



Universiteit
Leiden
The Netherlands

Competiestrijd in de Muziektempel. Een zakelijke geschiedenis van het Concertgebouworkest

Koopman, B.C.

Citation

Koopman, B. C. (2018, June 5). *Competiestrijd in de Muziektempel. Een zakelijke geschiedenis van het Concertgebouworkest*. Retrieved from <https://hdl.handle.net/1887/62815>

Version: Not Applicable (or Unknown)

License: [Licence agreement concerning inclusion of doctoral thesis in the Institutional Repository of the University of Leiden](#)

Downloaded from: <https://hdl.handle.net/1887/62815>

Note: To cite this publication please use the final published version (if applicable).

Cover Page



Universiteit Leiden



The handle <http://hdl.handle.net/1887/62815> holds various files of this Leiden University dissertation.

Author: Koopman, B.C.

Title: Competiestrijd in de Muziektempel. Een zakelijke geschiedenis van het Concertgebouworkest

Issue Date: 2018-06-05

HOOFDSTUK I

EEN SIAMESE TWEELING

1 HET ORKEST EN MENGELBERG

Willem Mengelberg blies in het vroege voorjaar van 1951 zijn laatste adem uit in zijn afgelegen chalet op een besneeuwde alp in Zwitserland. De volksheld was toen al jaren van zijn voetstuk gevallen, hij voelde zich verbannen en miskend. Zijn leven is samen te vatten in enkele woorden: vereerd, verafgood en verguisd. Mengelberg overleed enkele maanden voordat zijn dirigeerverbod, dat de Centrale Eerraad hem in 1945 had opgelegd wegens zijn pro-Duitse houding en gedragingen, was verstreken. Waarschijnlijk was dat zijn redding want zijn rentree bij het Concertgebouworkest zou ongetwijfeld gepaard zijn gegaan met hevige rellen.⁵⁷ De orkestleider had een halve eeuw voor het Concertgebouworkest gestaan, het ensemble naar de toppen van zijn kunnen gedirigeerd en Amsterdam gemaakt tot een internationaal gerespecteerd muziekcentrum. Zijn rapsodische levensverhaal is nauw verweven met de vooroorlogse geschiedenis van het Concertgebouw N.V. en het Concertgebouworkest, formeel tot eind 1952 één organisatie.

Mengelberg, zoon van Duitse ouders, had een gecompliceerd karakter, de snaren van zijn persoonlijkheid waren niet altijd in harmonie. De bestuurders van Het Concertgebouw noemden hem ‘onze bewerkelijke vriend’.⁵⁸ Op de bok was hij een autoritair leider die precies wist wat hij wilde, één stap ernaast was hij een wat onbeholpen persoonlijkheid. Maar één ding stond buiten kijf: zijn muzikale gedrevenheid was enorm en bij het uitvoeren van symfonisch repertoire op het hoogste niveau lag zijn passie. Hij onderhield levendige contacten met vooraanstaande componisten uit binnen- en buitenland en zijn repertoirekeuze was avontuurlijk en vooruitstrevend. In de bedrijfsvoering van het orkest was hij echter veel minder geïnteresseerd, hoewel hij wel inzag dat artistieke en zakelijke belangen onlosmakelijk met elkaar waren verbonden. Het dirigeren van uitvoerende handelingen op het zakelijk vlak liet hij liever over aan anderen. En op het terrein van financiën was Mengelberg naïef.⁵⁹ In de tweede helft van zijn loopbaan raakte hij verwickeld in een conflict met de fiscus en moest hij financiële tegenslagen incasseren.

Toen Mengelberg in 1895 op 24-jarige leeftijd aantrad werden gebouw en orkest geleid door één bestuur dat onder meer de verantwoordelijkheid droeg voor het orkest, zijn dirigenten en de programmering. De dagelijkse artistieke leiding lag bij de orkestdirecteur, tegenwoordig chef-dirigent genaamd. De oude statuten vermelden niets over diens taken en bevoegdheden. Voor de ‘dagelijksche leiding der zaken, de uitvoering der besluiten van het bestuur en de administratie’ stelde het bestuur een administrateur aan, thans directeur genoemd. Van een duidelijke scheidslijn tussen de verantwoordelijkheden en bevoegdheden van dirigent en administrateur was geen sprake.⁶⁰ Dit gegeven kon dus gemakkelijk leiden tot gespannen verhoudingen tussen beide sleutelfiguren. Eigenlijk was het vragen om moeilijkheden.

Concertetiquette

Mengelberg stapte in zekere zin in een gespreid bed. Onder zijn voorganger Kes, de eerste chef-dirigent van het Concertgebouworkest, had het ouderwetse sociëteitskarakter naar Duits voorbeeld plaats gemaakt voor concertetiquette en ingetogen publieksgedrag. De uit Dor-

⁵⁷ Nelissen, *‘Als je het een beroep kunt noemen’*, 19.

⁵⁸ Van Rees, ‘Herinneringen’, 16. Zie ook: Van Royen e.a. (red.) *Historie en kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest I*, 120.

⁵⁹ Zwart, *Willem Mengelberg (1871-1920)*, 353.

⁶⁰ SAA toegangsnummer 1989 (Concertgebouw) inventarisnummer 303, statuten, 1 omslag 1882-1990. Zie ook: Giskes, *Dirigenten te gast*, 30.

drecht afkomstige violist en dirigent Kes, leidde het orkest met straffe hand en voedde het publiek op.⁶¹ Kes liet in 1890 de zaaldeuren tijdens concertuitvoeringen sluiten en een paar jaar later, in 1893, werden losse tafels en stoelen vervangen in rijen aaneengeschakelde en aan de vloer vastgeschroefde stoelen.⁶² Met de oprichting van gebouw en orkest zou het publiek ‘een smaak voor en begrip van’ muziek ontwikkelen.⁶³ Hier past enige nuance. Diverse onderzoekers dragen namelijk bij aan het besef dat deze ontwikkeling complexer was en dat een breuk in de luistercultuur volledig toeschrijven aan het Concertgebouw een te simpele voorstelling van zaken is.⁶⁴ Kes vertrok in 1895 naar het Scottish Orchestra in Glasgow, waar hij meer artistieke vrijheid kreeg en meer kon verdienen.⁶⁵ Hij had in Amsterdam een uitstekende artistieke basis gelegd, doch liet gebouw en orkest met financiële zorgen achter. Ook Mengelberg, wiens grote talent aanvankelijk door het bestuur niet helemaal op waarde werd geschat, werd aanvankelijk laag gehonoreerd, zoals bestuurlid Van Rees in 1924 optekende in zijn memoires: ‘Gelijk een vader en moeder in hun volwassen kinderen steeds kinderen blijven zien en moeite hebben de meeningen en opvattingen dier kinderen voor volwaardig aan te nemen, zoo bleef Mengelberg voor ons ouderen, jarenlang den gecompliceerden, op zijn tijd beminnelijken, charmanten in het dagelijks leven eenigszins stoethaspeligen, onbeholpen, somtijds lastigen, veelal klagenden jonge man.’⁶⁶ De dirigent drilde het Concertgebouworkest en dulde nauwelijks tegenspraak. Er zijn vele verhalen in omloop over disciplinaire problemen en woordenstrijd tijdens orkest-repetities. Het gezag van Mengelberg had echter ook een kwetsbare kant: als de musici afspraken tijdens een orkestrepetitie volledige stilte te betrachten, raakte de dirigent, gewend aan een luidruchtig orkest, uit zijn evenwicht.⁶⁷ Maar het klinkend resultaat mocht er zijn, de nieuwe orkestleider was een fenomenaal talent.⁶⁸ ‘Mengelbergs concerten vielen op door een grote technische perfectie in het orkestspel en in de interpretatie die vanuit de architectuur van een werk gedacht was. Opvallend waren verder de homogeniteit van het samenspel, een grote, uitzonderlijke ritmische precisie, een sterk ontwikkeld gevoel voor detail, een flexibel tempo en een verzorgde, doorzichtige klank, die kenmerkend was vanuit zijn aandacht voor balans.’⁶⁹

Het kernrepertoire van Mengelberg bestond uit muziek van een twintigtal componisten, onder wie Beethoven, Debussy, Mahler, Ravel, Richard Strauss, Stravinski, Tsjaikovski en Wagner. Met zijn jaarlijkse uitvoering van de *Matthäus-Passion* van Bach vestigde hij een traditie die

⁶¹ Smithuijsen, *Stilte! Het ontstaan van concertetiquette* (Amsterdam 2001), 115, 116. Zie ook: Giskes, *Dirigenten te gast*, 56.

⁶² Smithuijsen, *Stilte!*, 115, 116. Zie ook: Herman Leonard Berckenhoff, *Kunstwerken en kunstenaars* (Amsterdam 1915) 20, 21. Alsook: Salomon Bottenheim, *Geschiedenis van het Concertgebouw*, deel 1, (Amsterdam 1948), 80.

⁶³ Eduard Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek*, 155. Zie ook: Landman, *Willem Kes*, 230.

⁶⁴ Zie: Jan Hein Furnée, ‘Muziek voor de haute volée. Concert Diligentia en het Haagse muziekleven in de 19^e eeuw’ in: *Holland* 40 (2008) 189-216; dito, *Plaatsen van beschaafd vertier. Standsbesef en stedelijke cultuur in Den Haag, 1850-1890* (Amsterdam 2012) 679-682; Jeroen van Gessel, *Een vaderland van goede muziek. Een halve eeuw Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst* (Utrecht 2004) 155-158; Wennekes, *Het Paleis voor Volksvlucht*, 155-158; Delpeut, ‘Een te herziene eeuw Nederlandse muziek’, 21 alsook: Sven Oliver Müller, ‘Analysing Musical Culture in Nineteenth-Century Europe: Toward a Musical Turn?’, in *European Review of History* 17 (2010) 835-859.

⁶⁵ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) notulen 4 maart 1895. Kes toucheerde £ 1.200 per jaar. Het Pond Sterling was destijds 12 gulden waard (Bron: *Algemeen Handelsblad* d.d. 5 maart 1895) Zie ook: Giskes, *Dirigenten te gast*, 59, 60.

⁶⁶ Mengelberg ontving bij zijn aantreden voor de concerten in Amsterdam een honorarium van 5.000 gulden per jaar. Zie: Giskes, *Dirigenten te gast*, 66. Alsook: Van Rees, *Herinneringen*, 16

⁶⁷ Giskes, ‘De geschiedenis. Van bevoogding tot medezeggenschap’, 65. Zie ook: De Leur, *Eduard van Beinum 1900-1959*, 169.

⁶⁸ Glenn Gould, *Von Bach bis Boulez. Schriften zur Musik I* (München 1986), 67, 68.

⁶⁹ Zwart, *Willem Mengelberg (1920-1951)*, 557.

teruggaat tot 1899 en internationaal de aandacht trok.⁷⁰ De orkestleider had het hoge artistieke niveau tijdens uitvoeringen van deze muziek weten te bereiken door zijn uitzonderlijke muzikale talent, door eindeloos en fanatiek te repeteren en door te profiteren van de akoestiek van het Concertgebouw, een van de beste zalen ter wereld. Want het is bekend: wat het doek is voor een schilder, is de akoestiek voor een musicus. De klank van het orkest is nauw verbonden met de akoestiek van de Grote Zaal.⁷¹ Gebouw en orkest worden wel een Siamese tweeling genoemd.⁷²

Mengelberg werd in 1871 geboren in een kinderrijk rooms-katholiek gezin. Zijn vader, Friedrich Wilhelm Mengelberg, was architect, beeldhouwer en schilder. Hij maakte in 1869 de overstap van Keulen naar Utrecht. Daar dreef hij een atelier voor kerkelijke kunst. Een lucratieve opdracht was mede aanleiding om zich in Nederland te vestigen. Nadat hij in 1868 de bisschopszetel had vervaardigd voor de kathedraal in de Domstad, werd hem een jaar later gevraagd het overige kerkmeubilair te maken. In Duitsland voltrok zich intussen van 1872 tot 1879 de ‘Kulturkampf’, de strijd die de overheid van het pas gestichte Duitse Rijk onder de protestant Otto von Bismarck voerde tegen de Katholieke Kerk. In de jaren tachtig, Bismarck werkte inmiddels samen met de katholieken, ontwierp Mengelbergs vader voor de Dom in Keulen onder meer de bronzen deuren van het noordelijke portaal, kruiswegstaties, een biechtstoel en het altaarretabel.⁷³

Willem Mengelberg dankte zijn kunstzinnige vorming aan zijn vader, het muzikale talent erfde hij van zijn moeder, de pianiste Helena Franziska Schrattenholz.⁷⁴ Hij kreeg zijn opleiding in Keulen en ondervond daar muzikale inspiratie van Franz Wüllner, een musicus die nog had gestudeerd bij Beethovens secretaris en biograaf Anton Schindler. Na een succesvolle start als dirigent, kerkmusicus en muziekschooldirecteur in het Zwitserse Luzern, werd Mengelberg in 1895 op 24-jarige leeftijd aangesteld als chef-dirigent van het Concertgebouworkest in Amsterdam. De Utrechtse musicoloog Johan Cornelis Marius van Riemsdijk had het orkestbestuur op de jonge Mengelberg geattendeerd.⁷⁵ Drie jaar later, in 1898, werd hij tevens dirigent van het koor van de Amsterdamse afdeling van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst. Zijn biograaf Zwart noemt hem als musicus ‘meer dan imponerend’ en doelt daarbij op Mengelbergs enorme werklust, zijn hang naar perfectie en zijn gevoel voor eigentijdse werken van onder anderen Mahler, Richard Strauss, Reger en Schönberg.⁷⁶

Bestuurder Van Rees van Het Concertgebouw had de 24-jarige Mengelberg in Luzern opgezocht en voor het Concertgebouworkest weten te winnen. Van Rees meende in 1895 al eigenschappen te bespeuren die Mengelberg tot ‘den eersten onder de allerbesten’ zouden maken: ‘muurvast zelfvertrouwen gebaseerd op kunnen, op een gansch buitengewone werklust en werkkraft, onverzettelijke wilskraft, een wellicht nog enigszins vage maar toch vaste overtuiging zijner roeping: op muzikaal gebied naar het allerhoogste te grijpen en dit te berei-

⁷⁰ Het Concertgebouworkest voerde de *Matthäus-Passion* buiten Nederland uit in Brussel (1908 en 1931), Parijs (1908 en 1924) en Frankfurt am Main (1912). Met dank aan Steffen. Zie ook: Christian Martin Schmidt e.a. (red.), *De Matthäus-Passion. 100 jaar passietraditie van het Koninklijk Concertgebouworkest* (Bussum 1999).

⁷¹ Bank en Wennekes, *De klank als handschrift*, 178. Zie ook: Bank en Tom van Nouhuys, *De metamorfose van het Concertgebouw. 25 jaar succesvol ondernemerschap* (Amsterdam 2006) 14.

⁷² Gesprek met Martijn Sanders op 15 juli 2011 te Amsterdam. Sanders was in de periode 1981-2006 directeur en later algemeen directeur van Het Concertgebouw N.V.

⁷³ Zwart, *Willem Mengelberg 1871-1920*, 21. Met dank aan Bank.

⁷⁴ Bank, ‘Willem Mengelberg, een Rijnlandse hoogleraar in Utrecht’ in: Ed Jonker en Maarten van Rossem, *Geschiedenis & cultuur. Achttien opstellen* (Den Haag 1990), 212.

⁷⁵ Van Rees, *Herinneringen*, 10. Zie ook: Zwart, *Willem Mengelberg 1871-1920*, 54-56.

⁷⁶ *Ibidem* 348.

ken'.⁷⁷ Toch was de overgang van Luzern naar Amsterdam niet gemakkelijk. Gebouw en orkest waren in financieel opzicht noodlijdend. Ze dreven aanvankelijk op een mengeling van entrepreneurschap en mecenaat. Van steun van stad en staat was nog geen sprake. Daar stond tegenover dat de perfectionist Mengelberg op het artistieke vlak zijn muzikale talenten volledig kon ontwikkelen. Het bestuur gaf hem op dat vlak de volle vrijheid en daarmee een grote verantwoordelijkheid.

Kort en goed: Mengelberg verruilde een aangenaam leven voor een grote levenstaak die hij vol vertrouwen tegemoet trad.⁷⁸ Amsterdam bood Mengelberg dankzij de inspanningen van de particuliere stichters van Het Concertgebouw een prachtig podium waarop de orkestleider vanaf 1895 aan zijn eigen orkestklank kon werken in een zaal die bij uitstek geschikt bleek voor het laatromantisch orkestrepertoire, geschreven voor grote bezettingen. In 1899, ruim tien jaar na de opening van het gebouw, liet de leiding van het gebouw het podium verlagen en minder steil maken.⁷⁹ Dit leidde tot nog betere klankverhoudingen tussen de diverse instrumentale groepen.

Een artistieke troef was Mengelbergs vriendschap met Mahler, die in 1903 voor het eerst in Nederland eigen werk dirigeerde. Mahler was in de periode 1898-1901 dirigent van de abonnementsconcerten van de Wiener Philharmoniker en voerde enkele van zijn symfonieën met dit orkest uit. Na zijn vertrek kwam zijn muziek nog slechts sporadisch voor op de programma's van de Wiener Philharmoniker.⁸⁰ Mengelberg voerde de symfonieën van Mahler pas uit nadat hij eerst de componist zelf de gelegenheid had gegeven zijn muziek in Amsterdam te introduceren.⁸¹ Naast veel bijval van publiek en pers was er bij een deel van het publiek ook weerstand tegen de intense, laatromantische muziek van Mahler.⁸² Zijn muziek moest lang op erkenning wachten. Mengelberg riep Mahler echter uit tot de Beethoven van zijn tijd, wat volgens Mengelbergs biograaf niet alleen een compliment betekende, maar ook een moedige uitspraak was: de dirigent voerde Mahlers muziek ondanks kritiek steeds weer uit.⁸³

De orkestleider onderhield ook een bijzondere band met Richard Strauss, een andere prominente vertegenwoordiger van het laatromantische orkestrepertoire. Hij probeerde deze tijdgenoot van Mahler telkens als gastdirigent in Amsterdam te laten optreden en bleef zich onvermoeibaar inzetten voor diens virtuoos georkestreerde partituren. Wat Strauss componeerde, voerde Mengelberg bij de eerste de beste gelegenheid uit. Strauss zelf verklaarde eindelijk een orkest gevonden te hebben dat alles wat hij schreef kon spelen. Strauss was dertien maal bij het Concertgebouworkest te gast. Hij droeg in 1899 het symfonisch gedicht *Ein Heldenleben* op aan Mengelberg en het orkest.

Het Concertgebouworkest vervulde in Nederland een voorbeeldfunctie en was buiten Amsterdam te beluisteren in Arnhem, Den Haag, Haarlem, Leiden, Nijmegen, Rotterdam en Utrecht. Het ensemble ondervond alleen concurrentie van het in 1903 opgerichte Residentie Orkest onder leiding van Henri Viotta. De rivaliteit tussen beide orkesten is terug te voeren op stedelijk chauvinisme en de verschillende karakters van Mengelberg en de meer ervaren en zakelijker ingestelde Viotta. De hoofdstedelijke context speelde Mengelberg in de kaart: er was sprake van een duidelijk samenhang tussen de komst van nieuwe culturele instellingen en de stedelijke expansie van Amsterdam, ingezet in de tweede helft van de negentiende eeuw. Het Paleis voor Volksvlijt, de musea en Het Concertgebouw waren onderdeel van een

⁷⁷ Van Rees, *Herinneringen*, 13.

⁷⁸ *Ibidem* 12.

⁷⁹ Giskes, *Dirigenten te gast*, 45.

⁸⁰ Met dank aan Steffen.

⁸¹ Zie: Steffen, *Collectie omtrent Het Koninklijk Concertgebouw N.V., de stichting Koninklijk Concertgebouworkest en zijn dirigenten, Bernard Haitink* (Kampen 2016), herziene versie catalogus, 33, 34.

⁸² Zwart, *Willem Mengelberg (1871-1920)*, 197, 230.

⁸³ *Ibidem* 215.

stadsproject op basis van een particulier initiatief: de uitbreiding aan de Utrechtse Poort respectievelijk de aanleg van een Rij- en Wandelpark (het Vondelpark) met bebouwde omgeving.⁸⁴

Mengelberg maakte Amsterdam tot een beziend en internationaal gerespecteerd muziekcentrum en verlostte het Nederlandse muziekleven van zijn wat provinciale karakter.⁸⁵ Zijn concerten en muziekfeesten trokken internationaal de aandacht in een tijd dat Nederland het buitenland op compositorisch gebied – uitzonderingen daargelaten – betrekkelijk weinig te bieden had.⁸⁶ Mengelberg en zijn orkest oefenden een grote aantrekkingskracht uit op coryfeeën uit het internationale muziekleven onder wie de pianist Ferruccio Busoni, de cellist Pablo Casals, de pianist Raoul Pugno en de componist Max von Schillings. Daarnaast stak Mengelberg veel energie in zijn internationale carrière. In het buitenland kon hij meer geld verdienen dan in Amsterdam, en aangezien hij op grote voet leefde was dat geen overbodige luxe.

