. von Ljadov und Vitol; 1891–1897 Direktor daselbst). Für die Hochzeitsfeier der ebenfalls Lucy genannten Tochter von Van Gilse van der Pals mit dem Sohn von dessen Kompagnon Max Neuscheller, 1907, hat Glazunov, der seit 1905 selbst Direktor des Konservatoriums war, die Kantate *Ljubov'* ('Die Liebe'; op. 94) geschrieben. Zusammen mit seinen Kompagnons Neuscheller und Heyse hat Van Gilse van der Pals zwischen 1903 und 1908 die von Ziloti veranstalteten Konzerte gesponsert.

<sup>489</sup> Die Erstaufführung der Liturgie hatte gerade am 25. November in Moskau stattgefunden.

<sup>490</sup> Mihail Georgievi (Egorovi) Klimov, 1881-1937, studierte Komposition bei Rimskij-Korsakov und Chorleitung bei Aleksandr Kastal'skij; er war 1904-1906 und 1913-1917 Gesangslehrer der Hofkapelle. Er hat u.a. ajkovskijs *Neapolitanskaja pesnja* (aus dem Kinderalbum op. 39) für Chor bearbeitet.

<sup>491</sup> Evstafij Stepanovi Azeev, 1851-1918, Dirigent der Hofkapelle und Chormeister des Mariinskij teatr.

<sup>492</sup> Casals und Ziloti hatten am Samstag, dem 26. November, das dritte Kammerkonzert Zilotis gegeben, bei dem sie drei Cellosonaten Beethovens spielten.

<sup>493</sup> Casals feierte am 29. Dezember 1910 seinen 34. Geburtstag.

<sup>494</sup> Sic; es war das vierte. Ziloti und Casals spielten im Kleinen Saal des Konservatoriums die Sonata-Ballada



Künstlers zu fassen. Freundlich, herzlich deutet Mengelberg auf das Orchester, als ob er sagen wolle, den ausführenden Musikern gebühre die Ehre. Aber das Orchester hat in ihm den Meister erkannt, es jauchzt zurück. Kaum trifft Mengelberg Anstalten, wegzugehen, schwillt der donnernde Beifall wieder an. Er darf nicht gehen, er muß sehen, wie dankbar man ist. Etliche Male muß er wieder nach vorn kommen, die Äußerungen der Begeisterung nehmen kein Ende. Man gratuliert Frau Mengelberg im Saal, die von einigen erkannt wird. Wie ich später vernahm, waren die anwesenden musikalischen Autoritäten äußerst zufrieden. Modest ajkovskij, der Bruder des verstorbenen Komponisten, der ihm sehr nah war, erklärte Mengelbergs Interpretation für die der ursprünglichen, die er von ajkovskij selbst am Klavier gehört hatte, am nächsten kommend.<sup>501</sup>

Cazals, der kein großer Bewunderer ajkovskijs ist, erklärte, die *Pathétique* zum ersten Male schön gefunden zu haben. Herr Mengelberg, den zu sehen ich nach dem Konzert Gelegenheit hatte, erzählte mir noch, daß er mit den Leistungen des kaiserlichen Orchesters zwar zufrieden war, daß er aber natürlich mit ihnen nicht machen konnte, was er mit seinem Amsterdamer Orchester vermag. Aber wenn man bedenke, daß er nur drei Proben gehabt habe, sei es ganz gut gegangen. [...] Über die Petersburger Musiker und die russischen im allgemeinen sagte Mengelberg noch, daß sie zuviel an eine sichere dekorative Routine gewöhnt seien, und dazu übermäßig nervös, was eine Folge der vielen Arbeit sei, die sie in der Saison hätten.<sup>502</sup> Seine Amsterdamer hätten eine höhere musikalische Kultur, was er auch vom Amsterdamer Konzertpublikum im Vergleich mit dem russischen sagen müsse. [...] Den Künstlern des Orchesters hat er auf ihren ehrenvollen Wunsch hin halb und halb versprochen, ihr eigenes Konzert, das jedes Jahr eines der am meisten besuchten Konzerte ist, zu dirigieren.<sup>503</sup> Es wird davon abhängen, ob er Zeit finden kann.<sup>504</sup>