Na 1904 kwamen Mengelbergs buitenlandse activiteiten van de grond met gastoptredens in New York, Duitsland, Frankrijk, Italië en Rusland. Van 1909 tot 1920 leidde hij de Cäcilien-Verein in Frankfurt, een ensemble vergelijkbaar met het Toonkunstkoor. Het was gebruikelijk om bij Mengelbergs afwezigheid andere dirigenten te engageren.⁸⁷ Musicoloog Marius Flothuis wijst erop dat Mengelberg het orkestspel op een plan bracht dat de vergelijking met buitenlandse orkesten ‘glansrijk kon doorstaan’. Dit werd volgens Flothuis bevestigd door enthousiaste beoordelingen van vooraanstaande componisten als Grieg, Mahler en Richard Strauss en door het toenemende aantal uitnodigingen aan Mengelberg om op te treden in het buitenland.⁸⁸

Toch duurde het jaren voordat de jonge, gedreven Mengelberg overwicht had over de eigenzinnige musici in het Concertgebouworkest. Hij stelde zich op als een alleenheerser, maar miste de geestelijke kracht die hiervoor nodig was.⁸⁹ De dirigent kon enorm lastig zijn, gedroeg zich vaak egocentrisch en dictatoriaal jegens zijn orkestleden.⁹⁰ De begaafde drillmeester had op zijn beurt soms heel wat te stellen met opstandige prima donna’s in het orkest.⁹¹ Mengelberg was overigens niet de enige die worstelde met het prima donna gedrag van zijn orkestmusici; ook gastdirigenten, onder wie Erich Kleiber, Pierre Monteux en Bruno Walter klaagden over het gebrek aan discipline in het orkest.⁹² Dit zegt dus ook iets over de opstelling van een deel van de musici van het Concertgebouworkest.

Niet alleen op het podium had Mengelberg problemen, ook *backstage* waren er moeilijkheden. Al tijdens het seizoen 1903/04, acht jaar na zijn aantreden, raakte hij verstrikt in een felle machtsstrijd met de gedreven en visionaire directeur Willem Hutschenruyter – een institutionele crisis waarbij ook bestuurs- en orkestleden betrokken waren. Tijdens dit ‘Concertgebouwconflict’ van 1903/04 zag Mengelberg zijn gezag aangetast door de hervormingen die directeur Hutschenruyter voor ogen stonden. Diens inzet was onder meer de

⁸⁴ Bank, ‘Mecenaat en stadsontwikkeling in Amsterdam, 1850-1900’, *Tijdschrift voor Geschiedenis* 104 (1991), 572.

⁸⁵ Ibidem 65.

⁸⁶ Wennekes (e.a.), ‘IJKjaar 1900’ in: Louis Peter Grijp e.a. (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (Amsterdam 2002), 538.

⁸⁷ Prominente buitenlandse dirigenten die de leiding van het Concertgebouworkest overnamen waren onder anderen Gustav Kogel (1908-1910), Karl Muck (1921-1925), Pierre Monteux (1925-1934) en Bruno Walter (1934-1939). Zie ook: Zwart, ‘De glansrijke carrière van Willem Mengelberg’ in: Grijp e.a. (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (Amsterdam 2002) 531.

⁸⁸ Flothuis, ‘Tussen twee wereldoorlogen 1920-1940’ in: Van Royen e.a. (red.), *Historie en kroniek I*, 179. Het Concertgebouworkest werkte ook met tweede dirigenten, onder wie Evert Cornelis en Cornelis Dopper.

⁸⁹ De Leur, *Eduard van Beinum*, 168-171.

⁹⁰ Zwart, *Willem Mengelberg (1871-1920)*, 348. Zie ook: Giskes, *Dirigenten te gast*, 65-69.

⁹¹ Roland de Beer, *Dirigenten* (Amsterdam 2003) 63.

⁹² Ibidem 169. Zie ook: Giskes, ‘De geschiedenis. Van bevoogding tot medezeggenschap’, 108.

emancipatie van orkestmusici. Mengelberg overleefde dit conflict, zij het met de nodige kleerscheuren, Hutschenruyter vertrok. Na deze turbulente beginperiode leek Mengelbergs positie onaantastbaar. Hij werd binnen en buiten Het Concertgebouw ‘de baas’ genoemd en gold als de belichaming van het Nederlands muziekleven. Kritische stemmen verstomden bij de bewondering van publiek en pers.⁹³

Nationale held

Een hoogtepunt in Mengelbergs carrière was het Mahlerfeest van 1920, waarvan Rudolf Mengelberg de architect en organisator was.⁹⁴ Rudolf Mengelberg had aanvankelijk rechten gestudeerd en daarna muziekwetenschappen en compositie. Deze naamgenoot en verre verwant was in 1920 op verzoek van de dirigent benoemd ‘in de Commissie voor de programmas als artistiek vertegenwoordiger van Willem Mengelberg en wel zoodanig dat hy eenzyds eene overwegende vertegenwoordiging heeft als Mengelberg hier te lande is en zelf dirigeert en eene evenredige vertegenwoordiging wanneer hij niet dirigeert of afwezig is’.⁹⁵ Het Concertgebouw had hem in 1917 aangetrokken om toelichtingen te schrijven voor de programmaboekjes. Rudolf Mengelberg, die snel carrière maakte, werd in 1925 benoemd tot onderdirecteur voor artistieke leiding en in 1936 tot directeur, in welke hoedanigheid hij ook de administratieve leiding in handen kreeg.⁹⁶

Willem Mengelberg dirigeerde in twee weken tijd het hele symfonische oeuvre van Mahler met hetzelfde orkest in dezelfde concertzaal. Dat was ongekend. Mengelberg, toen 49 jaar, werd sindsdien beschouwd als een nationale held. Het bewuste seizoen 1919/20 was ook en vooral een Mengelbergfeest.⁹⁷ Deze viering van zijn zilveren jubileum was tevens het eerste internationale muziekfeest in Europa na de Eerste Wereldoorlog.⁹⁸ Het festival had naast de enorme muzikale uitstraling ook een ander effect: onder musici werd een gevoel van verzoening en verbroedering gevoeld en beleefd tussen de naties, niet alleen tijdens dit feest, maar ook lang daarna. Voor buitenlandse gasten was de ontmoeting tussen al die musici van zo veel verschillende nationaliteiten indrukwekkend.⁹⁹ Het was een soort Amsterdamse vredesconferentie, een weerzien tussen sleutelfiguren uit het Duitse en Franse muziekleven na de Eerste Wereldoorlog.

Kort na de festiviteiten verscheen een uitgebreid *Gedenkboek* waarin een grote kunstenaarsverering doorklonk.¹⁰⁰ Mengelberg werd op het schild gehesen en zijn positie leek onaantastbaar. Ook Mengelbergs maatschappelijke macht kwam erin tot uiting dankzij adhesiebetuigingen van het koningshuis, ministers, musicologen en componisten uit binnen en buitenland. Mengelberg had immers niet alleen een goed gehoor voor buitenlandse eigentijdse muziek, maar ook voor contemporaine Nederlandse muziek. Met zijn initiatief om Nederlandse Muziekfeesten te organiseren, het eerste in 1902, had hij basis gelegd om deze muziek onder de aandacht van een breder publiek te brengen. Zo ontstond bij de Amsterdamse orkestmusici en hun toehoorders een zekere *goodwill* voor componerende tijdgenoten.¹⁰¹

⁹³ Flothuis, ‘Tussen twee wereldoorlogen’, 179.

⁹⁴ Mengelberg leidde naast het Mahler Feest in 1920 muziekfeesten met Nederlandse muziek in 1902 en 1912, het Franse Muziekfeest in 1922 en het Nederlandse Muziekfeest in 1935.

⁹⁵ SAA toegangsnr. 1089 (Concertgebouw) inventarisnummer 22, notulen bestuursvergadering d.d. 29 november 1920. ‘Hun beider betovergrootouders waren neven; dezelve vaders waren broers en de vader van deze broers was de stamvader.’ Bron: Flothuis, ‘Tussen twee wereldoorlogen’, 209.

⁹⁶ Giskes, *Dirigenten te gast*, 31.

⁹⁷ Zwart, *Willem Mengelberg (1871-1920)*, 314.

⁹⁸ Henriette Straub, ‘De Nederlandse Mahlertraditie’ in: Grijp, *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, 574-581.

⁹⁹ Zwart, *Willem Mengelberg (1871-1920)*, 327.

¹⁰⁰ Paul Cronheim (red.) *Willem Mengelberg. Gedenkboek 1895-1920* (Den Haag 1920).

¹⁰¹ Michiel Cleij en Mark van Dongen, ‘Componisten over de vloer’ in: Khalifa e.a. (red.), *Bravo!*, 167.

Mengelberg, de hervormer van het concertwezen, had de Nederlandse muziekcultuur grandeur gegeven. Hij had ‘het Concertgebouworkest aan de Europese top gebracht, propaganda gevoerd voor een groot aantal componisten en daarmee het Nederlandse muziekleven een internationale dimensie gegeven. Mengelberg creëerde een podium waardoor het Concertgebouw een brandpunt werd van het Europese muziekleven en gaf aan veel componisten de gelegenheid hun werken te doen weerklinken’.¹⁰² Het dagblad *La Libre Belgique* schreef in 1926 dat ‘het orkest van het Concertgebouw, tezamen met het Weenske Philharmonisch Orkest, het meesterschap over de symphonische wereld bezit’.¹⁰³ Toch past hier een relativering: componisten als Bartók, Ravel en Stravinski waren naar Amsterdam gekomen nadat ze met hun werken in andere landen soms al furore hadden gemaakt.

Een beperking van Mengelberg was dat hij zich vrijwel nooit bewoog op het terrein van de opera.¹⁰⁴ Aan de basis van de operahistorie van het Concertgebouworkest staat de in 1883 opgerichte Wagnervereniging, een exclusieve vereniging met onder haar leden artsen, bankiers, juristen, industriëlen, kooplieden en renteniers. Dirigent Viotta leidde tot 1919 de Wagnervereniging tijdens operabegeleidingen in het Concertgebouw. Later traden befaamde buitenlandse dirigenten aan onder wie Fritz Busch, Karl Muck en Max von Schillings. Mengelbergs eigen activiteiten als operadirigent bleven beperkt. Hij was geen Wagneriaan, maar leidde in 1917 wel Mozarts *Le nozze di Figaro* en Beethovens *Fidelio*.¹⁰⁵

Niet alleen de musicus, ook de persoon Mengelberg kende volgens critici zijn beperkingen. Sommigen staken deze tekortkomingen niet onder stoelen of banken. De hoogleraar Romeins recht Julius Christiaan van Oven, de man die in 1945 deel uitmaakte van de Eereraad voor de Muziek, belast met de naoorlogse kunstenaarszuivering, kwam met scherpe kritiek die het *Gedenkboek* van 1920 niet haalde. Van Oven kende Mengelberg als lid van de ‘Commissie van Advies inzake bevordering der Toonkunst van Rijkswege. ‘Mengelberg is een van de grootste mannen van ons land, maar tevens een van de kleingeestigste [...], onbegrensd ijdel en heerszuchtig en zoo egocentrisch dat hij alle quaesties, als het maar enigszins mogelijk is, op zijn persoon betreft, [...] juist omdat hij alles vanuit een persoonlijk gezichtspunt bekijkt, volkomen intransigent en onplooibaar is en geen andere meening dan de zijne waarden kan.’¹⁰⁶

In artistiek opzicht ging het Mengelberg na het Mahler Feest voor de wind. De jaren twintig stonden grotendeels in het teken van Mengelbergs verbintenis in New York; in dit decennium groeide Mengelberg uit tot een wereldster. Hij dirigeerde ongeveer de helft van het concertseizoen in New York. Mengelberg was daar in 1905 voor het eerst opgetreden als gastdirigent met het New York Philharmonic Orchestra. De orkestleider, die ook voor het hectische New York koos om er flink te verdienen, werd verrast door het enorme muziekaanbod ter plaatse. Er werkten vele Europese, vooral Duitse musici. In kunstkringen in New York werd vaak Duits gesproken.¹⁰⁷ Zijn engagement in de jaren twintig betekende voor Amsterdam dat een half concertseizoen moest worden ingevuld met dirigenten die Mengelbergs

¹⁰² Zwart, *Willem Mengelberg (1871-1920)*, 368.

¹⁰³ Samuel Bottenheim, *Geschiedenis van het Concertgebouw* deel 3 (Amsterdam 1950) 81.

¹⁰⁴ Clemens Christoph von Gleich, ‘Mengelberg, Joseph Wilhelm (1871-1951)’ in: *Biografisch Woordenboek van Nederland*, url: <http://www.inghist.nl/Onderzoek/Projecten/BWN/lemmata/bwn2/mengelbergjw> 22-10-2008. Oorspronkelijke versie opgenomen in: *Biografisch Woordenboek van Nederland 2* (Den Haag 1985) Laatst gewijzigd op 22-10-2008. Zie ook: Giskes, ‘Het Concertgebouworkest als operaorkest’ in: *Preludium* juni/juli 2002, 27-30.

¹⁰⁵ Ibidem 29.

¹⁰⁶ Frederik Heemskerk, *Dossier Mengelberg. De geschiedenis van een zuiveringszaak* (Amsterdam 2015) 22. Zie ook: Zwart, *Willem Mengelberg 1920-1951*, 478,

¹⁰⁷ Zwart, *Willem Mengelberg (1920-1951)*, 48, 61. Mengelberg verdiende rond 1924 in Amerika \$ 33.000 voor maximaal 33 concerten – meer dan een heel seizoen dirigeren in Amsterdam.

werkzaamheden overnamen. Daartoe behoorde ook het adviseren van het bestuur van Het Concertgebouw in uiteenlopende zaken op het artistieke vlak.¹⁰⁸

New York telde in 1919 vier symfonieorkesten.¹⁰⁹ Mengelberg was in de periode 1921-1930 verbonden aan de New York Philharmonic en deelde deze functie met andere dirigenten – in de laatste fase met Arturo Toscanini. Beide orkestleiders golden als despoten doch waren voor het overige elkaars tegenpolen. Toscanini was een meer objectieve en partituurgetrouwe dirigent; Mengelberg paste in de subjectieve Duits-Oostenrijkse dirigententraditie, waartoe ook Mahler als dirigent behoorde.¹¹⁰ Mengelberg slaagde erin het in 1921 met het National Symphony Orchestra gefuseerde New York Philharmonic Orchestra binnen enkele jaren om te smeden tot één ensemble.¹¹¹

De repetitieschema's waren strak: vier sessies van maximaal twee uur per week. 'Overtime' betekende een belasting van het orkestbudget. Het bestuur in New York stelde zich veel minder toegeeflijk tegenover Mengelberg op dan dat in Amsterdam, het pakte de zaken krachtiger aan dan de Hollandse cultuurregents die Mengelberg jaarlijks met weemoed naar New York zagen vertrekken en niet altijd een hard standpunt durfden in te nemen. Daarmee bewerkstelligde het Amsterdamse bestuur een situatie waarin de dominante positie van de chef-dirigent ten opzichte van de directeur een zekere vanzelfsprekendheid aannam. Werken van Mahler propageren ging moeizaam in New York. Een gemiddelde van één werk per seizoen vond het bestuur meer dan genoeg. De meeste recensenten moesten niets van de muziek van Mahler hebben.¹¹² Ook het Franse orkestrepertoire lag moeilijk in New York.

Na 1924 verminderde Mengelbergs invloed en vanaf 1927 stond ook de Italiaanse maestro Toscanini, de dirigent met wie Mengelberg vaak wordt vergeleken, voor het fusieorkest. In 1928 vond opnieuw een fusie plaats. Deze keer werden de New York Symphony Society en het New York Philharmonic Orchestra samengesmeed tot de Philharmonic Symphony Society of New York. En deze maal bepaalde Toscanini hoe het nieuwe orkest eruit moest zien. Net als in 1921 het geval was, moesten heel wat musici het veld ruimen. Mengelberg leidde het nieuwe fusieorkest in 1930 voor het laatst.

Hij zou nog een aantal concerten dirigeren in het kader van de eerste Europese tournee van dit orkest. De Amsterdamse dirigent had zich daar in New York jarenlang voor ingezet. Dit voornemen werd echter geblokkeerd door Toscanini.¹¹³ Het bestuur van de New York Philharmonic achtte het in een dergelijke gespannen situatie beter om de verbintenis met Mengelberg te beëindigen.¹¹⁴ Tussen beide maestro's zou het niet meer goed komen. Het Concertgebouw en het Concertgebouworkest zijn er nimmer in geslaagd Toscanini als gastdirigent naar Amsterdam te halen.¹¹⁵ Daarbij zullen onhandige uitspraken van Mengelberg in New York niet geholpen hebben. Hij placht daar tijdens de eerste repetitie na een periode van afwezigheid al na een paar maten af te tikken om de Amerikaanse orkestleden toe te

¹⁰⁸ Giskes, *Dirigenten te gast*, 147.

¹⁰⁹ New York Philharmonic Orchestra (1842); New York Symphony Orchestra (1878); New Symphony orchestra (1919) – sinds 1920/21 National Symphony Orchestra; City Symphony Orchestra of New York (1922). Met dank aan Steffen. Zie ook: Jon Tolanski 'International case studies' in: Colin Lawson (ed.), *The Cambridge companion to the orchestra*, 147-154.

¹¹⁰ Zwart, 'De tentoonstelling', 23, 24. Zie ook: János Reichenfeld, *Schrijven over muziek kan eigenlijk niet* (Amsterdam 1979) 157. Alsook: Harvey Sachs, *Toscanini. Musician of conscience* (New York 2017) 449..

¹¹¹ Howard Shanet, *Philharmonic*, 234-257. Zie ook: Zwart, 'De tentoonstelling', 22. Alsook: Giskes, *Dirigenten te gast*, 147.

¹¹² Zwart, *Willem Mengelberg 1920-1951*, 93, 94.

¹¹³ Ibidem 157-160.

¹¹⁴ Ibidem 563.

¹¹⁵ Het Residentie Orkest slaagde daar wel in en liet Toscanini dirigeren in Den Haag en Rotterdam.

voegen: ‘Wie heeft er in hemelsnaam mijn mooie orkest bedorven – nou kan ik weer helemaal opnieuw beginnen.’¹¹⁶

Financiële problemen

Mengelbergs carrière kende naast artistieke successen dieptepunten op het zakelijk vlak. In de loop van de jaren twintig raakte hij verzeild in een langdurig conflict met de fiscus, een geschil dat zich toespitste op Mengelbergs verdiensten in het buitenland. Op advies van Het Concertgebouw was George Russel zijn belastingconsulent, maar deze kon niet voorkomen dat het conflict uit de hand liep. Mengelberg ergerde zich enorm aan deze kwestie. Als het conflict niet zou worden opgelost, zou de maestro per 1 september 1929 in Amsterdam ontslag nemen. Het bestuur van Het Concertgebouw zocht daarop contact met enkele ministers in een poging de kwestie uit de wereld te helpen.

Mengelberg verbleef in 1925 hoogstens vijftien weken in Amsterdam, de overige 37 weken woonde hij in het buitenland, onder meer in zijn buitenhuis in Zwitserland. Mengelberg had in Nederland dus geen hoofdverblijf, vond hij. De minister van Binnenlandse Zaken Jan Kan beaamde dit, maar zijn collega van Financiën, Dirk Jan de Geer, was van mening dat Mengelberg als dirigent van het Concertgebouworkest moest worden aangeslagen en dus als een binnen het rijk wonend persoon. Ook de belastingdienst betwistte het standpunt van Mengelberg aangezien deze een huis had in de Van Eeghenstraat in Amsterdam. Een strijdvaardige Mengelberg liet daarop bezwaarprocedures starten bij de Raad van Beroep voor de Directe Belastingen en bij Gedeputeerde Staten.¹¹⁷

In 1932 volgde een torenhoge navordering van de belastingdienst die uiteindelijk leidde tot een schikking met de fiscus.¹¹⁸ Op 30 juni 1933 kreeg Mengelberg een officiële vestigingsvergunning waarmee hij Zwitsers ingezetene werd. In november van dat jaar kwam een einde aan de belastingkwestie. Pieter Oud, de opvolger van De Geer, was ermee akkoord gegaan dat Mengelberg niet meer in Amsterdam woonde en Nederland had verlaten. Op grond daarvan zou er belastingvermindering komen. Toch moest Mengelberg daarna nog flinke aanslagen betalen. Bovendien mocht hij niet terugkeren naar zijn huis in de Van Eeghenstraat want in dat geval zouden de belastingproblemen opnieuw beginnen.

Mengelberg en zijn vrouw Tilly Mengelberg-Wubbe verlieten hun huis in de Amsterdamse Van Eeghenstraat en namen vanaf 1934 hun intrek in het Amstel Hotel. In de pers werd hij mikpunt van spot en hoon, hetgeen afstraalde op Het Concertgebouw. Mengelberg trok zich deze gang van zaken persoonlijk aan en kreeg gezondheidsklachten die volgens zijn vrienden zeker ook te maken hadden met dit zich jaren voortslepende conflict. Bestuurslid Van Rees schreef hem in 1933 ‘naar ik hoor is de animus in de latere jaren bij U verstoord geworden door belastingkwesties, door onbillijkheden, die U, naar uw opvatting worden aangedaan’.¹¹⁹ Een Duitse arts van Mengelberg stelde dat: ‘Schwierigkeiten finanzieller, insbesondere steuerlicher Natur und auch die Sorgen um die Existenzfähigkeit seines Werkes in Holland’ tot dermatologische klachten hadden geleid en slechts te genezen waren in de vorm van een rehabilitatie.¹²⁰ Hendrik Pieter Marchant, de progressief-liberale minister van Onderwijs,

¹¹⁶ Geciteerd uit: Giskes, *Dirigenten te gast*, 205. Zie ook: Otto Glastra van Loon, *Onder de stenen lier. Het Concertgebouworkest. Lief, leed en luim in tachtig jaar samenspel van wereldberoemde muzikmakers* (Amsterdam 1969) 102.

¹¹⁷ Zwart, *Willem Mengelberg (1920-1951)*, 144, 145.

¹¹⁸ De voorlopige navordering betrof een bedrag van 35.000 gulden dat kon oplopen tot 145.000 gulden (nu circa € 1,3 miljoen) over de periode 1929-1930. Zie Zwart, *Willem Mengelberg 1920-1951*, 187. Zie ook: Heemskerk, *Dossier Mengelberg*, 26. De schikking behelsde een bedrag van 6390 gulden (nu circa € 60.000) wegens te weinig betaalde inkomstenbelasting over de jaren 1925-1926 en 1929-1930. Tot en met dat laatste jaar zouden er geen navorderingen meer worden opgelegd.

¹¹⁹ Geciteerd uit: Zwart, *Willem Mengelberg (1920-1951)*, 190.

¹²⁰ Geciteerd uit: Bank, ‘Willem Mengelberg. Een Rijnlandse hoogleraar in Utrecht’, 215.

Kunsten en Wetenschappen, wilde Mengelberg voor Nederland behouden en zorgde ervoor dat de dirigent werd bevorderd tot Grootofficier Oranje Nassau zonder dat daarvoor in de voorschriften van de Koninklijke onderscheidingen aanleiding gevonden kon worden.¹²¹ Daarnaast intervenueerde de minister bij een van de Rijksuniversiteiten ten gunste van een hoogleraarbenoeming omdat de dirigent zich volgens de minister, die een groot bewonderaar was van Mengelberg, achtergesteld voelde bij zijn buitenlandse collega's en daarover onstemd was. Mengelberg, geen intellectueel, hield op 3 december 1934 zijn inaugurele rede, getiteld 'De taak en studie der reproductieve toonkunst'. De nieuwe professor ging er van uit dat elke tijd zijn eigen benadering scheidt van de muziek uit het verleden en, in het verlengde daarvan, de technische voorwaarden om de muziek tot klinken te brengen. Het zijn opvattingen die niet wezenlijk verschillen van die van andere dirigenten in die tijd. Het was de enige keer dat Mengelberg als hoogleraar optrad. Hij gaf nimmer college.¹²² Intussen duurden de financiële zorgen voort. Naast het conflict met de fiscus moest Mengelberg andere financiële tegenslagen incasseren. De dirigent was op z'n zachtst gezegd nogal onhandig met geld. Hij liet zijn financiële zaken over aan zijn manager Bottenheim in wie hij een blind vertrouwen had. De dirigent was alleen op de hoogte van de hoofdlijnen, ingewikkelde details hield hij verre van zich. In het begin van de jaren twintig verdampten zijn banktegoeden en beleggingen als gevolg van de Duitse hyperinflatie en de geldontwaarding elders in Europa. In 1929 gingen zijn tegoeden in de Verenigde Staten verloren na de ineensstorting van de beurs. Naar later bleek had Mengelberg Bottenheim in Amerika veel te veel vrijheid gegeven om te beslissen over zijn financiële zaken. De ontlustering was compleet toen Bottenheim in 1936 schuldig werd bevonden aan belastingontduiking en de gevangenis in moest. De publicitaire schande daarvan kwam vooral op het conto van Mengelberg.¹²³ Bottenheim had vrijwel al het spaargeld van Mengelberg verloren met beleggingen en speculaties die verkeerd afliepen. De dirigent, die veel te goed van vertrouwen was geweest, raakte er bijna door geruïneerd.¹²⁴

Pro-Duitse houding

Mengelberg moest intussen blijven dirigeren om na zijn financiële tegenslagen zijn royale levensstandaard op peil te houden. Zijn huis in de Zwitserse bergen was een schip van bijleg. Mengelbergs nieuwe impresario, Johan Koning, moest Mengelberg er financieel weer bovenop helpen. Maar de tijd om een goed pensioen bij elkaar te verdienen werd steeds korter. Koning kreeg na de deconfiture rond Bottenheim de volledige vrijheid om concerten te boeken en deed dat zonder enige terughoudendheid – ook in nazi-Duitsland. Mengelberg was blij dat hij veel concerten kon dirigeren en bemoeide zich nergens mee.¹²⁵ Zelfs tijdens de oorlogsjaren reisde hij voor zijn tournees dwars door Europa. De politieke omwentelingen in de jaren dertig in Europa leken aan Mengelberg voorbij te gaan.¹²⁶ In het buitenland kon hij meer verdienen dan in Amsterdam, waar het bestuur hem minder liet dirigeren. Dit verklaart waarom Mengelberg tot 1944 zo weinig in Het Concertgebouw was.

Wie de tekenen des tijds verstond, wist dat het nazibewind geen intern Duitse zaak was, maar een bedreiging voor heel Europa.¹²⁷ Mengelberg verzette zich nimmer actief tegen het opkomende nazisme. Hij getuigde van een aanstootgevende politiek-maatschappelijke

¹²¹ Ibidem.

¹²² Flothuis, 'Tussen twee wereldoorlogen', 180. De Universiteit Utrecht startte in 1930 de studierichting muziekwetenschap, de Universiteit van Amsterdam in 1946. Utrecht en Amsterdam bleven de belangrijkste opleidingen omdat alleen hier muziekwetenschap als hoofdvak gestudeerd kan worden.

¹²³ Zwart, *Willem Mengelberg (1920-1951)*, 245.

¹²⁴ Ibidem 548. Zie ook: Heemskerk, *Dossier Willem Mengelberg*, 26.

¹²⁵ Zwart, *Willem Mengelberg (1920-1951)*, 549.

¹²⁶ Zwart, 'De glanzrijke carrière van Willem Mengelberg', 531.

¹²⁷ Sebastian Haffner, *Kanttekeningen bij Hitler* (Amsterdam 2002), 63, 64.

blindheid.¹²⁸ Een uitnodiging voor een financieel gunstige Duitse tournee in 1937, stuitte op verzet bij onder anderen Joodse orkestleden. Zij vonden dat er voor een ensemble als het Concertgebouworkest geen plaats was in een land waar werken van Mahler en Schönberg niet meer mochten worden gespeeld, waar het standbeeld van Mendelssohn was neergehaald en waar Joodse musici in hun bestaan werden bedreigd. Maar Mengelberg stelde dat hij ‘de baas’ was.¹²⁹ De directie zegde de tournee echter op het laatste moment af.¹³⁰

In de loop van de jaren dertig werd steeds duidelijker hoe Mengelberg politiek georiënteerd was. Het thema Duitsland keerde voortdurend terug. Mengelberg was ervan doordrongen dat de Duitse cultuur de dominante cultuur was in Europa. Hij had een afkeer van het Verdrag van Versailles (1919), in het bijzonder van de strenge implicaties van het vredesverdrag voor Duitsland, en een weerzin tegen het communisme. Hij zag in Duitsland alleen positieve ontwikkelingen, niet de gruwel die de ideologie van het nationaalsocialisme met zich meebracht.¹³¹ Volgens zijn biograaf ging Mengelberg voorbij aan de politieke realiteit die Hitler schiep. ‘Hij kon en wilde de duistere kanten van het Duitse Rijk niet zien. Als hij daar iets van zag, zoals bij de rassentheorieën, dan verbond hij daar geen consequenties aan.’¹³²

De jaren 1940-1945 waren de meest dramatische uit zijn leven, Mengelbergs reputatie was geruïneerd. De aantasting van Mengelbergs naam en daarmee ook de reputatie van het Concertgebouworkest was vooral het gevolg interviews die Mengelberg aan het begin van de oorlog had gegeven. Een vraaggesprek in de *Völkischer Beobachter* van 5 juli 1940, het officiële dagblad van de NSDAP, deed hem de das om. Daarin stond dat Mengelberg een champagnedronk had uitgebracht op de capitulatie van het Nederlandse leger en dat terwijl Rotterdam in puin lag en duizenden Nederlandse militairen waren gesneuveld. De gedragingen van Mengelberg tijdens de oorlog wezen niet op concrete collaboratie of schurkenstreken, maar eerder op ijdelheid en beroepsmatige gezichtsvernuwing.¹³³ Hij had zich kunnen verenigen met de autoritaire staats- en omgangsvormen van de Duitse machtshebbers en profiteerde van Arthur Seyss-Inquarts actieve belangstelling voor muziek.¹³⁴ Tijdens de Tweede Wereldoorlog speelde het Concertgebouworkest onder verantwoordelijkheid van directie en bestuur door tot eind 1944 terwijl andere instellingen, waaronder universiteiten, hun poorten al lang hadden gesloten.

Mengelbergs biograaf schoof in 2016 het beeld van de apolitieke en naïeve dirigent, dat de literatuur over de maestro tot die tijd grotendeels beheerste, terzijde. ‘Mengelbergs aantekeningen, krabbels en onderstrepingen rekenen genadeloos af met het idee dat hij apolitiek was, niet op de hoogte van het wereldnieuws, of het gedachtegoed van de nazi’s niet kende.’¹³⁵ Daarbij brengt Zwart echter meteen een belangrijke nuancering aan door te stellen dat ‘de portee van zijn krabbels soms onnozel overkomt’.¹³⁶ Zwart baseert zich op de vondst van stapels kranten in het huis van Mengelberg in het Zwitserse Zuort, waarin de dirigent ‘vitale informatie’ had aangetekend. Mengelberg was volgens hem niet wereldvreemd en evenmin naïef. Dat wil zeggen in de zin van ‘goed van vertrouwen’, maar niet als de betekenis ‘onwetend’ is.

Mengelberg had bijvoorbeeld voldoende inzicht in de politieke situatie om in 1936 aan minister Andries de Graeff van Buitenlandse Zaken te vragen wat de regering ervan vond als

¹²⁸ Martin van Amerongen en Philo Bregstein, *Willem Mengelberg tussen licht en donker*, (Baarn 2001) 14.

¹²⁹ Flothuis, ‘Tussen twee wereldoorlogen’, 179.

¹³⁰ Mengelberg dirigeerde tussen 1936 en 1940 in Duitsland 31 concerten. E-mailbericht d.d. 11 april 2017 van Steffen aan de auteur.

¹³¹ Zwart, *Willem Mengelberg (1920-1951)* (deel 2) 553.

¹³² Ibidem 552. Zie ook: Heemskerk, *Dossier Mengelberg*, 27.

¹³³ Als katholiek mocht Mengelberg geen lid zijn van de NSB.

¹³⁴ Bank, ‘Willem Mengelberg, een Rijnlandse hoogleraar in Utrecht’, 219, 223.

¹³⁵ Zwart, *Willem Mengelberg (1920-1951)*, 253.

¹³⁶ Ibidem.

hij in Duitsland zou dirigeren – zich indekkend om verwijten voor te zijn. De Graeff vond het overigens goed dat Mengelberg in Duitsland dirigeerde aangezien dit de verstandhouding – en de handelsbetrekkingen – met dit buurland ten goede zou komen. Betuigingen van vriendschap hielpen volgens de minister om gunsten van Duitsland te verkrijgen en ambassadeur honoris causa Mengelberg kon daarbij behulpzaam zijn. Deze houding past in de Nederlandse neutraliteitspolitiek van die dagen.¹³⁷

Volgens zijn biograaf staat het vast dat Mengelberg politiek geïnteresseerd was, vooral in de relatie tussen Duitsland en Europa. ‘Hij vereenzelvigde zich met het lot van Duitsland en zag vrijwel alles door een Duitse bril. In het openbaar verklaarde hij stevast niet aan politiek te doen.’¹³⁸ Maar tegenover buitenlandse kranten en journalisten leek hij veel minder voorzichtig in wat hij zei. En in Amsterdam liet hij violist Joseph Szigéti duidelijk merken hoe opgelucht hij was dat Hitler bij de aanslag in München in 1939 niet was omgekomen.¹³⁹ Het is duidelijk dat hij niet het voorbeeld volgde van Toscanini, die zich solidair verklaarde met de uit Duitsland verdreven Joodse musici, onder wie Mengelbergs collega’s Walter en Otto Klemperer. Toscanini kondigde om die reden aan daar nooit meer te zullen dirigeren.¹⁴⁰ Ook de niet-Joodse Busch en Kleiber hielden het in Duitsland voor gezien.¹⁴¹ In hoofdstuk 2 van dit boek zal blijken dat de pro-Duitse houding van Mengelberg niet zonder ingrijpende gevolgen bleef voor gebouw, orkest en publiek.¹⁴² De maestro werd na de oorlog zwaar gestraft.

Samenvattend: Mengelberg was gedurende een halve eeuw (!) bepalend voor de ontwikkeling van het Concertgebouworkest als toonaangevend symfonieorkest en voor de opmars van Amsterdam als internationaal gewaardeerd muziekcentrum. De orkestleider legde de artistieke lat bijzonder hoog, haalde grote componisten naar Amsterdam en koos voor een avontuurlijk repertoire. Hij legde daarmee de basis voor het Amsterdamse engagement met de eigentijdse orkestmuziek en vestigde een unieke Mahler-traditie. We mogen deze grote artistieke lijn niet uit het oog verliezen als we de schijnwerper richten op de keerzijde. De bestuurders van Het Concertgebouw gaven hem – in tegenstelling tot de directeur – veel vrijheid. Mengelbergs conflicten achter de schermen waren berucht. Daarmee, alsook met zijn financiële tegenslagen en zijn pro-Duitse houding, beschadigde hij de reputatie van het Concertgebouworkest en daarmee Het Concertgebouw. De chef-dirigent is immers het boegbeeld van het orkest, het gezicht tegenover de buitenwacht. Hij heeft voor alles en iedereen een voorbeeldfunctie. Zelden zal een carrière van een sterdirigent dramatischer zijn geëindigd als die van Mengelberg.

2 OPRICHTING EN BEDRIJFSVOERING

Het Concertgebouworkest was van 1888 tot eind 1952 onderdeel van Het Concertgebouw N.V. Bij het bestuur van deze vennootschap lag naast de exploitatie van het gebouw nog een andere verantwoordelijkheid: het borgen van de artistieke kwaliteit van het orkest en het scheppen van voorwaarden voor de verdere artistieke ontplooiing. Het gebouw vervulde naast zijn rol als stichter, naamgever, klankkast, en standplaats van het orkest ook de functie van werkgever en bestuurder. Van meet af aan was er spanning tussen het zakelijke en artistieke beleid. In de oude statuten van de N.V. stond de gebouwexploitatie voorop. Dit veranderde in

¹³⁷ Ibidem 287. Zie ook: Heemskerk, *Dossier Willem Mengelberg*, 27.

¹³⁸ Zwart, *Willem Mengelberg (1920-1951)*, 552.

¹³⁹ Ibidem 553. (De auteur rept abusievelijk van 1938.) De aanslag op Hitler was op 8 november 1939. Joseph Szigéti trad op 9 november 1939 op met het Concertgebouworkest in het *Vioolconcert* van Ernst Bloch. De violist was van Joodse afkomst. (Bron: Steffen)

¹⁴⁰ Heemskerk, *Dossier Mengelberg*, 27.

¹⁴¹ In Duitsland bleven veel topdirigenten over onder wie Hermann Abendroth, Karl Böhm, Eugen Jochum, Herbert von Karajan, Hans Knappertsbusch, Clemens Krauss, Carl Schuricht en Richard Strauss.

¹⁴² Giskes, *Dirigenten te gast*, 276.

1931, toen het orkestbeheer de eerste plaats kreeg. Maar de N.V. kon niet verhinderen dat de orkestexploitatie door die van het gebouw in het gedrang kwam. De laatste kon op den duur niet meer lonend zijn doordat steeds grotere bedragen nodig waren voor instandhouding en vernieuwing van het monumentale gebouw.¹⁴³ In welke context startten gebouw en orkest? Hoe ontwikkelde zich de verhouding tussen chef-dirigent en directeur? Hoe grepen artistieke en zakelijke belangen in elkaar? Wat waren zakelijke bijdragen aan artistieke successen?

Stedelijke trots

Tijdens de start van gebouw en orkest was Nederland in de ban van het cultureel nationalisme. Daaronder verstaan historici de gedachte dat de natie primair wordt gevormd door mensen met een gemeenschappelijke cultuur en dat omgekeerd elke cultuur ook weer nationaal is.¹⁴⁴ De culturele variant van het nationalisme kwam in de tweede helft van de negentiende eeuw sterk tot ontwikkeling.¹⁴⁵ Bank beschrijft hoe Nederlandse gegoede burgers zich in de negentiende eeuw inspanden om het culturele verleden in standbeelden, schilderkunst, literatuur, muziek en kunstfeesten tot leven te wekken in de hoop zo bij te dragen aan een nieuw nationaal elan. Veel van de voorbeelden die hij geeft, zijn in feite uitingen van stedelijke trots. Actieve burgers waren doordrongen van het belang van het particulier initiatief en wierpen zich op als ‘cultuurdragers’. Een belangrijk motief was het voorzien in eigen behoefte aan kunst.¹⁴⁶

De economische groei, die rond 1890 inzette, stimuleerde de schaalvergroting in de kunsten, resulterend in een smeedwerk van gebouwen en instituties.¹⁴⁷ Er werden verenigingen opgericht om de oplevende belangstelling voor cultuur te structureren en te kanaliseren. Van de Wagner-Vereeniging en de Vereniging Rembrandt is de laatste nog zeer actief.¹⁴⁸ In Amsterdam en andere steden was sprake van een nieuw elan wat blijkt uit de groei van het aantal podia voor muziek en toneel in Den Haag, Hoorn, Breda, Leeuwarden Groningen, Rotterdam, Nijmegen en Haarlem.¹⁴⁹ Er was niet alleen een behoefte aan nieuwe podia, maar ook aan symfonieorkesten. In de periode 1883-1918 kwamen – naast de Groninger Orkest Vereniging (1862) – in negen steden professionele symfonieorkesten tot stand, onder meer in Den Haag, Rotterdam en Utrecht.¹⁵⁰

In de muzikale variant van dit cultureel nationalisme speelde de herontdekking van oude meesters een belangrijke rol. Dit vergt een kort zijpad. Waar voor de Nederlandse schilderkunst de zeventiende eeuw als vruchtbare periode gold, was voor de muziek in een nationale zoektocht naar de polyfonie de vijftiende en zestiende eeuw van belang.¹⁵¹ Componisten ont-

¹⁴³ Albert de Roos, ‘Het Concertgebouworkest en de overheid’ in: Flothuis e.a. (red.), *Het Concertgebouworkest 75 jaar* (Amsterdam 1963), 35. De Roos (PvdA) was van 1946 tot 1962 wethouder voor onder meer kunstzaken in Amsterdam. Hij speelde een belangrijke rol bij de splitsing van het gebouw en het orkest.

¹⁴⁴ Bank, *Het roemrijk vaderland. Cultureel nationalisme in Nederland in de negentiende eeuw* (Den Haag 1990), 9. Bank hanteert het begrip cultuur in engere zin, het valt vrijwel samen met ‘de kunsten’. Zie ook: Niek van Sas, *De metamorfose van Nederland. Van oude orde naar moderniteit, 1750-1900* (Amsterdam 2004). De ontwikkeling van een nationale identiteit sloot het voortbestaan van lokale en provinciale loyaliteiten niet uit, vergelijk het huidige ingewikkelde proces van Europese eenwording.

¹⁴⁵ Roel Pots, *Cultuur, koningen en democraten. Overheid & cultuur in Nederland* (Nijmegen 2000) 117.

¹⁴⁶ Van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief* (Groningen 2005) 108, 109.

¹⁴⁷ Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht*, 346.

¹⁴⁸ Van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief*, 109.

¹⁴⁹ Ibidem 163.

¹⁵⁰ Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 164. Het betreft het Maastrichts Stedelijk orkest (1883), de Arnhemse Orkestvereniging (1889), het Utrechts Stedelijk Orkest (1894), het Residentie Orkest (1904), het Brabants Orkest (1907), de Concertvereniging Haarlem’s Muziekkorps (1913), het Frysk Orkest (1915) en het Rotterdams Philharmonisch Orkest (1918). Zie ook: Emanuel Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*, 141-147.

¹⁵¹ Polyfonie is een bijzondere vorm van meerstemmigheid met als samenhangende aspecten: gelijktijdigheid, relatieve zelfstandigheid en onderlinge afstemming. In de context van polyfonie wordt het begrip ‘contrapunt’

wikkelden tussen 1450 en 1550 een invloedrijke, sterk internationaal georiënteerde (Franco-Vlaamse) stijl en werkten vooral aan de Italiaanse hoven. Er kwam een geconstrueerde ‘Nederlandse school’ met polyfonisten die na de afscheiding van België, in 1830, helaas bijna allemaal afkomstig bleken uit de Zuidelijke Nederlanden en Noord-Frankrijk. De hardnekkige beeldvorming van een Nederlandse school wist zich niettemin meer dan anderhalve eeuw te handhaven.¹⁵²

Terug naar de symfonische muziekpraktijk. De *Derde Symfonie* van Bernard Zweers, getiteld ‘Aan mijn Vaderland’, gooide hoge ogen.¹⁵³ Zweers toonzette impressies van het Hollandse landschap en de stad Amsterdam. Het Concertgebouworkest voerde de symfonie in 1889 uit onder leiding van chef-dirigent Kes.¹⁵⁴ Een componist die de aandacht trok van Kes’ opvolger Mengelberg was Diepenbrock.¹⁵⁵ Reeser noemt in zijn handboek *Een eeuw Nederlandse muziek 1815-1915* het oeuvre van deze componist het onbetwiste hoogtepunt van de lange negentiende eeuw. Diepenbrock kwam ook in nauw contact met Mahler en Debussy. ‘Het harmonisch kleurenpalet van Mahler en later ook dat van Debussy verlichtten zijn muziek aanzienlijk en vergrootten tegelijk de intensiteit ervan.’¹⁵⁶

Hoe paste het Concertgebouworkest in dit cultureel nationalisme? Net als het nieuwe Concertgebouw was ook het jonge orkest onderdeel van de trots van de hoofdstedelijke burgerij. Van meet af aan waren er voor minder draagkrachtige stedelingen incidenteel ‘Volksconcerten’ en ’s zomers populaire concerten. Daarnaast leverde het Concertgebouworkest zijn aandeel aan nationale feesten. Maar er was ook een ontwikkeling die de landsgrenzen oversteeg. Mengelberg tilde het Concertgebouworkest boven de stedelijke trots uit. De uitstekende akoestiek van de Grote Zaal van Het Concertgebouw voor het laatromantische orkestrepertoire en de kwaliteiten van orkestleider Mengelberg met zijn buitenlandse contacten in de componistenwereld verhieven Amsterdam tot een internationaal muziekcentrum.