<sup>501</sup> Im Programmzettel Zilotis für Mengelbergs Konzert wurde eine Aufführungsdauer von 42 Minuten genannt. Weil dieser Programmzettel Liszts *Orpheus* nicht erwähnt, wurde er offenbar erst gedruckt, nachdem Mengelberg seine Proben begonnen hatte. Von 63 Aufnahmen aus den Jahren 1937-2004 sind die vier schnellsten Fricsay 1953 (40:41), Toscanini 1941 (41:32), Cantelli 1952 (42:54) und Mengelberg 1937 (43:04). Wenn 42 Minuten eine übliche Dauer gewesen wäre (z.B. bei Nikisch), und Mengelberg merkbar schneller dirigierte, würde das ein unglaubliches Tempo bedeuten. Auch ist fraglich ob Ziloti selbst eine Ahnung der Dauer hatte, denn er hatte die *Pathétique* während der acht Jahre seiner Konzertsreihe nie auf dem Programm. Am wahrscheinlichsten ist deshalb, daß ihm Mengelberg diese Dauer genannt hat. Ob er sich beim Konzert auch daran gehalten hat, läßt sich aber selbstverständlich nicht sagen.

<sup>502</sup> Das Orchester des Mariinskij teatr spielte sowohl Opern als auch Konzerte. Als ajkovskij über die Theaterkapelle in Hamburg und über die Berliner Philharmoniker schrieb, bemerkte er ebenfalls, daß es für Orchestermusiker zu anstrengend sein kann, wenn sie zu viele Aufführungen zu absolvieren haben. (*Erinnerungen und Musikkritiken*, S.63 bzw. 72f.)

<sup>503</sup> Mengelberg hat sein Versprechen gehalten und am 8. / 21. Oktober 1911 u.a. die 5. Symphonie ajkovskijs dirigiert. Siehe unten.

<sup>504</sup> „(Van onzen correspondent) St. Petersburg, 18 Dec.

[...] Gedurende de pauze verdringen zich geestdriftig-dankbare mensen voor de artiestenkamer, om den held van den avond de hand te gaan drukken. Daar zijn ook alle muzikale autoriteiten, het bestuur van de Keizerlijke muzikale vereeniging, daar is ook Cazals, de Spaansche cellist met zijn merkwaardigen ascetenkop. De grootste belangstelling concentreert zich op het laatste nummer van het programma, op Tsjaikowski. Verleden jaar heeft Mengelberg hier geen Tsjaikowski doen hooren, zoodat het publiek nu zeer gespannen is hoe zijne opvatting van den grooten Russischen componist zal zijn. Want dat Mengelberg in alles wat hij geeft iets heel persoonlijks weet te leggen, dat heeft men hier al ingezien.

[...] De geestdrift te beschrijven, die na Tsjaikowski de toehoorders aangegrepen had, daaraan waag ik mij niet. Stormachtig drong het publiek naar voren, maakte gebaar het podium te beklimmen, om de handen van den kunstenaar te grijpen. Vriendelijk joviaal wijst Mengelberg op zijn orkest, alsof hij zeggen wil, dat den uitvoerenden musici de eer toekomt. Maar het orkest heeft in hem den meester gezien, het juicht terug. Nauwelijks maakt Mengelberg beweging weg te gaan, of het daverend handgeklap en het gejuich zwelt weer aan. Hij mag niet weg, hij moet zien hoe dankbaar men is. Tallooze malen moet hij weer naar voren komen op het podium, er komt geen einde aan de geestdriftbetuigingen. Mevrouw Mengelberg in de zaal, door sommigen herkend, wordt gelukgewenscht. Naar ik later vernam waren de aanwezige autoriteiten op muzikaal gebied, uitermate tevreden. Modest Tsjaikowski, de broeder van wijlen den componist, die hem zeer na heeft gestaan, verklaarde Mengelberg's weergave voor de meest nabijkomende bij de oorspronkelijke die hij van Tsjaikowski zelf op de piano had gehoord.

Cazals die geen groot bewonderaar van Tsjaikowski is, verklaarde voor het eerst de *pathétique* mooi te

Der Rezensent der *Russkaja Muzykal'naja Gazeta* vom 4. / 17. Dezember 1910 war dagegen gar nicht gut auf Mengelbergs Interpretation zu sprechen:

[...] Dazu soll gegen die Interpretation des Dirigenten der sechsten Symphonie ajkovskijs ganz entschieden protestiert werden. Wir reden jetzt nicht vom Schütteln der Faust und von den Zierereien, verursacht vom heftigen (um nicht zu sagen: rohen) Temperament des Dirigenten – sie wirken unangenehm bei der Aufführung einer Symphonie, die in ihrer kunstvollen Einfachheit und Wehmut so nobel ist wie die 'Pathétique' ajkovskijs. Aber der innere Gehalt dieses Werkes blieb Mengelberg ganz fremd – er verdarb und entstellte die Partitur sowohl durch die sich gleichmäßig wiederholende Beschleunigung *eines Taktes* im Hauptthema der Symphonie (der dadurch die Form 4/4 + 3/4 erhielt!), als auch durch den militärischen Galopp des Scherzos und die überaus unnatürlichen gleichmäßigen Tempi in allen Sätzen. Wie verblaßte diese Symphonie nach Napravnik, Nikisch und Safonov!<sup>505</sup>

Zwischen den Extremen der ersten beiden Berichte nahm der Rezensent der deutschsprachigen *Sankt-Petersburger Zeitung* (wahrscheinlich Jazep Vitol) vom 8. / 21. Dezember 1910 sozusagen eine Mittelstellung ein:

[...] Und dieses selbe Orchester, das von Mengelberg so "gequält" worden war, jubelte seinem Dirigenten zu wie selten einem: hierin erblicke ich den sichersten Zeugen eines vollkommenen, begeistert anerkannten Sieges wahrhaften Talents über den Zweifler. Denn von allen musikalischen Skeptikern sind die Orchestermusiker unzweifelhaft die größten, dem Dirigenten gefährlichsten.

Herr Mengelberg hatte in diesem Jahr den Rahmen seines Repertoires noch erweitert, neben Beethoven und Strauß einen kleinen Mozart und – man mußte sich diesem als einem Experiment gegenüberstellen – auch Tschaikowski in das Programm aufgenommen. Ein Experiment deshalb, weil Tschaikowskis Psyche eine durchaus andere als etwa Strauß': hier trotzige Kraft, die im Ringen um Anerkennung nach außen hin sich nicht selten bis zur Rücksichtslosigkeit vergißt; dort ein in die engen Grenzen ausgesprochener Subjektivität sich zurückziehendes, fast bis zum Pathologischen verfeinertes Empfinden. Und Mengelberg hat am Sonnabend auch Widerspruch gefunden: nicht wenige wollten Tschaikowski-Mengelberg nicht anerkennen. Es sei nicht Tschaikowski-Nikisch. Sie mögen gewiß recht haben: so jäh haben wir viele Uebergänge vom Jubel zur Verzweiflung, von Kraft zur Ohnmacht bisher wohl noch von keinem Dirigenten der "Pathetischen" schildern gehört, und unzweifelhaft liegen Herrn Mengelbergs Temperament Kampf und Sieg näher als Resignieren und Unterliegen. Auch rein äußerlich hätte ich auf manchen Moment der Symphonie – besonders auf die Steigerung vor Schluß des Scherzo – mehr gewettet als er einbrachte: das klang denn doch nicht so grandios wie es hätte klingen können. Und Herr Mengelberg hatte sich vor allem nicht in die Orchestration Tschaikowskis gefunden: er führt die Streicher in diesem Scherzo zu schattenhaft aus; der in den Bläsern der verschiedenen Register stets sich wiederholende Ruf wurde, da ihm der Fond häufig verloren ging, zu scharf und

hebben gevonden. De heer Mengelberg, dien ik na het concert gelegenheid had te zien, vertelde mij nog, dat hij met de "Leistungen" van het keizerlijke orkest wel tevreden was, doch dat hij natuurlijk met hen niet doen kan, wat hij met zijn Amsterdamsche orkest vermag. Maar in aanmerking nemende, dat hij slechts drie repetities had gehad, ging het heel goed. [...] Van de Petersburgsche musici, en de Russische in het algemeen, zei Mengelberg nog, dat zij te veel aan een zekere decoratieve routine gewend zijn, daarbij bovenmatig zenuwachtig, wat een gevolg is van het vele werk, dat zij in het seizoen hebben te doen. Zijn Amsterdammers staan hooger in muzikale cultuur, hetgeen hij ook van het Amsterdamsche concert-publiek moest zeggen, vergeleken bij het Russische. [...] Den artiesten van het orkest heeft hij half en half beloofd, op hun vereerend verzoek, hun eigen concert, dat ieder jaar één der meest bezochte concerten vormt, te komen dirigeren. Het zal er van af hangen, of hij tijd zal vinden."