Dirigent en orkestleden legden daarbij steeds een serieuze nieuwsgierigheid aan de dag voor eigentijdse orkestmuziek uit binnen- en buitenland. Prominente componisten kwamen naar Amsterdam om eigen werk te dirigeren, waarmee het orkest al vroeg een bijdrage leverde aan de eigentijdse muziek. Daarmee ging Mengelberg risico’s niet uit de weg, want het beluisteren van nieuwe muziek vraagt de nodige inspanning van het publiek en roept soms weerstand op. Het mecenaat, dat aan de basis stond van gebouw en orkest, werd gevoed door particuliere ondernemerszin en economische groei.¹⁵⁷ Maar bij het orkest won een eigenwijs soort missiedrang het van de Hollandse handelsgeest.¹⁵⁸

Door het ‘model’ dat Mengelberg neerzette ontstond een zekere spanning tussen nationale en internationale activiteiten. Een Amsterdamse orkest ontwikkelde zich tot een *global player*. Dit schiep artistieke en zakelijke verantwoordelijkheden en verplichtingen tegenover zijn binnen- en buitenlands publiek. De programmering en de bedrijfsvoering moesten daar steeds weer zorgvuldig op worden afgestemd. De verleiding was groot om concessies te doen want het buitenlandse publiek dat minder vooruitstrevend in zijn appreciatie van nieuwe muziek

gebruikt. Deze technische term heeft betrekking op de relatie van verschil tussen gelijktijdige melodische lijnen. (Met dank aan musicoloog Rokus de Groot.)

¹⁵² Grijp e.a. (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (Amsterdam 2002) 446. Zie ook Bank, *Het roemrijk vaderland*, 25.

¹⁵³ Jan Dirk Christiaan van Dokkum, *Honderd jaar muziekleven in Nederland. Een geschiedenis van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst bij haar eeuwfeest 1829-1929* (Amsterdam 1929) 14. Zie ook: Reeser, *Muziekgeschiedenis*, 160.

¹⁵⁴ Het betrof drie van de vier delen, de eerste volledige uitvoering van de symfonie was te beluisteren in 1890.

¹⁵⁵ Wouter Paap, *Alphons Diepenbrock. Een componist de in de cultuur van zijn tijd* (Haarlem 1980), 120, 172, 173.

¹⁵⁶ Leo Samama, ‘Alphons Diepenbrock en de Tachtigers’ in: Grijp e.a. (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* 504.

¹⁵⁷ Bank, ‘Mecenaat en stadsontwikkeling in Amsterdam, 1850-1900’, 449.

¹⁵⁸ Zie: Hans Ferwerda, ‘Een uniek orkest’ in Khalifa e.a. (red.), *Bravo!*, 134.

was dan het Amsterdamse. Voor een symfonieorkest met langetermijnplanning geen sinecure om daarin een balans te vinden.

Aan de basis van Het Concertgebouw stonden vermogende Amsterdammers met een zakelijke investering; aan de basis het orkest stond na gedegen voorwerk van Kes de begenadigde orkestleider Mengelberg. Elke zichzelf respecterende Europese hoofdstad wilde destijds een goed symfonieorkest. Amsterdam had uit stedelijke trots nog een extra wens: in de jaren tachtig van de negentiende eeuw was er behoefte aan een goed geoutilleerde concertzaal. De Parkzaal, eertijds gelegen in het Wertheimpark, was in 1881 gesloopt.¹⁵⁹ De enorme ruimte van de Grote Zaal van het in 1929 afgebrande Paleis voor Volksvlijt, gesitueerd aan het huidige Frederiksplein, kende akoestische bezwaren. Dit publieke bouwwerk, een kleinere variant van het Crystal Palace in Londen, was in de eerste plaats bestemd om de burgerij kennis te laten maken met dat wat op industrie- en landbouwgebied werd geproduceerd. Beide zalen hadden grote moeite de exploitatie op orde te krijgen.¹⁶⁰

Aan deze zalen waren gelijknamige orkesten verbonden, het in 1849 opgerichte Parkorkest en het in 1865 gestarte Paleisorkest.¹⁶¹ In 1882 kwam daar de Amsterdamse Orkest Vereniging (AOV) bij, geleid door Kes, zes jaar later de eerste chef-dirigent van het Concertgebouw-orkest, deels bevolkt door AOV-leden.¹⁶² Ook het orkest van het Paleis voor Volksvlijt, een beroepsensemble van symfonische proporties, gold als belangrijke voorloper van het Concertgebouw-orkest. Het was in de periode 1865-1895 qua status en kwaliteit verheven boven de operaorkestjes, het Parkorkest en een genootschaporkest als dat van Felix Meritis, waarin nog dilettanten speelden.¹⁶³ Dit multidisciplinaire genootschap investeerde vooral in virtueuze solisten.

Amsterdamse cultuurliefhebbers gaven destijds in vele muzikale, letterkundige, artistieke en theatrale genootschappen uitdrukking aan onderlinge standsverhoudingen en 'collectieve standsidentiteiten'. Zij gaven deze en stedelijke sociale hiërarchie in belangrijke mate ook actief vorm in deze genootschappen – door ballotagepraktijken en collectieve cultivering van smaakvoorkeuren en -oordelen. Zo ook in het deftige genootschap Felix Meritis, 'dat in 1777 was gesticht en afdelingen bezat voor letterkunde, tekenkunde en koophandel en waarvan vooral de prestigieuze concertserie van de muziekafdeling druk werd bezocht'.¹⁶⁴ Nederlands oudste concertzaal telde slechts circa zeshonderd zitplaatsen.¹⁶⁵ Deze zaal was dus niet geschikt om een publiek van tweeduizend man te herbergen. Een nieuwe, ruimere concertzaal op een terrein aan de Houbrakenstraat (de huidige Van Baerlestraat) was noodzakelijk. De steigers van Het Concertgebouw in de open ruimte markeerden de zuidelijke grens van de nieuwe stadsuitleg. De keuze van deze bouwplaats, buiten de bebouwde kom in Nieuwer-Amstel, was ingegeven door het streven om deze instelling te koppelen aan een stadontwikkeling voor de goeude burgerij in deze buurt.¹⁶⁶ Na de bouw van het nieuwe Concertgebouw kon een volgende stap gezet worden: het oprichten van een bijbehorend

¹⁵⁹ Ook het gebouw Odeon beschikte over een concertzaal. Het gebruik daarvan verminderde na de opening van Het Concertgebouw in 1888.

¹⁶⁰ Wenekes, 'Het Paleisorkest en de professionalisering van het orkestwezen' in: Grijp e.a. (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden*, 470.

¹⁶¹ Wenekes, *Het Paleis voor Volksvlijt*, 159, 160. Zie ook: Giskes, *Dirigenten te gast*, 43, 44.

¹⁶² Mascha van Nieuwkerk, 'Van Felix Meritis naar het Concertgebouw. Continuïteit en vernieuwing in de Amsterdamse concertpraktijk, 1884-1891' in: *Skript Historisch Tijdschrift*, jaargang 33.4 (2014), 233.

¹⁶³ Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht*, 81. Zie ook: Wenekes, *Het Paleis voor Volksvlijt*, 182.

¹⁶⁴ Furnée, 'Cultuurliefhebbers. Sociale structuren en voorkeuren', 3, 7. Zie ook: Te Velde, 'Herenstijl en burgerzin' in: Remieg Aerts en Te Velde (red.), *De stijl van de burger. Over Nederlandse burgerlijke cultuur vanaf de Middeleeuwen* (Kampen 1998), 171, 172.

¹⁶⁵ Wenekes, *Het Paleis voor Volksvlijt*, 159.

¹⁶⁶ Bank, 'Mecenaat en stadsontwikkeling in Amsterdam, 1850-1900', 568.

symfonieorkest van niveau. Het dilettantisme van het genootschapsorkest maakte bij het Concertgebouworkest plaats voor een ijzeren discipline. Daarbij lag de focus eerder op alle geledingen van het ensemble zelf dan op virtuoze solisten.¹⁶⁷

Op tournee in Amsterdam had de befaamde Meiniger Hofkapelle onder leiding van Von Bülow – schoonzoon van Liszt – in 1885 laten horen hoe een professioneel symfonieorkest kon klinken. Musicoloog Reeser zag in dat optreden zelfs een keerpunt in de Nederlandse symfonische uitvoeringspraktijk.¹⁶⁸ Dat wil niet zeggen dat er in de jaren tachtig van de negentiende eeuw sprake was van een cesuur in de Nederlandse muziek- en concertgeschiedenis, zoals vaak wordt gesuggereerd. Deze benadering gaat ervan uit dat het Nederlandse muzikleven tot de jaren 1880 achterbleef op de rest van Europa en reduceert daarmee de betekenis van het negentiende-eeuwse muzikleven tot opmaat voor het ontstijgen aan een ondergeschikte positie dankzij een nieuwe, ambitieuze generatie componisten, dirigenten en orkesten rondom de oprichting van het Concertgebouw.¹⁶⁹

Zeker: denkend aan het culturele leven in negentiende-eeuws Amsterdam komen beroemde instellingen die pas na 1885 buiten de oude stadsmuren verrezen al snel in beeld: het Rijksmuseum, het Concertgebouw, het Stedelijk Museum en de nieuwe Stadsschouwburg. Historicus Jan Hein Furnée maakt echter duidelijk dat zij voortbouwden op een reeds bloeiende culturele infrastructuur. In zijn ogen worden de omvang, veelzijdigheid en participatiegraad daarvan nog immer sterk onderschat: ‘In het midden van de negentiende eeuw telde Amsterdam – met een bevolking van ruim 220.000 zielen van wie 130.000 volwassenen – maar liefst tien grote en kleine schouwburgen met elk zo’n honderd tot vijftienhonderd plaatsen. Amsterdam deed hiermee beslist niet onder voor andere Europese steden. Het aantal schouwburgen lag hier in verhouding tot de bevolking zelfs hoger dan in theaterstad Parijs.’¹⁷⁰

Hij concludeert dat cultuurliefhebberij overwegend werd bepaald door welstand en beroep. ‘Voor burgers die zichzelf tot de zogenaamde “fatsoenlijke standen” rekenden – een term die historici bijna zijn vergeten, maar in de negentiende eeuw veel werd gebruikt om hogere statusgroepen aan te duiden – gold cultuurliefhebberij als een aangename, maar ook noodzakelijke activiteit en competentie.’¹⁷¹ Het genootschap Felix Meritis verenigde voornamelijk rijke kooplieden, assuradeurs, advocaten, artsen, hoge ambtenaren en prominente renteniers. Geweerd werden goeide winkeliers en ambachtsbazen alsook vrijwel alle fabrikanten – ongeachte hoge welstand of grote muziekkennis.¹⁷²

Dat brengt ons terug bij Het Concertgebouw, waar leden van Felix Meritis een deel van het nieuwe publiek vormden en de concertprogramma’s deels op die van dit genootschap waren geïnspireerd.¹⁷³ Het was zonneklaar dat de tijd in Amsterdam rijp was voor een nieuwe concertzaal en bijbehorend professioneel orkest. Het belang van het burgerinitiatief van voor- aanstaande Amsterdammers die dit mogelijk maakten was evident. Het bestuur van Het Concertgebouw schrijft in het jaarverslag 1947/48: ‘Men kan de stichters van dit gebouw dan ook niet dankbaar genoeg zijn voor hun initiatief van 60 jaren her, zonder hetwelk wij thans mogelijk niet in de gelegenheid zouden zijn dit jaarverslag samen te stellen.’¹⁷⁴

¹⁶⁷ Van Nieuwkerk, ‘Van Felix Meritis naar het Concertgebouw’, 235, 238.

¹⁶⁸ Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek 1815-1915* (Amsterdam 1950), 5, 135-137, 141-143, 187-189.

¹⁶⁹ Delpeut, ‘Een te herziene eeuw Nederlandse muziek’, 6. Zie ook: Van Nieuwkerk, ‘Van Felix Meritis naar het Concertgebouw’, 238.

¹⁷⁰ Furnée, ‘Cultuurliefhebbers. Sociale structuren en voorkeuren’, 2.

¹⁷¹ Ibidem 5.

¹⁷² Ibidem 8.

¹⁷³ Van Nieuwkerk, ‘Van Felix Meritis naar het Concertgebouw’, 238.

¹⁷⁴ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) inventarisnummer 298B, jaarverslag 1947/48, p. 17.

Ondernemerschap

Veertig Amsterdammers, onder wie de zes stichters, vervoegden zich op 8 juli 1882 bij notaris Jean Pollones om een naamloze vennootschap op te richten. Het zestal werd de ‘muzikale beursgroep’ genoemd en kwam gemiddeld een avond per maand bijeen in het huis van de voorzitter, Petrus van Ogtrop.¹⁷⁵ Een ander invloedrijk bestuurslid was Jérôme Alexander Sillem, bankier en politicus, die ook in de stichting van het Stedelijk Museum een groot aandeel had. Sillem stelde zijn kunstzinnige nevenactiviteiten op één lijn met de economische. Zijn neef Ernst Heldring roemde hem als ‘een man van hoge beschaving en fijne geest, historicus, musicus, lid van Gedeputeerde Staten, scherpzinnig, vroolijk en luimig’.¹⁷⁶

Uitzonderlijk was de oprichting van een naamloze vennootschap overigens niet: bij de in 1883 geopende Groninger Schouwburg werd ter financiering van de bouw ook aandelen uitgegeven. Het kunstleven in Amsterdam speelde zich in het begin van de negentiende eeuw af in genootschappen. Aan het eind van de eeuw overheerste de naamloze vennootschap. De eerste hadden een besloten structuur, de tweede waren niet alleen naamloos, maar kenden slechts een enkele drempel: de toegangsprijs.¹⁷⁷ De rechtsvorm van de naamloze vennootschap bood de stichters van Het Concertgebouw dus gelegenheid om vreemd kapitaal aan te trekken.¹⁷⁸ Dat was geen overbodige luxe want economische malaise wierp een schaduw over de meeste jaren van het voorlaatste decennium van de negentiende eeuw. Het passeren van de akte betekende een eerste stap gezet naar ‘het oprichten en exploiteren van een Concertgebouw voor Amsterdam en al hetgeen daarmee in verband staat’.¹⁷⁹ Een classicistisch ontwerp van architect Adolf Leonard van Gendt was favoriet. Op het dak van het gebouw prijkt een lier verguld met bladgoud. De Grote Zaal werd gebouwd naar het ‘schoenendoosmodel’ van het Neue Gewandhaus in Leipzig; als voorbeeld voor de Kleine Zaal gold de ovaal zaal van sociëteit Felix Meritis.

De financiering van Het Concertgebouw verliep moeizaam aangezien een aandelenemissie maar slechts ten dele slaagde: bijna twee derde van de beschikbare aandelen werd geplaatst – een bedrag van circa 250.000 gulden¹⁸⁰. Onder de aandeelhouders bevonden zich veel leden van het genootschap Felix Meritis.¹⁸¹ De kosten waren aanvankelijk begroot op 400.000 gulden en liepen uiteindelijk op tot circa 600.000 gulden.¹⁸² De financiële situatie baarde van meet af aan zorgen: de eerste jaren waren wegens aanloopverliezen en conjuncturele

¹⁷⁵ Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht*, 384, 395.

¹⁷⁶ Bank, ‘Mecenaat en stadsontwikkeling in Amsterdam, 1850-1900’, 548. Zie ook: Jérôme Alexander Sillem (ed.), ‘Herinneringen van mr. J.A. Sillem, 1840-1912’, *Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum* 62 (1970), 178. Alsook: Johannes de Vries (ed.), *Herinneringen en dagboek van Ernst Heldring 1871-1954* (Groningen 1970), 44.

¹⁷⁷ Bank, ‘Mecenaat en stadsontwikkeling in Amsterdam, 1850-1900’, 556.

¹⁷⁸ Aart Jan Willem Camijn, *Een eeuw vol bedrijvigheid. De industrialisatie van Nederland 1814-1914* (Utrecht 1987) 122. Zie ook: Wennekes, *Het Paleis voor Volkslijt (1864-1929)*, 75,76.

¹⁷⁹ SAA toegangsnummer 5075 (notariële archieven) inventarisnummer 23228, akte nummer 344. Zie ook: Giskes, *Dirigenten te gast*, 45. De stichters van Het Concertgebouw N.V. waren Willem Cnoops Koopmans, firmant van distilleerderij Levert & Co; mr. Abraham Frans Karel Hartogh, advocaat en procureur en lid Tweede Kamer; Dirk Herbert Joosten, makelaar in katoen, tin en rubber; Hendrik Jan de Marez Oyens, handelaar in effecten, Petrus Antonius Ludovicus van Ogtrop, effectenhandelaar; mr. Jérôme Alexander Sillem, commissaris bij bankiershuis Hope. Op Hartogh na vormden deze aandeelhouders het eerste bestuur van het Concertgebouw N.V. Zie ook: Van Royen e.a. (red.), *Historie en kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest, deel I Voorgeschiedenis / 1888-1945* (Zutphen 1988) 15, 19.

¹⁸⁰ Het geplaatste kapitaal bij oprichting: 250 aandelen met een nominale waarde van 500 gulden, acht aandelen met een nominale waarde van 250 gulden en acht aandelen met een nominale waarde van 125 gulden. Zie: SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) doos 3, map 10, circulaire 1. Zie ook het prospectus Het Concertgebouw N.V., gedateerd 6 september 2011, pagina 25. (Na de oprichtingsemisatie volgde in 2011 een nieuwe aandelenuitgifte ter gelegenheid van het 125-jarig bestaan van Het Concertgebouw in 2013.)

¹⁸¹ Van Nieuwkerk, ‘Van Felix Meritis naar het Concertgebouw’, 232, 233.

¹⁸² Giskes, ‘Opbouw 1881-1888’ in: Van Royen e.a. (red.), *Geschiedenis en kroniek I*, 20, 21.

tegenwind heel moeilijk.¹⁸³ De concerten van het Concertgebouworkest waren de belangrijkste bron van inkomsten. De stichters moesten regelmatig kapitaal bijstorten. Leningen en schenkingen door stichtingen en verenigingen moesten soelaas bieden. De exploitatie leidde op termijn tot lastige keuzen. Dit blijkt onder meer uit het feit dat de tuin van Het Concertgebouw, een half ovale plek omheind door hoge bomen waar 's zomers openluchtconcerten werden gegeven, in 1922 in de verkoop ging.¹⁸⁴ Hierin was Het Concertgebouw N.V. niet uniek: het Paleis voor Volksvlijt, eveneens een naamloze vennootschap, was enkele decennia eerder *pecunia causa* gedwongen een deel van de Paleistuin te verkopen aan een consortium van bankiers en zakenlieden.¹⁸⁵

De tuin van het Concertgebouw vervulde een belangrijke functie. 'De ruimtelijke indeling van de tuin faciliteerde losse omgangsvormen en luisterconventies. Dat valt met name op in vergelijking met de relatief gesloten indeling van de concertzaal, waar stil en aandachtig luisteren rond 1900 steeds meer de norm was.'¹⁸⁶ Amsterdam had een traditie van openluchtconcerten in groene zones aan de stadsrand. Het Concertgebouw plaatste de zomerconcerten aan het einde van de eeuw opnieuw in het hart van het muziekleven. 'Met relatief "lichte", gemengde repertoires en losse sociale omgangsvormen dienen ze vooral als contrast voor de "serieuze" concerten waarvan het repertoire in de loop van de negentiende eeuw steeds meer in het teken van de "klassieke", gecanoniseerde componisten kwam te staan en het publiek steeds stiller begon te luisteren.'¹⁸⁷ In 1914 stopten de tuinconcerten wegens geluidsoverlast door het verkeer.

De Amsterdammers die aan de basis stonden van Het Concertgebouw waren representanten van een groep burgers en families, die vanaf de negentiende eeuw geld, macht en invloed verwierven en zich mengden met het zittende patriciaat en de oude regenten – voor zover nog niet uitgestorven uit de tijd van de republiek.¹⁸⁸ De bekostiging van Het Concertgebouw N.V. en het Concertgebouworkest past in het zogenoemde mecenaatmodel, zoals beschreven in de studie van cultuursocioloog Hitters. Dit model is vernoemd naar de patronageverhoudingen tussen kunstenaars en opdrachtgevers in de Oudheid, maar bij Hitters gaat het niet alleen om de verhouding tussen opdrachtgever en kunstenaar. Het gaat om een algemene betrokkenheid bij de kunsten: de financiers ervan zijn ook betrokken bij de initiatie en organisatie ervan.¹⁸⁹ Mecenaat duidt hier op patronage door private personen of partijen die de kunsten financieren, initiëren, organiseren en legitimeren op basis van kwaliteit. Hitters spreekt van 'esthetische legitimatie'.¹⁹⁰ Dit model speelde in de negentiende eeuw een belangrijke rol in de cultuursector waartoe voornamelijk de rijke stedelijke bovenklasse toegang had. Bij Het Concertgebouw had ook entrepreneurschap vanaf het begin een functie. Commerciële en idealistische motieven speelden vaak tegelijkertijd een rol.¹⁹¹

¹⁸³ Diepenbrock, *Eengezinde tweedracht*, 385. Zie ook: Giskes, 'Opbouw', 11-26.

¹⁸⁴ Flothuis, 'Tussen twee wereldoorlogen', 168.

¹⁸⁵ Wennekes, *Het Paleis voor Volksvlijt*, 66.

¹⁸⁶ Delpeut, 'De bonte tuinen der muziek. Ontmoetingen in de tuin van het Amsterdamse Concertgebouw rond 1900' (Amsterdam 2017) nog te publiceren manuscript. Tot laat in de twintigste eeuw legden historici de nadruk op de beschrijving van leven en werken van vermaarde negentiende-eeuwse componisten en musici. In de afgelopen decennia is er meer aandacht voor de sociale en economische context van het muziek- en concertleven. Bronnen als abonnementslijsten, concertprogramma's en muziekkritieken en -recensies spelen daarbij een belangrijke rol. Zie ook: Van Nieuwkerk, 'Van Felix Meritis naar het Concertgebouw', 229.