<sup>505</sup>

VI

„  
 ) , – , ( –  
 , „ » –  
 ( 4/4+3/4!), ,  
 !” – *Russkaja Muzykal'naja Gazeta*, 1910 51-52, Sp. 1168-69  
 (GCMMK). Der Autor dieser Rezension dürfte Oskar von Riesemann sein.





de auch in diesem Konzert mit keiner Note widerlegt. Seine Technik ist und bleibt im höchsten Grade imposant, und von dieser Seite genommen, war auch die Aufführung der Sechsten Symphonie eine virtuose Glanzleistung, die auf Zuhörer, die mit dem Wesen und dem Stimmungscharakter der Tschaikowskischen Musik nicht so genau vertraut sind wie wir in Moskau, einen starken äußeren Eindruck nicht verfehlt hätte.

Hier aber wirkte die bravouröse, nur auf den äußeren Effekt hinarbeitende Auffassung Mengelbergs, die an Stelle aufrichtigen Empfindens falsche Dramatik und unehrliches Pathos setzte, direkt beleidigend. Es ist das Unglück der Musik, daß sie sich so leicht mißverstehen läßt. Und selten ist man in der glücklichen Lage, derartige Mißverständnisse so unanfechtbar nachweisen zu können, wie in dem vorliegenden Falle. Was eigentlich das Wesen der Tschaikowskischen Musik ausmacht, weiß in Rußland, wo fast die Spatzen auf den Dächern Melodien aus "Jewgeni Onegin" pfeifen, jedermann. Der Grundzug dieser Musik ist ein leicht melancholisch gefärbter lyrischer Pessimismus, der jedoch nie, auch nicht wenn er sich bis zur Verzweiflung steigert – wie in der Sechsten Symphonie – eine dramatische Attitüde annimmt. Die große Geste, die durch sich selbst wirken will, überhaupt alles Schauspielerische liegt dieser Musik so fern als irgend möglich. Sie ist ja im Grunde genommen bis zur Primitivität einfach. Es soll uns also niemand daherkommen und eins, zwei, drei mit Hilfe seines Zauberstabes aus Tschaikowskis liebem traurigen Gesicht eine dramatische Physiognomie mit tragisch schiefen Mundwinkeln und einem genial zerzausten Haarschopf machen. Die Tragik, die in dieser Musik liegt, wird man um so besser gewahr, je weniger grob man darauf hingewiesen wird. Ist Tatiana etwa nicht eine tragische Gestalt? Muß man sie aber deswegen als Jungfrau von Orleans mimen?! – Dr. O. v. Riesemann.

Aus Anlaß eines Konzerts beim Moskauer Liszt-Festival am 16. / 31. Oktober 1911 schrieb Oskar von Riesemann in der Zeitschrift *Studija*:

Eine durchaus überragende Figur unter den gegenwärtigen Dirigenten ist W. Mengelberg, der im Liszt-Konzert der Philharmonischen Gesellschaft auftrat. Mengelberg ist die vollkommene Verkörperung der Dirigierkunst. Er dirigiert nicht nur mit einem Taktstock und mit getrennten Bewegungen seiner Arme; jeder Nerv, jedes Äderchen in ihm gibt dem Orchester seine willensstarken Impulse und seine künstlerische Absicht durch. Der so entstandene enge Kontakt zwischen Dirigent und Orchester läßt keine Minute nach. Die Musiker spielen nur das, und genau das, wozu der Wille des Dirigenten sie zwingt. Der Aufmerksamkeit Mengelbergs, der immer auswendig dirigiert, entgeht nicht das kleinste Detail der Partitur. Mit seinen außerordentlich expressiven Bewegungen überträgt er auf jeden Musiker den gewünschten Ausdruck der gegebenen, sogar der unbedeutendsten Phrase. Das Ergebnis dieser erstaunlichen Spannung von Dirigier-Energie ist eine seltene Einheit des künstlerischen Eindrucks. Mit Mengelbergs Interpretation kann man einverstanden sein oder nicht (man erinnere sich an seine glatterdings durchgefallene Aufführung der sechsten Symphonie Tschaikowskis im vorigen Jahr, die ein totales künstlerisches Mißverständnis zu sein schien), aber man kann darin das durchaus außerordentliche, vielleicht einzigartige Dirigiertalent nicht verneinen.<sup>511</sup>

<sup>511</sup> „

– „ – *Studija*, 1911, 4 (23 okt.), S. 13f. (RNB)

## Rußland und Mengelberg

Ende Oktober 1911, also wenige Wochen nachdem Mengelberg mit dem Kaiserlichen Opernorchester die fünfte Symphonie ajkovskijs in St. Petersburg aufführte, berichtete die *Russkaja Muzykal'naja Gazeta* über

[...] ein neues Gerücht – das Vorhaben, noch einen ausländischen Dirigenten an das Mariinskij teatr einzuladen, diesmal einen Konzertdirigenten – Herrn Mengelberg. Eine solche Operation<sup>512</sup> am Mariinskij teatr durchzuführen, ist zu gefährlich.<sup>513</sup>

Es handelte sich hier nicht um die Verpflichtung zu einem einzigen Konzert, sondern um die eines neuen ständigen Dirigenten. Die Zeitschrift *Muzyka* reagierte wie folgt auf diese Nachricht:

Die Russkaja Muzykal'naja Gazeta berichtet vom Gerücht über das neue Vorhaben, noch einen ausländischen Dirigenten an das Mariinskij teatr einzuladen: W. Mengelberg. Offenbar müssen russische Dirigenten jetzt ein Unterkommen im Ausland finden. Ach, diejenigen jungen Dirigenten, die in den letzten Jahren von den Petersburger und Moskauer Theaterdirektionen nach vorn geschoben worden sind, können notfalls nach Patagonien gehen.<sup>514</sup>

Mengelberg hatte auf viele russische Musiker einen sehr großen Eindruck gemacht. Seine Darstellung von Glazunovs vierter Symphonie 1913 in Petersburg veranlaßte den Komponisten, in der Partitur zu schreiben: „Dem feinsten Orchesterkenner, großartigen Dirigenten Willem Mengelberg zum Andenken an die vollkommenste Aufführung dieses Werkes unter seiner Leitung in St. Petersburg am 30. Januar, 12. Februar 1913.“<sup>515</sup>

In IRM 10B werden die Dirigenten genannt, die von Kusevickij und Ziloti nach Rußland eingeladen worden waren: „H. Richter, H. Levi, F. Mottl, K. Muck, A. Nikisch, G. Mahler, R. Strauss, M. Reger, F. Weingartner, B. Walter, É. Colonne, Ch. Lamoureux, P. Monteux und andere etwas weniger bekannte.“<sup>516</sup> Offenbar ist der „etwas weniger bekannte“ Mengelberg in Rußland bei vielen in Vergessenheit geraten. Das hat verschiedene Ursachen.

Bei dem oben erwähnten Kusevickij-Konzert am 8. / 21. Dezember 1910, wo Mengelberg Oskar Fried ersetzte, mußte auch das Programm geändert werden. Der Solist, Nikolaj Metner, weigerte sich nach der Probe unter Mengelberg, das vierte Klavierkonzert von Beethoven zu spielen, weil Mengelberg sich ihm gegenüber herablassend benommen hatte. Metners Tempi waren Mengelberg zu langsam, und der Pianist spielte ihm nicht laut genug. Der Vorfall fand in der russischen Presse viel Aufmerksamkeit, nachdem Metner

<sup>512</sup> D.h. das Einladen eines Dirigenten ohne jegliche Opernerfahrung.

<sup>513</sup> „[...]