¹⁸⁷ Ibidem 1.

¹⁸⁸ Zie: Dirk Wolthekker, *Alleen omdat ik een Van Hall ben. Gijs van Hall 1904-1977* (Amsterdam 2017), 13.

¹⁸⁹ Hitters, *Patronen van patronage*, 57.

¹⁹⁰ Ibidem 73.

¹⁹¹ Delpeut, 'Een te herziene eeuw Nederlandse muziek', 19. Zie ook: Tyler Cowen, *In praise of commercial culture* (Cambridge 1998) 144.

Dit beeld behoeft enige nuancering. Het initiatief van de Amsterdamse burgerij en de wijze waarop zij aan het eind van de negentiende eeuw haar verantwoordelijkheid nam – gevoed door particuliere ondernemerszin en economische groei¹⁹² – zijn nadien veel geprezen. Het is een aanpak die doet denken aan de mentaliteit van de ‘mercator sapiens’ van Casparus Barlaeus of de ‘homo mercator’ van Elie Luzac. In hun zeventiende- respectievelijk achttiende-eeuwse context verfraaide en verrijkte de koophandel het menselijk bestaan als bevorderaar van vrede en beschaving en ontpopte de wijze koopman zich tot de Europese renaissancemens, een veelzijdige figuur die de hele wereld in zich opnam.¹⁹³ Bank belicht de negentiende-eeuwse context van de Amsterdamse koopman die ‘niet zonder litteraire idealisering, maar toch evenmin onwaar’ werd geschetst als een ‘mercator sapiens’, die ‘behalve het regelmatig verlangen, dat zijne ondernemingen voordeel zullen opleveren, en boven de voldoening die hij smaakt in het welslagen zijner vaak stoute speculaties’, andere wensen voedde zoals ‘zich te vermeiden in het hooger en naar dezen of genen begaafden redenaar, in het bijwonen van natuurkundige proeven door een bekwaam physicus of wel in het luisteren naar de wegslepende toonen der muziek’.¹⁹⁴ De constructieve houding van vooraanstaande burgers en kooplieden rond Het Concertgebouw vormde niet per se de enig mogelijke steunpilaar van de podiumkunsten. Van Gessel en Furnée wijzen ook op de prominente rol van het koningshuis en lokale overheden als mecenaat van de negentiende-eeuwse uitvoerende kunsten.¹⁹⁵

Het Concertgebouw opende zijn deuren op 11 april 1888. Een ad hoc ensemble aangevuld met koorleden onder leiding van Viotta luisterde de feestelijke inwijding op. Het Concertgebouw-orkest werd een paar maanden later samengesteld uit 64 musici en presenteerde zich voor het eerst aan het publiek op 3 november 1888.¹⁹⁶ Het orkest zou tot aan de splitsing van 1952 de belangrijkste inkomstenbron van het gebouw vormen. Het bestuur van Het Concertgebouw N.V. legde de dagelijkse artistieke leiding bij de chef-dirigent (destijds ‘orkestdirecteur’ geheten) en de ‘dagelijkse leiding der zaken, de uitvoering der besluiten van het bestuur en de administratie’ bij de directeur (destijds ‘administrateur’).¹⁹⁷ De taken en bevoegdheden van de dirigent werden niet nader omschreven. De taak van de directeur, die geen zitting had in het bestuur, stond vermeld in een reglement.¹⁹⁸ Deze ongelijkheid tussen beide posities en onduidelijkheid over taken en bevoegdheden van de dirigent en de directeur. Ze leidden al snel tot conflicten en deze lopen als een rode draad door de geschiedenis van gebouw en orkest.

Het Concertgebouworkest concerteerde in binnen- en buitenland. De abonnementsconcerten vormden het hart van de Amsterdamse programmering, hetgeen nog steeds het geval is.¹⁹⁹ Al

¹⁹² Bank, ‘Mecenaat en stadsontwikkeling in Amsterdam, 1850-1900’, 549.

¹⁹³ Wyger Velema, ‘Homo mercator in Holland. Elie Luzac en het achttiende-eeuwse debat over koophandel’ in: *BMGN* 100 (1985), 443. Zie ook: Geert Mak, ‘De mercator sapiens anno 2004. Over eenzaamheid, moed en vertrouwen’, 10,11. Raifeissen Lezing (Utrecht 2004).

¹⁹⁴ Geciteerd uit: Bank, ‘Mecenaat en stadsontwikkeling in Amsterdam, 1850-1900’, 548. Bank baseert zich hier op: Theo van Tijn, *Twintig jaren Amsterdam. De maatschappelijke ontwikkeling van de hoofdstad van de jaren '50 der vorige eeuw tot 1876* (Amsterdam 1965), 160, 161. Van Tijn baseert zich op een beschouwing in *De Gids* van 1865 over de Amsterdamse koopman.

¹⁹⁵ Van Gessel, ‘Drie koningen en hun muzikale interesses. Een speurtocht naar muzikale ondersteuning door het Nederlandse koningshuis in de negentiende eeuw’, in: *De Negentiende Eeuw* 36 (2012) 183-201. Zie ook: Furnée, ‘“Le bon public de la Haye”: Local governance and the audience in the French Opera in The Hague, 1820-1890’, in: *Urban History* 40 (2013) 625-645. Zie ook: Steffen, *Een Koninklijke relatie. Kroniek van de relatie tussen het Koninklijk Huis enerzijds en Het Koninklijk Concertgebouw N.V. en het Koninklijk Concertgebouworkest en zijn dirigenten anderzijds*, typescript, (Kampen 2017).

¹⁹⁶ Viotta was daarvoor niet benaderd. Zie: Giskes, *Dirigenten te gast*, 65.

¹⁹⁷ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) inventarisnummer 303, Statuten.

¹⁹⁸ Giskes, *Dirigenten te gast*, 30.

¹⁹⁹ Steffen, *De Concerten van het Concertgebouworkest*. Zie ook: Giskes, *Dirigenten te gast*, 39.

snel volgde belangstelling voor het orkest vanuit het buitenland. Het Concertgebouworkest trad in 1895 voor het eerst op buiten de landsgrenzen: op 31 maart van dat jaar dirigeerde Kes zijn orkest in Brussel. De buitenlandse concerten van het Concertgebouworkest zouden tot aan de splitsing van gebouw en orkest van 1952 beperkt blijven tot Europa, daarna werden werden regelmatig intercontinentale tournees georganiseerd.

3 INTERNE VERHOUDINGEN

Viotta had al vóór de oprichting van beide instellingen het probleem van de moeizame exploitatie van gebouw en orkest gesignaleerd. Deze musicus had op 30 maart 1888 aan het bestuur van Het Concertgebouw N.V. geschreven:

‘De conditio sine qua non, waaronder ik mij bereid verklaarde, met U in nader overleg te treden aangaande het samenstellen van een orkest voor het Concertgebouw, bestond hierin, dat afgescheiden van de Naaml. Vennootschap “het Concertgebouw”, eene zelfstandige vereeniging zoude worden opgericht, met eigen kapitaal en behoorlijk toegerust om den exploitatie van een orkest met goed gevolg te ondernemen.’²⁰⁰

Deze profetische woorden vormden een cantus firmus die tot de splitsing van gebouw en orkest in 1952 niet meer zou verstommen. Hutschenruyter, voormalig hoornist in het orkest en sinds 1897 feitelijk de zakelijk leider, was een verklaard voorstander van een splitsing en schuwde het debat daarover met het bestuur niet. Na de zomer van 1903 verhardde de opstelling van het bestuur jegens de directeur. Hutschenruyter deed het bestuur in november 1903 een voorstel om het orkest medezeggenschap te geven bij de orkestexploitatie.²⁰¹ Hij wilde de orkestexploitatie laten controleren door het bestuur van Het Concertgebouw N.V. Volgens zijn plannen kreeg een commissie van drie leden, te benoemen door de algemene vergadering van het orkest, jaarlijks inzage in de exploitatiecijfers en tevens de gelegenheid wijziging in de begroting van de orkestexploitatie voor te stellen. Alvorens besluiten te nemen die van invloed waren op de orkestexploitatie, kreeg de algemene vergadering de gelegenheid daarover te adviseren. Uitbreiding van het orkest, ten laste van het orkestbudget, geschiedde pas na toestemming van de algemene vergadering van het orkest. Overeenkomsten tussen de orkestleden en Het Concertgebouw N.V. liepen na bestuurlijke goedkeuring via een door de algemene vergadering van het orkest ontworpen contractformulier.²⁰²

Hutschenruyter zette zijn plannen voor een gescheiden orkestexploitatie kracht bij door er zijn aanblijven als directeur aan te verbinden. Een autonome orkestexploitatie hield in dat hij het batig saldo daarvan kon gebruiken voor verbetering van de salariëring van de orkestmusici en niet als dekking van de verlieslatende exploitatie van het gebouw. Daarnaast was hij uit op het contracteren van het orkest als zelfstandige corporatie. Op de achtergrond speelde een polemiek tussen de ervaren Hutschenruyter – die als musicus in het Concertgebouworkest snel carrière had gemaakt en al functioneerde als zakelijk leider was – en het in 1903 nieuw aangetreden bestuurslid Charles Ernst Henri Boissevain. De Boissevains stamden uit een hugenotengeslacht dat aan het eind van de zeventiende eeuw van Frankrijk naar Amsterdam was gekomen. Ze hadden zich opgewerkt tot succesvolle ondernemers, geïnteresseerd in politiek en samenleving.²⁰³ De industrieel Boissevain – zoon van de journalist en letterkundige Charles Boissevain, hoofdredacteur van het *Algemeen Handelsblad*, paarde doortastendheid in zaken aan een gevoel voor artisticeit. Hutschenruyter meende dat er omwille van een verdere ontwikkeling van het artistieke niveau van het orkest meer

²⁰⁰ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) Brief d.d. 30 maart 1888 van Viotta aan het bestuur. Zie ook de bestuursnotulen d.d. 18 en 25 februari en 2 maart 1888. Alsook: Giskes, ‘Opbouw’, 23.

²⁰¹ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) brief d.d. 18 november 1903 en notitie van Hutschenruyter aan Van Rees, destijds secretaris van het Concertgebouwbestuur.

²⁰² SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) brief en notitie d.d. 18 november 1903.

²⁰³ Zie: Dirk Wolthekker, *Alleen omdat ik een Van Hall ben. Gijs van Hall 1904-1977* (Amsterdam 2017), 53.

overeenstemming moest zijn tussen hetgeen van de uitvoerende musici werd verlangd en hetgeen hun geboden werd. Maar Boissevain, indachtig de verliesgevende exploitatie van het gebouw, wilde daar minder ver gaan dan Hutschenruyter.²⁰⁴

Het bestuur kon zich niet in de plannen van Hutschenruyter vinden hetgeen voor de directeur een duidelijk teken was van het ‘conservatisme’ van dit ‘regentencollege’. In zijn memoires stelt Van Rees, bestuurslid van 1884 tot 1920, dat hij en zijn medebestuurders in de eerste 25 jaren moeilijk anders konden. Zij waren ‘overladen met werkzaamheden’ maar vonden toch nog tijd genoeg om een instelling als Het Concertgebouw te stichten en daaraan dagelijks tijd en zorg te besteden. ‘Mannen die deze instelling, waarvoor zij zich op financieel gebied steeds ten volle aansprakelijk hadden gesteld en waarvoor zij met steun van anderen doch zonder eenige subsidie van staat of stad ongeveer één en een kwart miljoen gulden hadden samengebracht, tot een voor Holland ongekenden bloei wisten op te voeren.’²⁰⁵

Hun doel was ‘de bevordering der toonkunst en de opheffing van het muzikale peil in Nederland’. Aan wenken van de pers of eisen van het publiek gaven zij alleen gehoor wanneer deze strookten met hun eigen doelstellingen. ‘Op artistiek gebied meenden zij de orkest-dirigent volle vrijheid te moeten toekennen, doch op administratief gebied in het bepalen van de groote lijn, die naar hun doel moest voeren, waren zij absoluut de baas. Orde en gezag moesten gehandhaafd worden.’²⁰⁶ De machtsverhoudingen tussen de financiers en de musici in loondienst uitte zich in het negentiende-eeuwse muziekleven vaak in een diepe neerbuigendheid van kunstregent ten opzichte van modale musicus. Alleen buitenlandse solo-virtuozen of genieën als Liszt of Brahms stonden boven deze stereotypering. Ze hadden de achting van de regenten en de nodige status in de ogen van het burgerpubliek.²⁰⁷

Wat de ideeën van de strijd lustige orkest-directeur Hutschenruyter over een gescheiden exploitatie van gebouw en orkest betreft: hij vond wederom een medestander in de persoon van Viotta. Deze dirigent had zijn opvattingen in 1904 herhaald in een brief aan Hutschenruyter die afsloot met de woorden:²⁰⁸

‘Uw plannen tot reorganisatie van de zaak berusten op dezelfde gedachte, die ik de directie van het Concertgebouw heb medegedeeld bij de oprichting: scheiding der exploitatie van zaal en orkest. Men heeft het toen niet gewild, men schijnt het ook thans niet te willen, doch men zal er mijns inziens eens toe moeten komen, wil men de zaak niet laten te gronde gaan’²⁰⁹

Zakelijke en artistieke belangen botsten frontaal in het seizoen 1903/04 tijdens het roemruchte Concertgebouwconflict. Het is van belang om dieper op deze institutionele crisis in te gaan omdat deze zo’n scherp beeld geeft van de tegengestelde krachten bij gebouw en orkest. Het conflict laat duidelijk zien hoe zakelijke en artistieke belangen voortdurend samenvallen en regelmatig leiden tot dilemma’s. Mengelberg was zich terdege bewust van de zakelijke bijdrage aan zijn artistieke successen. Telkens weer verzocht hij Hutschenruyter van alles en nog wat te regelen en te organiseren. In een brief van 12 januari 1903 aan Hutschenruyter schrijft

²⁰⁴ Geciteerd uit Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht*, 178.

²⁰⁵ Van Royen e.a. (red.), *Geschiedenis en kroniek I*, 122, 123.

²⁰⁶ Ibidem.

²⁰⁷ Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht*, 78.

²⁰⁸ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) notulen bestuursvergaderingen 3 april 1900, 6 juli 1903 en 1 februari 1904. Nederlands Muziek Instituut, Archief Willem Hutschenruyter, brief van Viotta aan Hutschenruyter d.d. 5 februari 1904.

²⁰⁹ Geciteerd uit: Van Royen e.a. (red.) *Historie en kroniek I*, 121. Zie ook: Hélène Nolthenius, ‘De periode Van Beinum (1945-1959)’ in: Van Royen e.a. (red.) *Historie en kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest II* (Zutphen 1989) 45. Nolthenius schrijft: ‘Zolang het gebouw nieuw en de salarissen van de orkest bescheiden waren, had het principe [van een gezamenlijke exploitatie] gewerkt, zij het met enige overheidssubsidie, maar naarmate de onderhoudskosten en de aanspraken stegen, werd het steeds moeilijker om de begroting sluitend te krijgen.’

Mengelberg dat hij het ‘aller volste vertrouwen’ in hem stelt. De dirigent rept zelfs van ‘mijn betere Concertgebouwhelft’.²¹⁰ Ook in het bestuur was men zich bewust van de betekenis van een ervaren en ter zake kundig zakelijk leider zoals blijkt uit opvattingen van het bestuurlid Van Rees, die begin 1904 opmerkte dat Hutschenruyter in grote mate had bijgedragen aan het succes op muzikaal gebied. Van Rees geloofde niet dat Mengelberg zonder Hutschenruyter zijn positie ten opzichte van het orkest zou kunnen handhaven.²¹¹

Maar weldra liepen de interne verhoudingen in Het Concertgebouw uit op een aaneenschakeling van twisten en moeilijk navolgbaar gekrakeel. Het complexe Concertgebouwconflict van 1903/04 zette door de jaren heen veel pennen in beweging. Volgens Mengelbergs biograaf Zwart liggen de oorzaken van het conflict vooral in de machtsstrijd tussen de dirigent en Hutschenruyter, in Mengelbergs vaak dictatoriale houding en weinig efficiënte manier van werken met het orkest en in de roep van de orkestmusici om meer inspraak. Betrokken partijen – bestuur, de directeur, de dirigent en de orkestmusici – zagen elkaar vooral als ‘vijanden’ en daardoor kreeg de oplaaiende strijd een persoonlijk karakter.²¹² Er zijn echter ook andere invalshoeken mogelijk om vat te krijgen op dit Amsterdamse treurspel. Musicoloog Leo Samama besteedt veel aandacht aan de positie van het bestuur en die van Mengelberg. De houding van Mengelberg tegenover zijn musici volgens hem van wezenlijk belang.²¹³

Diepenbrock is het meest uitgebreid in zijn beschrijving en duiding van het conflict. In zijn optiek ligt de nadruk vooral op de defensieve positie van de musici van het Concertgebouw-orkest in de loop van het conflict en op hun streven naar respect en medezeggenschap. Hutschenruyter was daarvan de protagonist bij uitstek, maar ook de belangrijkste ‘verliezer’ in dit conflict.²¹⁴ Op de achtergrond van dit ingewikkelde conflict speelde een salarisstrijd van de orkestleden. In 1900 verdiende Mengelberg al vele malen meer dan het gros van zijn musici en in de jaren daarna werd deze kloof snel groter:

Tabel A: Salarissen van Mengelberg en van prominente orkestleden.

Jaartal	Salaris Mengelberg ²¹⁵	Salaris prominent orkestlid ²¹⁶
1900	10.000 gulden p.j.	1.500 gulden p.j.
1910	20.000 gulden p.j.	1.500 gulden p.j.
1914	60.000 gulden p.j.	1.500 gulden p.j.

Bronnen: SAA, toegangsnummer 1089 (Concertgebouw), inventarisnummer 14, notulen bestuursvergadering d.d. 7 mei 1900. Zie ook: Samama, ‘Willem Mengelberg. De woelige jaren (1895-1920)’, 116. Alsook: De Roos, ‘Het Concertgebouw en de overheid’, in: Flothuis e.a. (red.), *Het Concertgebouworkest 75 jaar* (Amsterdam 1963), 41.

²¹⁰ Ibidem 121, 122.

²¹¹ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw), bestuursnotulen 18 januari 1904.

²¹² Zwart, *Willem Mengelberg (1871-1920)*, 114-133.

²¹³ Samama, ‘Willem Mengelberg. De woelige jaren (1895-1920)’ in: Van Royen e.a. (red.) *Historie en kroniek I*, 115-130.

²¹⁴ Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht*, 167-196.

²¹⁵ Zie Giskes, *Dirigenten te gast*, 87. Alsook: Zwart, *Willem Mengelberg 1871-1920*, 84, 126.

²¹⁶ Bij de oprichting van het orkest liepen de beginsalarissen uiteen van 600 tot 900 gulden per jaar. Het gemiddelde salaris van de orkestmusicus schommelde tot na de Eerste Wereldoorlog in het gunstigste geval rond 1.500 gulden per jaar. Pas in 1919 gingen de salarissen omhoog tot circa 2.000 gulden à 2.500 gulden per jaar. Zie ook: Diepenbrock, *Eengezinde tweedracht*, 478, 479. Alsook: Flothuis e.a. (red.), *Waar bemoei je je mee*, 44.

Negentiende-eeuwse cultuurregents zagen musici als handwerkslieden die een hoogst onpraktische arbeid hadden gekozen. Het bestuur van Het Concertgebouw zag ze als grote kinderen.²¹⁷ Dat veranderde enigszins met de opkomst van emancipatiegroepen in Nederland. Henri Polak, een van de voormannen van de Sociaal Democratische Arbeiders Partij, had in 1909 zijn ongezoeten mening verkondigd over het lot van orkestmusici in het weekblad *Toonkunst*. Ze moesten zich organiseren en niet langer laten behandelen als ‘absolute slaaf van ondernemer en kapelmeester’.²¹⁸

Terug naar de kern van het Concertgebouwconflict. Van belang voor de invalshoek van dit boek is de machtsstrijd tussen de dirigent en de directeur. Beiden moesten voortdurend de artistieke en zakelijke belangen in evenwicht houden. Bij de oprichting van Het Concertgebouw lag de algehele leiding statutair bij het bestuur. De dagelijkse artistieke leiding lag echter bij de chef-dirigent, voor de dagelijkse zakelijke leiding kwam er een statutair directeur die in de loop der jaren afwisselend fungeerde ‘als secretaris van het bestuur dan wel als administrateur’.²¹⁹ Van een heldere scheidslijn tussen de functies van directeur en dirigent was geen sprake. Als de chef-dirigent daartoe ruimte liet, bijvoorbeeld door afwezigheid wegens buitenlandse activiteiten, konden de werkzaamheden van de directeur zich tevens uitstrekken tot het artistieke domein. Andere dirigenten moesten Mengelberg dan vervangen.²²⁰ De artistieke leiding op de thuisbasis was in dergelijke gevallen verdeeld over het bestuur en de directeur. De communicatiemogelijkheden met de in het buitenland verblijvende chef-dirigent waren immers beperkt.²²¹ Dit systeem handhaven was vragen om moeilijkheden. Hutschenruyter was als gezegd aanvankelijk actief als hoornist in het Concertgebouworkest en buiten werktijd voorzitter van de in 1894 opgerichte Amsterdamsche Toonkunstenaars Vereeniging (ATV). In datzelfde jaar benoemde het bestuur van de N.V. hem als rechterhand van zowel Willem Strumpff als Kes, respectievelijk de eerste administrateur en de eerste chef-dirigent van het Concertgebouworkest. Volgens Diepenbrock is met het aantreden van Hutschenruyter een kentering waar te nemen in de bedrijfsvoering van het orkest. ‘Na enige tijd komen er beredeneerde kostenprognoses en batenanalyses beschikbaar en wordt een interne deexploitatie van het orkest afzonderlijk afleesbaar.’²²² Al doende legde Hutschenruyter een solide basis voor de verdere artistieke ontwikkeling van het orkest en de organisatorische professionalisering van de N.V. Hutschenruyter gaf zijn functie als hoornblazer op en was vanaf 1897 feitelijk actief als orkestmanager verantwoordelijk voor ‘tuchthandhaving’ in het orkest en bedrijfsefficiëntie. Hij kreeg kort daarna ook toegang tot de bestuursvergaderingen.²²³ Intussen ging het eigenge-

²¹⁷ Giskes, ‘De geschiedenis’, 36.