...“ – *Russkaja Muzykal'naja Gazeta*, 1911, 43, Sp. 894. (GCMMK)

<sup>514</sup> „«

«

*Muzyka*, 29. Oktober 1911. (GCMMK)

<sup>515</sup> Zitiert nach der Tageszeitung *De Tijd* vom 11. November 1931, als Glazunov in Amsterdam dirigierte. Mengelberg hatte Glazunovs vierte Symphonie in den Niederlanden seit 1896 schon recht oft dirigiert. Bei seinem letzten russischen Konzert, am 21. Dezember 1913 / 3. Januar 1914 in Sankt Petersburg, hat er dessen fünfte Symphonie aufgeführt.

<sup>516</sup> „[...]

...“ – IRM 10B (= 10 ).

einen offenen Brief in der Zeitschrift *Muzyka* publizieren ließ, in dem er Frieds und Mengelbergs Benehmen als geringschätzig russischen Musikern gegenüber interpretierte, und das gerade in dem Land, dessen Gastfreiheit sie genossen.<sup>517</sup> Es kam sogar zu einem von vielen Musikern unterzeichneten Protestbrief. Metner wollte offenbar an den Chauvinismus seiner Landsleute appellieren, um sie für seinen Protest zu gewinnen; in musikalischer Hinsicht aber hat er nicht alle bei der Probe anwesenden Russen überzeugen können. Der Rezensent der *Russkaja Muzykal'naja Gazeta* schrieb:

Metner hätte im ersten Satz nicht ein so verhaltenes Tempo nehmen müssen; dürfte dies nicht die Ursache des Streites gewesen sein zwischen dem Künstler-Solisten und dem Künstler-Dirigenten, der eher von größerem als von kleinerem Kaliber war?<sup>518</sup>

Auch Rahmaninov trat nicht auf Metners Seite; er widmete Mengelberg später seine Chor-symphonie *Kolokola* op. 35.<sup>519</sup> Mit Nationalismus hatte Mengelbergs Verhalten im übrigen gar nichts zu tun; er benahm sich Anfang 1913 bei einem Konzert der Russischen Musikgesellschaft in Sankt Petersburg auf dieselbe Art und Weise dem jungen Pianisten Hans Ebell gegenüber,<sup>520</sup> dem Freunde von Leopold van der Pals, d.h. von einem Sohn des niederländischen Konsuls. Wenn die Musik nicht so klang, wie sie seiner Meinung nach klingen mußte, kümmerte Mengelberg sich nicht um Höflichkeiten. Vielen russischen Musikliebhabern aber war Mengelberg durch die Affäre mit Metner nicht mehr sympathisch, und sie blieb manchen Russen lange im Gedächtnis. mil' Gilel's empfing 1953 einen Brief von dem Musikliebhaber L. N. Vinokur, der über Metner schrieb: „Erinnern Sie sich an seinen Brief an die Redaktion von *Muzyka* (vor der Revolution) anlässlich der Beleidigung, die ihm als russischem Künstler angetan worden war – von Mengelberg, dem niederländischen Dirigenten!“<sup>521</sup>

Kusevickij hat später weder Fried noch Mengelberg für die von ihm veranstalteten Konzerte verpflichten wollen:

Beide Dirigenten sind sehr freche Leute und gehören zu jenen auswärtigen Künstlern, die meinen, daß sie schon durch ihre Teilnahme eine besondere Gefälligkeit erweisen... In ihrem Vaterland sind die beiden bekannt für ihre Unhöflichkeit und benehmen sie sich genauso unmöglich wie in Rußland.<sup>522</sup>

In einem Brief an ihre Schwester Aleksandra schrieb Vera Ziloti am 20. Dezember 1913:

<sup>517</sup> Der Brief Metners erschien am 11. Dezember 1910 in *Muzyka*, S. 71f. und wurde u.a. nachgedruckt in Z. A. Apetjan (Hrsg.), *Vospominanija o Rahmaninove*, 5. Aufl. 1988, Band II, S. 486ff.; englische Übersetzung in Barrie Martyn, *Nicolas Medtner. His Life and Music*, Aldershot 1995, S. 78f.

<sup>518</sup> „ I ; „ ?” –

*Russkaja Muzykal'naja Gazeta*, 1911 2, Sp. 45. Vgl. auch die Erinnerungen von Nadežda Viktorovna Štember (der Tochter von Metners Cousin Viktor Karlovi Štember) in: Z. A. Apetjan (Hrsg.), *N. K. Metner. Vospominanija. Stat'i. Materialy*, Moskau 1981, S. 91f.