²¹⁸ Smithuijsen, ‘De tempel der saamhorigheid. Over de Vereniging Het Concertgebouworkest en de organisatie van beroepsmusici in Nederland 1900-1990’ in: Flothuis e.a. (red.), *Waar bemoei je je mee*, 144.

²¹⁹ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) Hans Mesdag en Giskes, *Archief van het Concertgebouw N.V.* p. 5, 6. In de periode vóór de splitsing betrof het achtereenvolgens de administrateurs Willem Strumpff, Hutschenruyter, Hendrik de Booy, Hendrik Freijer, Paul Cronheim, achtereenvolgens waarnemend administrateur, gedelegeerd bestuurslid en secretaris van het bestuur, Johan Sippo van Harinxma thoe Slooten, respectievelijk administrateur en secretaris van het bestuur en Rudolf Mengelberg, achtereenvolgens directeur en secretaris van het bestuur.

²²⁰ Giskes onderscheidt de volgende typologie van dirigenten: de chef-dirigent; de eerste dirigent; de tweede dirigent; de assistent-dirigent en de gastdirigent. De benaming chef-dirigent – boegbeeld van het orkest – kwam pas omstreeks 1978 in zwang. Eerste dirigenten zijn vaste dirigenten naast de chef-dirigent. Tweede dirigenten leidden vaak de populaire of volksconcerten en voerden daarnaast allerlei andere taken uit zoals het controleren van orkestpartijen. Gastdirigenten zijn te vergelijken met remplaçants in het orkest: musici zonder vaste functie, zonder dienstverband. Zie Giskes, *Dirigenten te gast*, 34-39.

²²¹ Ibidem 30.

²²² Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht* 100, 101.

²²³ Ibidem 172.

reide gedrag van Mengelberg jegens orkestleden Hutschenruyter steeds meer irriteren. In 1900 besloot hij – formeel om ‘gezondheidsredenen’ – zijn ontslag in te dienen. In werkelijkheid stoorde hij zich eraan dat de dirigent de positie van de directeur trachtte in te perken. Hutschenruyter wilde zijn eigen positie juist versterken, onder meer door de zittende directeur Strumpff zo snel mogelijk op te volgen. Dat laatste lukte: Hutschenruyter volgde Strumpff nog in hetzelfde jaar formeel op. Als gevolg daarvan zag hij zich genoodzaakt zijn functie bij de ATV neer te leggen.

De voortvarende directeur met een muzikaal hart had nu een stevige positie en had bovendien gewerkt aan een uitstraling van deskundigheid en onmisbaarheid. Daartegenover stond volgens Diepenbrock een houding die werd gekenmerkt door ‘vanzelfsprekend zelfbewustzijn’ en ‘onnavolgbare zelfoverschatting’. Hutschenruyter, die moeilijk kon delegeren, opereerde vaak eigenmachtig. Als gevolg van zijn visionaire opvattingen aangaande de ideale orkest- en beheersorganisatie raakte hij spoedig in conflict met de ijdele Mengelberg en het autoritaire bestuur van Het Concertgebouw. Hutschenruyter deinsde er niet voor terug om het emancipatieconflict ten principale aan te gaan. Hij verloor daarbij, naast zijn grieven tegen de chef-dirigent als persoon, de uitzonderlijke muzikale talenten en kwaliteiten van Mengelberg overigens niet uit het oog.²²⁴

Taken en bevoegdheden

In februari 1903 kwam de verslechterde verhouding tussen chef-dirigent en directeur ter sprake in het bestuur van het Concertgebouw. Het bestuur vroeg de kemphanen om hun denkbeelden over een oplossing van het conflict op papier te zetten. Hutschenruyter gaf daar gevolg aan, Mengelberg niet.²²⁵ De directeur kwam in april met voorstellen ter verbetering van de exploitatie en organisatie van de N.V. waarop het bestuur besloot de verhouding tussen beide heren, zowel tot elkaar als tot het orkest, vast te leggen in een nieuw reglement dat de onduidelikheden over de verschillende bevoegdheden moest wegnemen.²²⁶ De strekking ervan was dat de chef-dirigent verantwoordelijk was voor het artistieke gehalte van de muziekkuitvoeringen. De directeur was belast met de dagelijkse exploitatie en trad voor minder dagelijkse zaken in overleg met het bestuur. Hij was tevens belast met de aanstelling en het ontslag van orkestleden, op voordracht van de chef-dirigent. Dit alles betekende dat er niet alleen intensief overleg moest zijn tussen beiden over het contracteren, salariëren en ontslaan van musici, maar ook dat overeenstemming vereist was over het engageren en honoreren van solisten, het regelen van repetities en verhuringen van het orkest, het vaststellen van programma’s en het aanschaffen van instrumenten en bladmuziek. Indien beiden het niet met elkaar eens waren, legden ze hun meningsgeschil voor aan het bestuur, de instantie die uiteindelijk besliste.

Diepenbrock zag dit document als een eerste serieuze poging in de Nederlandse geschiedenis om de artistieke en zakelijke belangen in het kunstmanagement af te bakenen.²²⁷ Maar daarmee was het Concertgebouwconflict nog lang niet ten einde. Hoewel Mengelberg op uitdrukkelijk verzoek van de zieke bestuursvoorzitter Van Ogtrop met de regeling akkoord was gegaan, was hij er niet tevreden over. Mengelberg was bang dat het ‘dwaalbegrip’ directeur-administrateur ertoe zou leiden dat Hutschenruyter de touwtjes in handen kreeg en eenzijdig contracten met musici kon afsluiten en opzeggen.²²⁸ Deze vrees was niet onterecht. Het be-

²²⁴ Zwart, *Willem Mengelberg (1871-1920)*, 116. Zie ook Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht*, 176.

²²⁵ Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht*, 176.

²²⁶ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) bestuursnotulen 6 juli 1903. Betreft: Reglement in verband met artikel 14 der Statuten houdende eenige bepalingen tot nadere aanduiding van den werkkring van den Administrateur en den Muziekdirecteur en hunne verhouding tot het Bestuur van “het Concertgebouw”.

²²⁷ Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht*, 177.

²²⁸ Zwart, *Willem Mengelberg (1871-1920)*, 117.

stuur van de belangenvereniging van het Concertgebouworkest – aanvankelijk *Sempre Crescendo* en later *Het Concertgebouworkest* geheten – was sinds 1900 begonnen haar wensen inzake medezeggenschap te articuleren met Hutschenruyter als drijvende kracht op de achtergrond. Deze wensen hadden zowel betrekking op de exploitatie van het orkest door het gebouw als op de repeteerwijze en het gedrag van Mengelberg.

Het bestuur begon zich eind 1903 rechtstreeks met de gang van zaken te bemoeien. Aanleiding was een klacht die Mengelberg had ingediend over Hutschenruyter die ideeën en vertrouwelijke cijfers van bestuurslid Boissevain inzake de orkestexploitatie zou hebben doorgegeven aan de musici. Evenals Hutschenruyter had hij denkbeelden over reorganisatie. Naar aanleiding van de klacht van Mengelberg besloot het bestuur een onderzoek in te stellen. Maar men wilde Hutschenruyter ondanks deze bezwaren handhaven want over diens deskundigheid bestond geen twijfel. Bovendien waren er financiële problemen. Het bestuur sprak Hutschenruyter wel aan op de stemming in het orkest en de gespannen gezagsverhoudingen tussen hem en Mengelberg. Hutschenruyter kon het seizoen dus uitdienen, maar Mengelberg, die op de rand van overspannenheid verkeerde, was daar ontzet over.²²⁹

Regentenmentaliteit

Het bestuur besloot uiteindelijk toch pal achter de dirigent te gaan staan en zich lijnrecht tegenover het orkest op te stellen. Daarmee passeerde het bestuur Hutschenruyter die prompt zijn ontslag aanvraag per 1 februari 1904. Hij was van mening dat er geen evenwicht meer bestond tussen het vertrouwen dat het bestuur in hem stelde en de verantwoordelijkheid die het hem gaf.²³⁰ Het motief voor zijn ontslagaanvraag op de kortst mogelijke termijn was vermoedelijk een oekaze van Sillem, inmiddels bestuursvoorzitter, die de orkestleden nog eens zonneklaar had voorgehouden dat de artistieke leiding in handen lag van de dirigent en dat diens bevoegdheden ‘in geen deele worden beperkt door die van den heer Hutschenruyter’. Een staaltje regentenmentaliteit. Het onderscheid tussen de bevoegdheden van beide leidinggevendenden werd er voor het gemiddelde orkestlid niet duidelijker op. Het bestuur wilde echter elke twijfel wegnemen omtrent het gezag van Mengelberg en zo de orde, die in een orkest hard nodig is, weer herstellen.²³¹

Eind december, op eerste Kerstdag, besloot het bestuur Hutschenruyter ter verantwoording te roepen voor een aantal zaken. Het betrof Hutschenruyters opmerkingen over de voordelige exploitatie van het orkest (in tegenstelling tot die van het gebouw); zijn advies om de orkestmusici meer rechten te geven; zijn vermeende plan voor de start van een coöperatieve orkestvereniging en ten slotte zijn in de ogen van het bestuur ongemotiveerde ontslagaanvraag. Hutschenruyter gaf toe dat hij incorrect had gehandeld door vertrouwelijke informatie van Boissevain openbaar te maken. Hij was echter niet van plan geweest een zelfstandige orkestvereniging op te richten. Tot langer aanblijven liet hij zich niet overhalen omdat ‘Mengelberg op administratief gebied niemand naast zich kon dulden en aldus vruchtbare samenwerking onmogelijk maakt’.²³²

Hendrik de Booy, oud-luitenant ter zee eerste klasse, volgde Hutschenruyter op. Deze benoeming wierp direct problemen op want bestuurslid Boissevain, verwant aan De Booy, besloot direct af te treden om de schijn van belangenverstremgeling te vermijden. Daarop dreigde Mengelberg, die zeer met Boissevain bevriend was, met zijn ontslag. Het bestuur besloot Mengelbergs dreigement echter te trotseren en hield voet bij stuk. Na het aantreden

²²⁹ Ibidem 122.

²³⁰ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) bestuursnotulen 2 december 1903. Zie ook Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht*, 181 en Zwart, *Willem Mengelberg (1871-1920)*, 121.

²³¹ Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht*, 181. Zie ook Zwart, *Willem Mengelberg (1871-1920)*, 122.

²³² Zie noot 96.

van De Booy hield het bestuur het reglement inzake de verhouding tussen dirigent en directeur opnieuw tegen het licht.²³³ Mengelberg bleef aan als chef-dirigent.

Het Concertgebouwconflict had niet alleen de moeizame exploitatie van Het Concertgebouw N.V. opnieuw aan het licht gebracht en de precaire verhouding tussen dirigent en directeur blootgelegd, ook was er voortdurend ongenoegen en onrust in het Concertgebouworkest. Mengelberg had het vijf jaar na zijn aantreden aan de stok met circa twintig van zijn orkestmusici, onder wie solocellist Isaac Mossel. Deze musici ergerden zich aan de 'vaak langdradige en betweterige aanwijzingen van de zelfvoldane dirigent'²³⁴. In december kwam een conflict tussen Mengelberg en Mossel tot uitbarsting. De dirigent verweet Mossel dat deze 'voornamelijk bij de repetities tegenwerkt, brutaal is in houding en gezegden en een geest van verzet kweekt onder de orkestleden waardoor een onhoudbare toestand is ontstaan'.²³⁵ Het bestuur stelde een onderzoek in naar de gedragingen van Mossel, met als kennelijk doel hem zo snel mogelijk definitief uit het orkest te verwijderen.

Een ander incident betrof de tweede violist Willem Gerke, een van de andere dissidente orkestleden. Deze was volgens Mengelberg tijdens een repetitie op een andere stoel gaan zitten en vervolgens berispt en beboet wegens 'oneerbiedige' uitlatingen tegenover de dirigent. Dit incident leidde tot een intensieve briefwisseling tussen de gedupeerde en het bestuur. Gerke zag er vanaf om 'het volgend seizoen een nieuw contract aan te gaan'.²³⁶ Dit voorval zegt veel over de autoritaire stijl van leidinggeven van Mengelberg en de invloed daarvan op de mate waarin orkestmusici zich gerespecteerd voelden. De verhoudingen waren wel duidelijk: de dirigent gaf aan wat moest gebeuren en hoe en zijn musici dienden hem te gehoorzamen op straffe van represailles.

Er speelde meer. In dezelfde maand kreeg bestuursvoorzitter Sillem bezoek van een delegatie uit het orkest. Deze afvaardiging beklagde zich over Mengelberg omdat deze tijdens repetitie 'plagerig, onnoodig vermoeiend en arrogant' zou zijn geweest. De delegatie overhandigde Sillem een brief die door 47 orkestleden was ondertekend.²³⁷ Mengelberg, die zelf had geweigerd de afvaardiging te ontvangen, richtte zijn pijlen op concertmeester André Spoor, die hij samen met circa twintig andere orkestleden rekende tot zijn 'doodsvijanden'.²³⁸ In een gesprek met Spoor over de delegatie orkestleden had Mengelberg zich kwetsend uitgelaten over diverse orkestmusici hetgeen Spoor tegen de zin van Mengelberg doorvertelde aan de orkestleden. Vervolgens had Mengelberg Spoor per brief gevraagd hem te helpen bij het misverstand over het ontvangen van de orkestdelegatie. Mengelberg had de delegatie naar eigen zeggen niet willen ontvangen omdat hij niet had begrepen waar het om ging. Maar Spoor reageerde niet. Ook Spoor moest uiteindelijk het veld ruimen en vertrok naar het door Viotta opgerichte Residentie orkest.

Vervolgens kon een trieste balans worden opgemaakt. Per 1 september 1904 waren maar liefst elf musici vertrokken, onder wie Mossel, Gerke en Spoor. De gedesillustioneerde altviolist Siegfried Wertheim zocht zijn heil in het buitenland. In de komende seizoenen verdwenen er nog minsten zes musici, vooral uit onvrede met de sfeer in het orkest of wegens onmin met Mengelberg.²³⁹ De slechte pers die Mengelberg en Het Concertgebouw tijdens en na het

²³³ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) bestuursnotulen 4, 24 en 29 februari 1904.

²³⁴ Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht*, 197.

²³⁵ SAA, bestuursnotulen 2 december 1903. Zie ook Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht*, 180 en Zwart, *Willem Mengelberg (1871-1920)*, 82, 84.

²³⁶ Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht*, 180, 181. Zie ook: Zwart, *Willem Mengelberg (1871-1920)*, 117.

²³⁷ SAA, toegangsnummer 1089 (Concertgebouw), bestuursnotulen 10 december 1903. Zie ook: Zwart, *Willem Mengelberg (1871-1920)*, 118.

²³⁸ SAA, toegangsnummer 1089 (Concertgebouw), bestuursnotulen 6 juli 1903. Zie ook Zwart, *Willem Mengelberg (1871-1920)*, 118.

²³⁹ Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht*, 204, 205. Zie ook: Zwart, *Willem Mengelberg (1871-1920)*, 134.

conflict kregen, bemoeilijkte de opvulling van deze vacatures. Vele artikelen waren gewijd aan het autoritaire optreden van Mengelberg, de opstelling van het bestuur, het vertrek van Hutschenruyter en de opstand in het orkest. Gebouw en orkest hadden veel van hun *goodwill* verspeeld.²⁴⁰

Interne aangelegenheid

Het Concertgebouwconflict van 1903/04 was een typisch intern conflict. Hoewel het ook wel in verband is gebracht met de heftige sociale onrust in die tijd in Nederland – denk aan de spoorwegstakingen – bleef het geconcentreerd binnen de muren van Het Concertgebouw.²⁴¹ Het conflict, dat was voortgekomen uit competentiegeschillen tussen Mengelberg en Hutschenruyter en het orkest in twee kampen uiteen deed vallen, had wel gevolgen voor de Amsterdamsche Toonkunstenaars Vereniging. De ATV had bij het Concertgebouworkest een hoge organisatiegraad. Bovendien had zij een flink deel van haar bestuur gerekruteerd uit de gelederen van dat orkest.²⁴² Ook in dat bestuur was men verdeeld tot op het bot over de koers van de vereniging. Tijdens het roerige voorjaar van 1903 voerde de ATV niettemin een neutrale politiek. Dit hield in dat de vereniging een balans zocht tussen sociale opstandigheid en het verkrijgen van respect bij de burgerij.²⁴³ Het kabinet onder leiding van Abraham Kuyper had namelijk besloten stakingen voor overheids personeel en spoorwegarbeiders wettelijk te verbieden en op 1 april werden deze wetten met ruime Kamermeerderheid aangenomen waarop een algehele werkstaking in het hele land volgde. Voor duizenden stakers volgde op staande voet ontslag.²⁴⁴ Het credo van de ATV was dat in de muziek door geweld niets te verkrijgen was. Bovendien beschikte de vereniging niet over een weerstandskas.

Nederland ontwikkelde zich in het eerste decennium van de twintigste eeuw intussen als een modern land met een parlementaire democratie, grote partijen, een overheid die geleidelijk meer ingreep in het maatschappelijk leven en een kapitalistische economie met groei en een internationale oriëntatie als ‘aanjagers’. Ogenschijnlijk stond Het Concertgebouw er in dat zich moderniserende Nederland op zijn 2186 palen van twaalf tot dertien meter lang nog altijd onaantastbaar bij. Zijn karakteristieke voorgevel, met boven de zuilenrij een gezamenlijk tympanon en op de top een gouden lier als symbool van het verbindend koningshuis, weerspiegelt in zekere zin de ontwikkeling van een verzuild nationaal bestel.²⁴⁵ En dat terwijl de leiding van Het Concertgebouw zelf – een culturele elite – allerminst verzuild was. In Nederland was sprake van een seculariserende massacultuur waarin nationale elementen werden aangezet, terwijl daarnaast in de meer elitaire kunst- en wetenschapsbeoefening juist sterk individualiserende en internationaliserende tendensen overheersten.²⁴⁶

Orkestleden hadden de wat ambigue status van zowel werknemer als toonkunstenaar. Deze tweeslachtige positie belemmerde de bereidheid om zich te organiseren buiten de eigen belangenvereniging en aansluiting te zoeken met andere kunstenaarsverenigingen.²⁴⁷ Dat orkestmusici zich in de eerste plaats kunstenaars voelden, schiep afstand tussen hen en andere

²⁴⁰ Zwart, *Willem Mengelberg (1871-1920)*, 134. Zie ook Diepenbrock, *Eengezinde tweedracht*, 209.

²⁴¹ Diepenbrock, *Eengezinde tweedracht*, 162. Zie ook: Hélène Nothenius, *Concertgebouw spelenderwijs* (Amsterdam 1969), 12.

²⁴² Diepenbrock, *Eengezinde tweedracht*, 167,

²⁴³ *Ibidem*, 162-165.

²⁴⁴ Piet de Rooy, *Republiek van rivaliteiten*, 136.

²⁴⁵ De vergelijking is afkomstig van Paul Schnabel, voormalig directeur van het Sociaal en Cultureel Planbureau en sinds 2012 penningmeester in het stichtingsbestuur van het Concertgebouworkest.

²⁴⁶ Hans Blom en Emiel Lamberts (red.), *Geschiedenis van de Nederlanden* (Baarn 2001), 326. Zie ook: De Rooy, *Republiek der rivaliteiten*, 169-180.

²⁴⁷ Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 242.

‘loonarbeiders’.²⁴⁸ Bovendien leverde de strijd om solidariteit onder de beroepsgroep van alle Nederlandse musici niet veel meer op dan interne verdeeldheid.²⁴⁹ Het Concertgebouworkest kampte bovendien met de ‘eenzaamheid’ die de status als beste orkest van Nederland nu eenmaal met zich meebracht. Naast deze individualiserende tendens was er van meet af aan de internationaliserende dimensie: in de decennia na het eerste buitenlandse optreden, in 1895 in Brussel, reisde het Concertgebouworkest kriskras door Europa.

Emancipatie orkestmusicus

Binnen de muren van het Concertgebouw bleven de interne verhoudingen opspelen. Het regenteske bestuur van Het Concertgebouw hield vast aan zijn gezag, maar democratisering en emancipatie waren niet tegen te houden. Aan het eind van de negentiende eeuw hadden de leden van het Concertgebouworkest zich uit onvrede met de leiding al georganiseerd in de Vereniging ‘Sempre Crescendo’ met als praktisch doel verhoging van salarissen en meer mondigheid. Mengelberg had vrijwel volledige zeggenschap bij het vaststellen van de salarissen. Orkestmusici zaten jarenlang vast aan hetzelfde salarisniveau. In het seizoen 1914/15 bedroeg het gemiddeld jaarsalaris van orkestleden 1.337 gulden. Ervaring opgedaan met de belangenvereniging kwam eind 1915 van pas bij de oprichting van de Vereniging ‘Het Concertgebouworkest’. Emanuel Boekman, de Amsterdamse SDAP-wethouder van Kunstzaken en Onderwijs, steunde de musici in hun belangenstrijd.

De oprichting van deze vereniging leidde tot een aantal verbeteringen zoals gecombineerde vergaderingen van het bestuur van Het Concertgebouw en dat van Het Concertgebouworkest. Knelpunten kwamen zo eerder aan het licht en konden sneller worden aangepakt. ‘Het Concertgebouworkest’ kreeg bijvoorbeeld de gelegenheid om standpunten inzake salaris- en pensioenzaken, contracten, het arbeidsreglement, orkestbezetting en dienstrooster naar voren te brengen.²⁵⁰ Vanaf 1911 werd Het Concertgebouworkest door de gemeente Amsterdam financieel gesteund. Deze ontwikkeling past in de trend dat socialistische wethouders in Amsterdam bij hun subsidieverstrekking aandacht verlangden voor de situatie van de orkestmusici.²⁵¹ Net als Polak zag Boekman het socialisme niet alleen als middel om de materiële belangen van de arbeidersklasse te verbeteren, maar ook en vooral als een arbeidersbeweging die de mensheid de weg moest wijzen naar schoonheid, beschaving en ‘geestelijke verheffing’. Door de nadruk op eigentijdse kunst te leggen, moest de overheid een grotere verantwoordelijkheid nemen voor de positie van de kunstenaar in de samenleving. Daarbij ging het Boekman niet zozeer om de sociaaleconomische positie van individuele kunstenaars, maar om de vrijheid van de kunst en de verhoging van het aantal kunstzinnige activiteiten ‘waardoor kunstenaars hun gaven vrijelijk in dienst van de gemeenschap konden stellen’.²⁵²

Begin 1916 erkende het bestuur van Het Concertgebouw de nieuwe vereniging met de kanttekening dat van inmenging in artistieke leiding, financieel beheer en bestuur van de N.V. geen sprake kon zijn.²⁵³ Geleidelijk klonk de stem van het orkest beter door. Belangrijke verschuivingen bij het Concertgebouworkest op het vlak van de artistieke leiding voltrokken zich na 1920. Het bestuur van de N.V. stelde ‘spreekuren’ in om het contact met het orkest inzake allerlei artistieke aangelegenheden te intensiveren.²⁵⁴ Opmerkelijk is veelomvattende takenpakket van Rudolf Mengelberg als directeur van Het Concertgebouw. Hij hield zich

²⁴⁸ Smithuijsen, ‘De tempel der saamhorigheid’, 144, 171.

²⁴⁹ Ibidem. Zie ook Diepenbrock, *Eensgezinde tweedracht*, 292, 293.

²⁵⁰ Ibidem 54.

²⁵¹ Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 210.

²⁵² Ibidem 222.

²⁵³ Giskes, ‘De geschiedenis’, 44, 45.

²⁵⁴ Giskes, *Dirigenten te gast*, 31.

intensief bezig met de indeling van het seizoen en de samenstelling van de programma's van alle concerten van Het Concertgebouw. Rudolf Mengelberg moest dus onderhandelen met dirigenten, solisten, componisten, concertdirecties en uitgevers. Ook onderhield hij contacten met de radio en de grammofoonplatenindustrie.²⁵⁵ Willem Mengelberg bleef echter een grote invloed uitoefenen op het artistieke beleid. Pas na de splitsing van gebouw en orkest van 1952 kregen orkestleden via een vertegenwoordiging in hun eigen stichtingsbestuur medeverantwoordelijkheid voor het beleid.

4 ZAKELIJKE BIJDAGEN

Aan de artistieke successen van Mengelberg, die in de jaren twintig een wereldberoemd dirigent was geworden, lagen grote inspanningen ten grondslag uit de zakelijke hoek. Een visionaire directeur als Hutschenruyter had een wezenlijke bijdrage geleverd aan de emancipatie van de orkestmusicus en aan het besef dat een gezamenlijke exploitatie van gebouw en orkest vanuit particulier initiatief op den duur niet houdbaar waren. Daarnaast was Hutschenruyter er alles aan gelegen om de artistieke doelen van de chef-dirigent in evenwicht te houden met de financiële, organisatorische en personele mogelijkheden. Dit was zeker geen sinecure. In het geval van Hutschenruyter en Mengelberg botsten een krachtige directeur en een dominante dirigent frontaal.

In de loop van de jaren dertig was er opnieuw een *clash* tussen dirigent en directeur. Willem Mengelberg liet vaak op het laatste moment weten dat hij niet kwam. Het bestuur van Het Concertgebouw had in januari 1933 een telegram van Mengelberg ontvangen waarin stond dat hij ziek was. Maar eind februari, begin maart van dat jaar dirigeerde hij wel concerten in Rome. Van april tot medio juni dirigeerde hij in Amsterdam waarna hij zijn arts hem overspannen verklaarde.

Volgens zijn biograaf begon de dirigent tol te betalen voor de fysieke en mentale inspanningen in de afgelopen jaren en zijn slopende manier van leven. Mengelberg placht tot diep in de nacht orkestpartituren te bestuderen. De oorzaken van zijn overspannenheid lagen mogelijk ook in een opeenstapeling van teleurstellingen en tegenslagen: over zijn terugkeer uit New York waar men had gekozen voor zijn rivaal Toscanini en, in het verlengde daarvan, over de Europese tournee met de New York Philharmonic waarvan hij was uitgesloten. Daarnaast was zijn financiële situatie door de internationale crisis verslechterd. Kort en goed: vanaf juli 1933 tot april 1934 verbleef Willem Mengelberg op doktersadvies in zijn huis in Zwitserland.²⁵⁶ Ook Rudolf Mengelberg was in die tijd in een slechte conditie. Hij had maagbloedingen en was van oktober tot december 1933 uitgeschakeld.²⁵⁷ Van Beinum, destijds tweede dirigent, moest een deel van Rudolf Mengelbergs werkzaamheden maandenlang overnemen.

Onverenigbare karakters

De verhouding tussen Willem en Rudolf Mengelberg raakte ernstig verstoord. Rudolf Mengelberg was teleurgesteld over het feit dat Willem Mengelberg een reeks concerten had aangenomen en Het Concertgebouw vervolgens in de steek had gelaten. Intussen verschenen in Nederlandse dagbladen artikelen met de roep om 'een sterke man' in Het Concertgebouw. Duitse dagbladen speculeerden dat Willem Mengelberg zijn band met Amsterdam wilde verbreken. Rudolf Mengelberg werkte na zijn ziekte nog enige tijd van thuis. Hij ging het liefst niet meer naar Het Concertgebouw. In Den Haag voerde hij gesprekken om directeur te worden bij een ministerie. Gedurende zijn afwezigheid was volgens hem veel misgegaan.

²⁵⁵ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) inventarisnummer 23, notulen bestuursvergadering 10 juli 1924.

²⁵⁶ Zwart, *Willem Mengelberg (1920-1951)*, 192, 193.

²⁵⁷ *Ibidem*, 257, 304

Daarnaast werd er binnen het bestuur verschillend gedacht over hoe Het Concertgebouw slagvaardiger kon opereren.²⁵⁸

De verwijdering tussen Rudolf en Willem Mengelberg was geleidelijk ontstaan. Rudolf Mengelberg kreeg rond 1917 een ‘intieme relatie’ met Tilly, de echtgenote van Willem Mengelberg, een verhouding die enkele jaren duurde. De dirigent had daartoe zelf een suggestie gedaan. Willem Mengelbergs biograaf meldt wat omzichtig dat de dirigent impotent was.²⁵⁹ Nadat Rudolf Mengelberg in 1920 tijdens het Mahler Feest op het zakelijk vlak blijkt had gegeven van zijn organisatorische capaciteiten, ging hij zich daarnaast meer bezighouden met artistieke zaken. Willem Mengelberg zag in zijn naamgenoot aanvankelijke een toegewijde behartiger van zijn belangen, iemand ook die hem veel werk uit handen nam, ijverig en ambitieus was.²⁶⁰ Maar allengs werd duidelijk dat beiden vaak verschillende muzikale opvattingen hadden.

De erudiete Rudolf Mengelberg bleef respect houden voor de muzikale kracht van Willem Mengelberg, maar de verschillen tussen beiden beperkten zich niet tot muzikale opvattingen. Bestuursvoorzitter Henry Pierre Heineken vond ‘dat er haast geen twee typen zijn, die meer contrasteeren dan Rudi en Willem (...) De verhouding tusschen die twee was dan ook steeds, zolang ik ze ken, van zeer matigen aard en slechts de groote veeneratie, die Dr. Mengelberg voor de persoon van Mevrouw Mengelberg had, heeft vaak belet dat het tusschen beiden tot groote conflicten is gekomen’.²⁶¹ De pro-Duitse houding van Willem Mengelberg – in de loop van de jaren dertig steeds manifester – viel niet in goede aarde bij de in 1932 tot Nederlander genaturaliseerde Duitser Rudolf Mengelberg.

Willem Mengelberg op zijn beurt had kritiek op de benoeming van Rudolf Mengelberg tot directeur wat Rudolf Mengelberg trof als een mokerslag: hij mocht geen positie en titel hebben, maar moest wel alle problemen oplossen.²⁶² De kersverse algemeen directeur was volkomen gedesillusioneerd: hij had Het Concertgebouw na 1936 gesaneerd en gereorganiseerd, gezorgd voor meer inkomsten en als dank daarvoor kreeg hij alleen maar verwijten. Ten einde raad drong hij aan op eervol ontslag en een wachtgeldregeling, maar Willem Mengelberg kon de zakelijke inbreng van Rudolf Mengelberg niet missen en had hem waarschijnlijk beterschap beloofd.²⁶³ Rudolf Mengelberg bleef aan. Na de controverse tussen Willem Mengelberg en Hutschenruyter uit 1903/04 bleek in de tweede helft van de jaren dertig opnieuw dat een topdirigent en een sterke manager elkaar snel in de weg kunnen zitten.

Mahlertraditie

In het culturele erfgoed van het Concertgebouworkest is de Mahlertraditie een centraal begrip. Mengelbergs voorliefde voor Mahler verschafte het Concertgebouworkest de reputatie als Mahlerorkest *par excellence*.²⁶⁴ Hobsbawm en Ranger betoogden in hun klassiek geworden concept van tradities dat eeuwenoude Britse gebruiken – kroningsrituelen, oudvaderlandse sporten – in feite vrij recente bedenksels zijn die van een nieuw bedachte continuïteit werden voorzien: *invented traditions*.²⁶⁵ Wat deze historici *invention* noemen is vaak een soort systematisering, herschikking en structurering van elementen die al eerder bestonden – zij het

²⁵⁸ Ibidem 257, 258.

²⁵⁹ Ibidem 31. Opmerkelijk is dat Zwart in het eerste deel van zijn biografie geen melding maakt van de fysieke beperking van Mengelberg, een wetenswaardigheid die hij baseert op ‘een mededeling van verwanten uit de kring van Mengelberg’. (Zie noot 56 pagina 610.)

²⁶⁰ Ibidem, 135, 136.

²⁶¹ Ibidem 303.

²⁶² Ibidem 342.

²⁶³ Ibidem.

²⁶⁴ Van der Wel, *Stemmen*, 285. Zie ook Henriette Straub, ‘De Nederlandse Mahlertraditie’, 574-581.

²⁶⁵ Eric Hobsbawm en Terrence Ranger (red.), *The invention of tradition* (Cambridge 2000) 1-11.

met enige vrijheid ten opzichte van het op het verleden gerichte.²⁶⁶ Een Nederlands voorbeeld komt uit de kerkelijke kunst. Architect Pierre Cuypers drukte een zwaar stempel op het Nederlandse kerkinterieur. Hij kon dat doen omdat hij veel bestaande monumenten restaureerde. Zijn eigen kerken verwijzen naar het middeleeuwse verleden waarmee de negentiende-eeuwse katholieke emancipatie zich graag associeerde. In projecten als de restauratie van de dertiende-eeuwse Munsterkerk in Roermond beijverde Cuypers zich zelfs om het gebouw en het interieur ‘middeleeuwer’ te maken dan het ooit was door het te ‘regotiseren’.²⁶⁷ Allemaal inventie, ontvullend, maar ook verhelderend voor een bewustere omgang met het verleden.

Het naar het verleden gerichte van de Britse tradities die Hobsbawm c.s. tot hun inzichten inzake *invention of tradition* brachten, mist bij de Amsterdamse Mahlertraditie, die van start ging in het begin van de twintigste eeuw. Er bestaat immers geen uitvoeringspraktijk van symfonieën van Mahler teruggaand tot in de negentiende eeuw of verder. Tegen deze achtergrond lijkt het zinvol om hier het begrip ‘geconstrueerde traditie’ te munten. De vraag is vervolgens hoe het Concertgebouworkest en Willem Mengelberg in deze redenering passen.

Mengelberg, altijd op zoek naar nieuwe composities voor zijn orkest, nodigde Mahler al in 1903 uit in Amsterdam en zette zich vervolgens in als een hartstochtelijk pleitbezorger van diens muziek. Er ontstond een hechte band tussen beide musici. Mahler beschouwde Nederland als zijn tweede vaderland. De componist bouwde de orkestbezetting flink uit en nam vaak vocale partijen op in zijn symfonieën. De akoestiek van de grote Zaal van Het Concertgebouw bleek de ideale klankkast voor deze reusachtige bezetting, zo kenmerkend voor de laatromantiek, en het goed getrainde Concertgebouworkest het juiste apparaat voor de uitvoeringspraktijk ervan. Mengelberg maakte daar als geen ander gebruik van. Wat Bayreuth is voor Wagner, werd Amsterdam voor Mahler.²⁶⁸

De opvolgers van Mengelberg – Van Beinum, Haitink, Chailly, Jansons en Gatti – werkten allen aan continuïteit en zetten deze geconstrueerde traditie ieder op hun eigen wijze voort. Ze grepen daarbij soms terug op aantekeningen in Mengelbergs oude orkestpartituren. Van de naoorlogse chef-dirigenten van het Concertgebouworkest wist vooral Haitink vanaf de jaren zestig de Mahlertraditie van het orkest te verzilveren met talloze binnen- en buitenlandse concerten, plaatopnamen alsook radio- en televisie-uitzendingen.²⁶⁹ De Eurovisie Kerstmattines boden hem vanaf 1977 een podium voor miljoenen buitenlandse televisiekijkers.²⁷⁰ Het leverde het orkest en zijn dirigent een constante inkomstenstroom op.

De muziek van Mahler loopt meer dan een eeuw als een rode draad door de programmering van het Concertgebouworkest. Daarnaast droeg deze Mahlertraditie bij aan de focus van het orkest op onbekend en nieuw repertoire. Volgens wijlen componist en publicist Konrad Boehmer nemen de symfonieën van Mahler – met karaktermotieven die melodisch, harmonisch of ritmisch van aard zijn – in de orkestmuziek een bijzondere plaats in. Mahler grijpt volgens hem enerzijds terug op de traditie van het romantisch muziektheater van Weber tot Wagner. Anderzijds zijn deze muzikale herinneringen en verwijzingen ingebed in een ‘dramatische strategie’ die op haar beurt weer kenmerken vertoont van de moderne muziek. Dit geldt

²⁶⁶ Te Velde, ‘Cannadine, twenty years on. Monarchy and political culture in nineteenth-century Britain and the Netherlands’ in: Jeroen Deploige en Gita Deneckere, *Mystifying the monarch: studies on discourse, power and history* (Amsterdam 2006) 193-203.

²⁶⁷ Marc de Beyer e.a. (red.), *Kerkinterieurs in Nederland* (Zwolle 2016) 62, 64.

²⁶⁸ Straub, ‘De Nederlandse Mahlertraditie’, 578.

²⁶⁹ Steffen, *Bernard Haitink. Statistiek van een dirigentencarrière* (Huizen 1999), gelimiteerde oplage.

²⁷⁰ Van Putten, ‘Het KCO-dilemma’ in: Van den Berg e.a. (red.), *Van boegbeeld tot kroonjuweel*, 15. Zie ook: Bank en Wennekes, *De klank als handschrift*, 144-155. Alsmede: Nelissen, ‘Als je het een beroep kunt noemen’, 64, 65.

volgens Boehmer zeker voor Mahlers ongenaakbare *Zesde Symfonie*, een soort ‘oerknal van de moderne muziek’.²⁷¹

5 AMERIKA

Het is nu duidelijk dat Het Concertgebouw N.V. en het Concertgebouworkest een bijzondere plaats innemen in de Europese muziek- en concertgeschiedenis. Deze positie vertoont op enkele punten opmerkelijke overeenkomsten met een vermaard orkest en een beroemde concertzaal in de Verenigde Staten – zij het dat daar eerst het orkest was en daarna de ideale zaal. Een ander belangrijk verschil met Amsterdam is dat in Amerika één mecenas gedurende enkele decennia persoonlijk garant stond voor orkest en gebouw.

Boston

Wat eind negentiende eeuw in Boston gebeurde was net als in Amsterdam destijds toonaangevend. De start van het Boston Symphony Orchestra vormde een belangrijke aanzet tot de oprichting van vele andere Amerikaanse orkesten – de orkesten in New York buiten beschouwing gelaten.²⁷² Dat Boston een duidelijke voorloper was, kwam door één man: Henri Lee Higginson, stichter van het orkest. In honderden Amerikaanse steden en stadjes werd het in navolging van het initiatief van Higginson een kwestie van *civic pride* dat er naast een baseball team een eigen orkest kwam.²⁷³ Illustratief zijn deze woorden van de *founding father* van het orkest uit Boston:

‘Ever since my boyhood I have longed to have a part in some good work which could leave a lasting mark on the world. Today we have a noble orchestra – the work of our hands which gives joy and comfort to many.’²⁷⁴

Een passie voor muziek en educatie alsook vaderlandsliefde waren zijn drijfveren. Hij had in zijn jeugd dwars door Europa gereisd, talloze concerten en opera-uitvoeringen bijgewoond en zich met grote inzet toegelegd op muziekstudie. Terug in Amerika vocht hij in de *Civil War* en wist hij fortuin te maken in het Amerikaanse zakenleven waar hij meehielp om bedrijven als Bell Telephone en General Electric groot te maken. De puissant rijke mecenas richtte in 1881 het Boston Symphony Orchestra op. De orkestdirecteur kreeg – anders dan in Amsterdam het geval was – absolute bevoegdheden op het zakelijk vlak, de dirigent op het artistieke terrein. Van een ongelijkheid in bevoegdheden, zoals in Amsterdam het geval was, was in Boston dus geen sprake. Dirigent en directeur waren beiden verantwoording verschuldigd aan de stichter. Higginson wist de beste dirigenten aan zijn orkest te binden. Het Boston Symphony Orchestra engageerde, net als andere Amerikaanse orkesten, veel buitenlandse dirigenten, vaak afkomstig uit Duitsland en Oostenrijk.²⁷⁵ De toewijding van Higginson ging verder, hij zorgde ook voor een goede ‘klankkast’ voor het orkest. Anders dan in Amsterdam was in Boston het orkest er eerder was dan een passende concertzaal. Het Boston Symphony Orchestra speelde aanvankelijk in de Boston Music Hall en vanaf 1900 in de Symphony Hall

²⁷¹ Konrad Boehmer, ‘Mahler 6. De oerknal van de moderne muziek’ in Van Putten, *Mahlers elftal* (Amsterdam 2010), uitgave van het Concertgebouworkest, verschenen in een gelimiteerde oplage.

²⁷² Chicago (1891), Cincinnati (1895), Philadelphia (1900), Minneapolis (1903), St. Louis (1907), San Francisco (1909), Detroit (1914), Cleveland (1918), Los Angeles (1919), Indianapolis (1930) et cetera.

²⁷³ Janet Baker-Carr, *Evening at Symphony. A portrait of the Boston Symphony Orchestra* (Boston 1977) 17.

²⁷⁴ Ibidem 1. Zie ook: Louis Snyder, *Boston Symphony and its world of players* (Boston 1979) 5-8.

²⁷⁵ Rufus Hallmark, ‘The star conductor and musical virtuosity’ in: Joan Peyser (ed.), *The orchestra. Origins and transformations* (New York 2000) 557. In het geval van Boston betreft het onder anderen Wilhelm Gericke, Max Fiedler, Muck, Arthur Nikisch, Erich Leinsdorf en Michael Steinberg. Er stonden ook vermaarde componisten voor het orkest, onder wie Maurice Ravel, Richard Strauss en Igor Stravinski. Haitink was in zijn periode na het Concertgebouworkest negen jaar actief als eerste gastdirigent bij het Boston Symphony Orchestra.

gebouwd naar het voorbeeld van het Gewandhaus in Leipzig. De Boston Symphony Hall behoort net als Het Concertgebouw tot de beste concertzalen ter wereld.

De totale kosten van de concertzaal bedroegen \$ 750.000. Voor de financiering ervan was een *corporation* gevormd. Net als in Amsterdam was er een aandelenemissie. Om de financiering rond te krijgen moest nog een hypotheek worden afgesloten. De Symphony Hall werd vervolgens verhuurd aan Higginson, die opdraaide voor de personeelskosten, de belastingen en andere uitgaven. Afgezien van de uitstekende zaakakoestiek zijn er meer parallellen met de situatie in Amsterdam. In beide gevallen stond een zakelijke investering uit private hoek aan de basis van de artistieke successen. In Amsterdam sprokkelden zes stichters en hun achterban de benodigde middelen met moeite bijeen, in Boston stond één man enkele decennia lang persoonlijk garant voor gebouw en orkest.