<sup>519</sup> Martyn nennt es „a gesture on Rachmaninoff's part either innocently tactless or deliberately pointed,” (Martyn, a.W., S. 106). Wie im ersten Teil dieses Beitrags erwähnt, hatte Rahmaninov Mengelberg diese Widmung schon 1911 zugesagt.

<sup>520</sup> Vgl. *Peterburgskij Listok* 30 vom 31. Januar 1913. Hans Ebell (1888-1934) studierte Klavier bei Rahmaninov, Hofmann und Godowsky. Er war deutscher Herkunft, aber in Sankt Petersburg geboren.

<sup>521</sup> „ « » ( ) , !” – Zit. nach: G. Gordon, *mil' Gilel's. Za gran'ju mifa*, Moskau 2007, S. 197f.

<sup>522</sup> „ , , ... .” – *Rul'*, 13. Dezember 1910, zitiert nach: V. A. Juzefovi , *Sergej Kusevickij. Tom pervyj – Russkie gody*, Moskau 2004, S. 188.

Mengelbergs sind hier; sie haben neulich bei uns gefrühstückt und kommen heute zum Mittagessen; die Beziehungen bestehen weiter, aber von ihm als Dirigenten sind wir befreit; einfach ideal! Er hat zweimal bei der Russischen Musikgesellschaft für einen fast leeren Saal dirigiert,<sup>523</sup> wofür er für zwei Abende 5000 R. empfängt, und sie geben ihm ein Diner bei den ‘Galoschisten’;<sup>524</sup> alles in Ordnung...<sup>525</sup>

Mengelbergs Tod, am 22. März 1951, ist in der führenden Zeitschrift *Sovetskaja muzyka* jenes Jahres gar nicht erwähnt worden. Die erste postume russische Publikation über Mengelberg ist wohl ‘Villem Mengel’berg vse eš e s nami?’ von Mihail Miš enko in einer Sammlung von Aufsätzen über niederländische Komponisten und Interpreten.<sup>526</sup> Vor dem zweiten Weltkrieg aber, wie aus vielen hier zitierten Rezensionen hervorgeht, wurde er nicht nur in West-Europa und Amerika, sondern auch in Rußland als einer der größten Dirigenten überhaupt betrachtet, und seine zahlreichen Aufführungen von Werken ajkovskijs haben weltweit zur weiteren Beliebtheit des russischen Komponisten beigetragen, auch als dessen Musik schon als „déclassé“ betrachtet wurde, und sogar dort, wo man seine Musik insgesamt kaum liebte. Vja eslav Karatygin schrieb unter seinem Pseudonym ernogorskij 1913 in der Zeitschrift *Teatr i iskusstvo*:

In St. Petersburg gibt es jetzt eine unerhörte Anhäufung berühmter Dirigenten<sup>527</sup>. In den Konzerten des I.R.M.O. (die Programme sind ‘nach dem Beispiel der vergangenen Jahre’ ganz uninteressant) wird der in St. Petersburg wohlbekannte prachtvolle Meister der Dirigierkunst Herr Mengelberg auftreten, der nach dem Tode von Mahler und Mottl vielleicht der talentierteste aller gegenwärtigen Dirigenten ist.<sup>528</sup>

1914 schrieb Karatygin erneut, und wohl zum letzten Mal, über Mengelberg. Eine fehlerhaft übersetzte Nachricht, Mengelberg habe sich bei einem Treppensturz in seiner Wohnung eine Gehirnerschütterung zugezogen und könne einige Monate keine Konzerte geben, hatte in englischen Zeitungen zur Nachricht über seinen Tod geführt. „His convalescence will no doubt be beguiled by a perusal of the obituary notices which have appeared here,“ vermutete *The Daily Chronicle* am 24. Oktober 1914 bei der Richtigstellung der Nachricht. Die traurige Todesmeldung selbst erreichte, mit einer ganz anderen Todesursache, auch Rußland; Karatygin ließ am 18. / 31. Oktober 1914 den folgenden Nachruf in die Tageszeitung *Re ’* aufnehmen.<sup>529</sup>

<sup>523</sup> Am 14. Dezember hatte Mengelberg bei der Russischen Musikgesellschaft ein Beethoven-Konzert dirigiert (*Eroica*, *Egmont-Ouvertüre*, Violinkonzert mit Leopold Auer), das für viele ein zu konservatives Programm gebildet haben mag.

<sup>524</sup> So nannte Ziloti die Direktore Van Gilse van der Pals, Neuscheller und Heyse der Galoschenfabrik ‘Tregol’nik’.

<sup>525</sup> Mengelberg; ; ,  
 ; !  
 , 5000 .- 2 « »; ...” –

Zitiert nach: L. M. Kutateladze (Hrsg.), *Aleksandr Il’i Ziloti. Vospominanija i pis’ma*, Leningrad 1963, S. 392.

<sup>526</sup> Irina Leskovskaja (Hrsg.), *Pro gollandskuju muzyku*, St. Petersburg 2003. Miš enkos Beitrag, der sich hauptsächlich auf niederländisch- und englischsprachige Publikationen stützt, umfaßt S. 337–355.

<sup>527</sup> Neben Mengelberg handelte es sich um den Dirigenten der Dresdner Oper Ernst von Schuch und um Richard Strauss. „[...] konkurrieren mit solchen Talenten wie Mengelberg oder Schuch kann Strauss absolut nicht.“ („...“

–a.a.O.).  
<sup>528</sup> ”

“ ” ) . . . . ( -  
 ) , , -  
 -  
 ” *Teatr i iskusstvo*, 1913, 5, S. 107 (GTB). „ ernogorskij” (etwa ‘Schwarzenberger’) war das Pseudonym das V. G. Karatygin in diese Zeitschrift verwendete.

<sup>529</sup> Eine Richtigstellung dagegen hat Karatygin nicht mehr geschrieben, soweit festgestellt werden konnte an-



Verzeichnis der häufig verwendeten Literatur

- Bernandt G. B., I. M. Jampol'skij, *Kto pisał o muzyke*, Band I–IV, Moskau 1971–1989
- Blume, Friedrich (Hrsg.), *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Kassel 1949–1986
- Bottenheim, S.A.M., *Geschiedenis van het Concertgebouw*, Band I–III, Amsterdam 1948–1950
- Bysterus Heemskerk, E., *Over Willem Mengelberg*, Amsterdam 1971
- Glastra van Loon, Otto, *Onder de stenen lier. Het Concertgebouworkest*, Amsterdam 1969
- Muck, Peter, *Einhundert Jahre Berliner Philharmonisches Orchester*. Band III, Tutzing 1982
- Keldyš, Ju. V. (Hrsg.), *Muzykal'naja enciklopedija*, Band 1–6, Moskau 1973–1982
- Micheels, Pauline, *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk. De Nederlandse symfonieorkesten, 1933-1945*, Zutphen 1993
- Paap, Wouter, *Willem Mengelberg*, Amsterdam 1960
- Royen, H.J. van, et al. (Hrsg.), *Historie en kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest 1888-1988*, Band 1, Zutphen 1988
- Sadie, Stanley (Hrsg.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, London 1980
- Sargeant, Winthrop, *Geniuses, Goddesses and People*, New York 1949
- Ziloti, A. I., *Koncerty A. Ziloti. Programmy koncertov za desjat' sezonov (1903/1904 – 1912/1913)*, St. Petersburg 1913
- Zwart, Frits (Hrsg.), *Willem Mengelberg (1871-1951) Dirigent / Conductor*, Den Haag 1995 [Katalog, in niederländisch und englisch, zur Mengelberg-Ausstellung die vom 3. Mai – 25. Juni 1995 im Haags Gemeentemuseum abgehalten wurde]
- Zwart, Frits, *Willem Mengelberg (1871-1951). Een biografie 1871-1920*, Amsterdam 1999
- Zwart, Frits (Hrsg.), *Willem Mengelberg 1871-1951. Aus dem Leben und Werk eines gefeierten und umstrittenen Dirigenten und Komponisten*, Münster 2006



Archief Willem Mengelberg. Nederlands Muziek Instituut/Haags Gemeentearchief