New York

Had een geconstrueerde Mahlertraditie, zoals in Amsterdam, ook in de Verenigde Staten wortel kunnen schieten? Mahler zelf was enkele jaren actief als dirigent in New York. De *high society* van New York City nam de ‘Philharmonic’ in 1909 min of meer over om deze vervolgens te reorganiseren. Zakenlieden als John Piermont Morgan, Joseph Pulitzer en John D. Rockefeller schaarden zich achter het orkest als ‘Guarantors’. Ze trokken Mahler aan als dirigent, vergrootten het aantal concerten en organiseerden een korte tournee voor het orkest buiten New York.²⁷⁶ Mahlers komst viel samen met een reorganisatie waarbij een groep toezichthouders die zich verantwoordelijk stelden voor de *funding* en sponsoring het orkest overnamen en de muzikaal leider vrijwel onbeperkte bevoegdheden gaven over zijn orkestmusici en de staf. Het aantal concerten nam verder toe en het repertoire werd uitgebreid met een groter aandeel buitenlandse en eigentijdse werken. Mahler droeg zeker bij aan de publieke bewustwording in New York van het fenomeen symfonieorkest en de potentie daarvan, hetgeen de reputatie van het orkest ten goede kwam.²⁷⁷

Toch is een Mahlertraditie zoals Amsterdam deze kende Amerika nooit van de grond gekomen. In 1947 werd Walter, die eind negentiende eeuw in Hamburg met Mahler had samengewerkt, *music director* bij het Amerikaanse orkest waar hij het werk van Mahler opnieuw in New York uitvoerde. Leonard Bernstein, die concert- en opnamecycli aan de muziek van Mahler wijdde, zette deze traditie voort hetgeen leidde tot nieuwe belangstelling voor diens muziek in de jaren zestig. Toch is enige terughoudendheid geboden want Mahler stond tot in de jaren zestig zeker niet centraal in de programmering van het New York Philharmonic Orchestra.²⁷⁸ Net als in het begin van de twintigste eeuw in Amsterdam het geval was geweest, had ook in New York een deel van het publiek moeite met zijn laatromantische idioom met zijn massale orkestbezetting.

Net als in Europa werden aan het eind van de negentiende eeuw ook in de Verenigde Staten vele symfonieorkesten opgericht. Van de toporkesten daar is het New York Philharmonic ouder dan het Concertgebouworkest terwijl het Chicago Symphony Orchestra later werd opgericht.²⁷⁹ Ook in het Amerikaanse orkestenbestel ontstond een standaardisering in om-

²⁷⁶ Shanet, *Philharmonic. A history of New York's Orchestra*, 207-209. Zie ook: Tolanski, ‘Inter-national case studies. New York Philharmonic Orchestra’, in: Lawson (ed.), *The Cambridge Companion tot the orchestra*, 149.

²⁷⁷ Tolanski, ‘International case studies. New York Philharmonic Orchestra’, 149. Tolanski baseert zich onder meer op een serie radioprogramma's uit de jaren zestig getiteld ‘I Remember Mahler’, waarbij orkestmusici die nog onder leiding van Mahler hadden gespeeld werden geïnterviewd. (Barbican Library Londen, Music Performance Research Centre, catalogusnummer BCT FEA 0513).

²⁷⁸ John Canarina, *The New York Philharmonic. From Bernstein to Maazel* (New York 2010) 20.

²⁷⁹ Lawson (red.), *The Cambridge companion to the orchestra* (Cambridge, VK 2005), appendix 3 ‘Orchestra's founded in the nineteenth century’, 275, 276. Zie ook: Giskes, *Dirigenten te gast*, 57

vang, instrumentatie, arbeidsvoorwaarden en repertoirebeleid.²⁸⁰ En evenals in Europa was ook in de VS sprake van een mengeling van ondernemerschap en mecenaat. Aangezien de Amerikaanse orkesten niet of nauwelijks konden rekenen op overheidssteun, kwam het daar meer dan bij de Europese orkesten aan op entrepreneurschap en particulier initiatief. De Amerikaanse samenleving is er een zonder traditionele aristocratie. Zij wordt gekenmerkt door een grote sociale mobiliteit, waarin wisselvallige wederwaardigheden van het individuele lot hand in hand gaan met een alomtegenwoordige sociale onzekerheid.

Vaak wordt gedacht dat filantropie een typisch Amerikaans verschijnsel is. Het is de vraag of dat zo is. Volgens historicus Thomas Adams, die vergelijkend onderzoek deed in Duitsland, Groot-Brittannië en Noord-Amerika, is filantropie een in Europa ontworpen systeem, destijds gericht op de effecten van de industrialisatie op de maatschappij.²⁸¹ De Nederlandse hoogleraar filantropie Theo Schuyt onderschrijft deze analyse.²⁸² Filantropie staat voor bijdragen in de vorm van geld, goederen, tijd (expertise), vrijwillig ter beschikking gesteld door individuen en organisaties, waarmee primair algemeen nuttige doelen worden gesteund.²⁸³ Opmerkelijk is dat Nederland en de VS tot dusver de enige landen ter wereld zijn die (macro-economisch) onderzoek naar de filantropische bijdragen verrichten.²⁸⁴

Het filantropisch handelen in de VS verschilt van oudsher van dat in West-Europa. Amerikanen vertalen sociale status vaak in termen van zakelijke mogelijkheden. Het lidmaatschap van clubs en andere organisaties – zoals *boards of trustees* van culturele instellingen – vormt dan de sleutel tot de wereld van de machtigen der aarde. Dankzij onuitgesproken maar niettemin goed begrepen sociale druk van hun gelijken en voorgangers, zien welgestelde Amerikanen het vaker wel dan niet als een verplichting – die meestal snel een wens wordt – om iets van hun rijkdom terug te geven aan de samenleving. Voor henzelf en voor degenen die hen observeren, zou hun toetreding tot de elite van de Amerikaanse samenleving niet compleet zijn zonder een dergelijke toezegging.²⁸⁵

6 OVERHEIDSSTEUN

Een volgende bijdrage aan de artistieke successen van het Concertgebouworkest kwam van de overheid. In de eerste jaren van zijn bestaan kon Het Concertgebouw N.V. zichzelf – zij het met grote moeite – in stand houden zonder subsidies. Dat was mogelijk door een combinatie van ondernemerschap en mecenaat. Ook beknibbelen op de salarissen van de orkestleden hielp. Een privaat gefinancierd gebouw dat uit de baten van zijn exploitatie een symfonieorkest in stand hield, bleek op termijn onhaalbaar. Dirigent Viotta en directeur Hutschenruyter hadden dat scherp gezien, de eerste nog vóór de start van de gezamenlijke onderneming en de tweede tijdens het roemruchte Concertgebouwconflict van 1903/04. Tijdens de eerste jaren na de start, toen het gebouw nog nieuw en de salariseisen van het

²⁸⁰ Lawson (red.), *The Cambridge companion tot the orchestra*, 13. Volgens deze gezaghebbende bundel begint de geschiedenis van het fenomeen orkest als institutie dan wel als collectief instrument in Europa al in de zeventiende eeuw. Zie ook: Adam Carse, *The history of orchestration* (New York 1964), 338.

²⁸¹ Thomas Adams (ed.), *Philanthropy, patronage and civil society. Experiences from Germany, Great-Britain and North America* (Bloomington 2004), 18.

²⁸² Gesprek met Theo Schuyt d.d. 28 maart 2017 in Amsterdam.

²⁸³ Schuyt, 'Filantropie en de sector filantropie in kort bestek' in: René Bekkers e.a. (red.), *Geven in Nederland 2017* (Amsterdam 2017), 30.

²⁸⁴ In Nederland werd in 2015 in totaal ruim € 5,7 miljard euro gegeven aan goede doelen. Dat is 0,85% van het bruto binnenlands product. Dit lage percentage lijkt in tegenspraak met het algemene beeld dat Nederland een vrijgevig land is. De Nederlander draagt echter vooral via de belastingen bij aan goede doelen. In de VS schommelde het geefpercentage van het bbp in de periode 1965-2015 rond 2%. Daar wordt echter veel minder via algemene middelen aan goede doelen gegeven: de belastingdruk is er aanzienlijk lager. Zie: Bekkers e.a. (red.), *Geven in Nederland 2017* (Amsterdam 2017) 9. Zie ook: <http://www.givingusa.org>.

²⁸⁵ Gesprek met Kirk Varnedoo (1946-2003), oud-hoofdconservator schilder- en beeldhouwkunst van het Museum of Modern Art op 1 november 2002 in New York.

orkest bescheiden waren, lukte het met veel pijn en moeite om de zaak draaiende te houden. Dat veranderde naarmate de onderhoudskosten stegen evenals de aanspraken met meer salaris van de orkestleden en de chef-dirigent. Overheidssteun was onontkoombaar want welgestelde burgers konden de oplopende kosten omstreeks 1910 niet langer dragen en gingen hun particuliere liefhebberij beschouwen als een zaak van algemeen belang.²⁸⁶ Het oude ideaal om zichzelf geheel te kunnen bedruipen leek een onmogelijke missie.²⁸⁷

In Nederland ontstonden structurele subsidierelaties tussen symfonieorkesten en stadsbesturen, aanvankelijk in Amsterdam (1911), Den Haag, Utrecht, Arnhem en Den Bosch en vanaf 1920 ook in Maastricht en Groningen. Tien jaar later voltrok zich hetzelfde proces in Haarlem en Leeuwarden.²⁸⁸ De band tussen orkesten en stadsbesturen bestond soms doordat er eerdere subsidierelaties waren geweest tussen muzikale voorzieningen en het openbaar bestuur. Burgerinitiatiefnemers hadden gemakkelijk toegang tot het stadsbestuur. In Haarlem bijvoorbeeld subsidieerde het stadsbestuur sinds 1863 het Stedelijk Muziekkorps, dat in 1889 een opvolger zag in het Gemeentelijk Muziekkorps en in 1897 in het Haarlems Muziekkorps. Het Gemeentelijk Muziekkorps stond ter bewaking van de kwaliteit onder toezicht van zes (gemeentelijke) commissarissen; ook moest het orkest jaarlijks veertig openbare concerten in de stad verzorgen.²⁸⁹

Het bestuur van Het Concertgebouw vroeg de gemeente Amsterdam in 1910 voor het eerst om een subsidie van 5.000 gulden.²⁹⁰ Zonder kon een beroepsorkest van betekenis niet langer bestaan. Bij stadsbestuur bestond, gezien de indrukwekkende voorgeschiedenis van het orkest, weinig twijfel over het feit dat het ensemble flink kon bijdragen aan het stedelijk imago. Omgekeerd had een sterke stedelijke context het Concertgebouworkest, dat regelmatig in andere Europese landen speelde, geen windeieren gelegd. De overweging was dat het orkest van Het Concertgebouw 'eene groote attractie van onze Gemeente vormt en haar aanzien naar buiten aanzienlijk verhoogt'.²⁹¹ Ook overwegingen van opvoedende aard speelden een rol. Met het verstrekken van subsidies aan het orkest wilde het stadsbestuur een bijdrage leveren aan de muzikale ontwikkeling van zijn burgers.²⁹² Ten slotte speelde mee in de overwegingen dat het orkest 'zeer veel verricht ten bate van het muziekonderwijs te dezer stede'.²⁹³ Aan deze subsidie was de voorwaarde verbonden dat het orkest zeven 'populaire' concerten gaf, toegankelijk tegen lagere entreprijzen.²⁹⁴ Later drong de gemeente aan op meer van dit soort 'volksconcerten'.

De benaming volksconcert kan leiden tot enige verwarring en behoeft daarom enige uitleg. De eerste concerten die de benaming 'volksconcert' op het programma droegen klonken in juni 1889. Deze volksconcerten heetten, evenals *soirées musicales*, in de maanden mei tot en met september van het tweede seizoen van het Concertgebouworkest (1889/90) 'populaire concerten'. Ze bleven voortbestaan tot het seizoen 1912/13. Met ingang van het seizoen 1904/05 waren de uitvoeringen op zaterdagavond van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst, afdeling Amsterdam, waarvan Willem Mengelberg directeur was, de zondag erop

²⁸⁶ *Nooden van de Symphonie-orkesten*, uitgave Nederlandschen Toonkunstenaarsbond (Den Haag 1938), 21.

²⁸⁷ Nolthenius, 'De periode Eduard van Beinum (1945-1959)' 45. Zie ook: Boekman, *Overheid en kunst in Nederland* (Amsterdam 1939/1989) 143.

²⁸⁸ Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*, 144.

²⁸⁹ Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 165. Zie ook: pagina 485, noot 264.

²⁹⁰ SAA Gemeenteblad 1910 I,2 p. 1428 nummer 810: Besluit om 'aan de Naaml. Venn. „Het Concertgebouw” voor het jaar 1911 eene subsidie toe te kennen van f 5000'. Zie ook: Steffen, *De concerten van het Concertgebouworkest*, 17. Zie verder: Giskes, *Dirigenten te gast*, 40.

²⁹¹ SAA Gemeenteblad 1910 I,2 p. 1426, nummer 810: voordracht van burgemeester en wethouders aan de gemeenteraad. Zie ook: Van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief*, 109.

²⁹² Ibidem.

²⁹³ SAA Gemeenteblad 1910 I,2 p. 1427.

²⁹⁴ Hoogervorst, 'Kwaliteit of spreiding. Orkesten en overheid 1900-1990' in: Flothuis e.a. (red.), *Waar bemoei je je mee*, 173.

te beluisteren als volksconcert. De door de gemeente Amsterdam verplicht gestelde volksconcerten vonden de eerste jaren plaats onder de naam ‘populaire concerten’. Pas met ingang van het seizoen 1913/14 verscheen de benaming ‘volksconcert’ in de artistieke overzichten van het Concertgebouworkest. Vanaf 1975/76 komt de benaming ‘volksconcert’ daar niet meer voor.²⁹⁵

Bij latere subsidieverhogingen van de gemeente Amsterdam speelden ook motieven van economische aard een rol: het orkest bond immers de bezittende klasse aan de stad, vormde een trekpleister voor toeristen en vergrootte de aantrekkelijkheid van Amsterdam als vestigingsplaats. Naarmate de subsidiebedragen opliepen, stelde de gemeente meer eisen aan de sociaaleconomische positie van de orkestleden zoals salarissen en pensioenregelingen. Dit alles in overleg met de in 1915 opgerichte belangenvereniging Het Concertgebouworkest. Zo wilde de gemeente dat orkestleden enige medezeggenschap kregen in het bestuur van Het Concertgebouw N.V. Een commissaris met een adviserende stem vertegenwoordigde het stadsbestuur. De socialistische Amsterdamse wethouder Floor Wibaut vervulde deze functie jarenlang waarbij hij veel aandacht besteedde aan de sociale positie van de orkestleden. In het jaarverslag 1924/25 van de Het Concertgebouworkest dankt het verenigingsbestuur wethouder Wibaut ‘die zoovele malen zijn krachtigen steun verleende in het belang van de sociale positie van de leden van het orkest’.²⁹⁶ Met het artistieke orkestaangelegenheden bemoeide de gemeente zich niet.²⁹⁷

In Amsterdam was de invloed van bevlogen socialistische stadsbestuurders op de ontwikkeling van het cultuurbeleid aanzienlijk. Het aantal SDAP-leden in de Raad schommelde gedurende het interbellum tussen dertig en veertig procent. Uitgezonderd de jaren 1927-1931 waren SDAP-leden steeds vertegenwoordigd in het college van burgemeesters en wethouders. De socialistische wethouders toonden dadendrang en kozen er steeds voor het bestaande aanbod van kunst en cultuur onder het bereik van ‘de massa’ te brengen. In de praktijk resulteerde het sociale spreidingsbeleid in het bevorderen van volksvoorstellingen en -concerten naast het stimuleren van museumbezoek tegen zo laag mogelijke toegangsprijzen.²⁹⁸ Toch past hier enige relativering: tot 1931 beschikten de burgerlijke partijen – de liberalen, vrijzinnig democraten en confessionelen – over meer zetels in de raad dan links.²⁹⁹

Eerst stad dan staat

Het Rijk was aanvankelijk terughoudend in het subsidiëren van symfonieorkesten. Toen de Staten Generaal aan het einde van de negentiende eeuw geleidelijk de opvatting aanvaardde dat de staat behoorde te zorgen – ook financieel – voor behoud van monumenten, instandhouding van musea, uitbreiding van museale collecties, was de gedachte dat de staat ook een taak zou hebben ten aanzien van muziek nog allerm minst gemeengoed. In zijn proefschrift inzake overheid en kunst in Nederland maakt Boekman, in de jaren dertig tweemaal wethouder voor Kunstzaken in Amsterdam, duidelijk hoe er destijds in de Tweede Kamer over kunstsubsidies werd gedacht. Boekman, afkomstig uit een liberaal-joods milieu, zag het socialisme als middel om de materiële omstandigheden van de arbeidersklasse te verbeteren, maar ook als een cultuurbeweging die de mensheid de weg moest wijzen naar schoonheid, beschaving en

²⁹⁵ Steffen, *De concerten van het Concertgebouworkest*. Steffen onderscheidt: abonnementsconcerten te Amsterdam; populaire en volksconcerten te Amsterdam; buitengewone concerten te Amsterdam; concerten buiten Amsterdam; concerten in het buitenland; concerten in samenwerking met derden en theatervoorstellingen. Zie ook: Giskes, *Dirigenten te gast*, 39.

²⁹⁶ Hoogervorst, ‘Kwaliteit of spreiding’, 178.

²⁹⁷ Ibidem, 178, 179.

²⁹⁸ Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 224.

²⁹⁹ Harm Kaal, *Het hoofd van de stad. Amsterdam en zijn burgemeesters tijdens het interbellum* (Amsterdam 2008), 16.

verheffing.³⁰⁰ Hij illustreert dit met het Voorlopig Verslag en de Memorie van Antwoord over de Staatsbegroting 1907. Op deze begroting was voor de toonkunst een bedrag van krap twintigduizend gulden uitgetrokken – bestemd voor conservatoria en muziekscholen, dus niet voor orkesten of zangverenigingen.³⁰¹

Er waren Kamerleden die meenden dat er een wanverhouding was tussen wat het Rijk deed voor de toonkunst en voor de beeldende kunst. Toonkunst verdiende volgens hen beter want zij werkt ‘zoo veredelend en maakte het leven zoveel beter’.³⁰² Na deze hooggestemde idealen vervolgt het voorlopig verslag aldus: ‘Andere leden waren van oordeel, dat het niet meer dan natuurlijk is, dat voor het teekenonderwijs, dat productief is, veel meer wordt besteed dan voor de muziek.’ Volgens hen was de toonkunst al een te ruime plaats toegekend.³⁰³ Naar de mening van de liberale minister Pieter Rink van Binnenlandse Zaken vond ‘de ruimere staatsbemoeiing, die de beeldende kunsten in den vorm van geldelijke ondersteuning genieten haar oorzaak in de eerste plaats daarin, dat zij een zooveel ruimer gebied in het maatschappelijk leven omvatten en het nut door haar te weeg gebracht zich zooveel meer tastbaar en duurzaam in het practische leven doet gevoelen, met andere woorden, zoo men wil, dat zij productiever zijn’.³⁰⁴ Naar de opvattingen van de huidige tijd, waarin ook symfonische muziek geldt als cultureel erfgoed, zijn dit soort overwegingen moeilijk voor te stellen.

Naast dat vermeende productiever zijn van de beeldende kunsten, speelde destijds nog een ander argument, namelijk het ontbreken van een nationale muziektraditie vergelijkbaar met die van de internationaal erkende grootheid van de Nederlandse schilderkunst – denk aan de verering van Rembrandt. Behalve om hun genie en hun deugden werden grote kunstenaars als Rembrandt in de negentiende eeuw vereeuwigd als symbolen van de natie.³⁰⁵ Dit impliceerde dat muziek minder bijdroeg aan de roem van Nederland, bezoek van buitenlanders niet stimuleerde en dus geen economische betekenis had. Boekman benadrukt dat de aandrang om de toonkunst door de staat te steunen haar uitgangspunt dus niet vond in een streven om in het hele land goede muziek te laten horen, maar in het in stand houden van een orkest dat al internationale bekendheid genoot en het nationale prestige in het buitenland ten goede kwam.³⁰⁶ Dat was dus een meer zakelijke dan een artistiek-inhoudelijke motivering.

Victor de Stuers, de katholieke afgevaardigde in de Tweede Kamer, achtte het subsidiëren van één orkest een gevaarlijke weg. De Stuers was bang dat ook andere grote en kleine orkesten om subsidie kwamen vragen en dat dit grote sommen geld zou absorberen. Toch had De Stuers een groot hart voor kunst en cultuur. Al in 1873, twee jaar vóór zijn benoeming tot hoofd van de Afdeling Kunsten en Wetenschappen van het ministerie van Binnenlandse Zaken, had hij in het artikel ‘Holland op z’n smalst’ in *De Gids* geschreven dat kunst niets voor de regering betekende omdat mensen, ‘wier dagelijksche lectuur de beursnotering is’, er geen winst bij konden zien. Er was geen belangstelling voor ‘nationalen roem, ontwikkeling der ziel, beschaving der zeden en dergelijke mooie zaken meer’, maar uitsluitend voor een ‘tastbaar batig slot, in baar geld, in guldens Nederlandsch courant’.³⁰⁷ Eenmaal benoemd, in 1875, wierp de 31-jarige De Stuers zich met tomeloze energie op onder meer de organisatie

³⁰⁰ Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*, 213, 214. Zie ook: Pots, *Cultuur koningen en democraten*, 222.

³⁰¹ De bijdrage voor het Koninklijk Conservatorium liep op van 46.000 gulden in 1918 tot 105.415 gulden in 1931 (en 75.735 gulden in 1940). De bijdrage aan het Amsterdams Conservatorium steeg van 6.000 gulden in 1918 tot 16.000 gulden in 1931 (en 16.850 gulden in 1940).

³⁰² Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*, 138.

³⁰³ Ibidem 139. Zie ook: Hoogervorst, ‘Kwaliteit of spreiding’, 179.

³⁰⁴ Ibidem. Zie ook: Hoogervorst, ‘Kwaliteit of spreiding’, 179.

³⁰⁵ Bank, *Het roemrijk vaderland*, 20.

³⁰⁶ Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*, 140.

³⁰⁷ Geciteerd uit: Peter Hecht, *125 jaar Nederlands kunstbezit* (Zwolle 2008), 16. Zie ook: Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 117-122.

van de monumentenzorg, het kunstonderwijs, de bibliotheken, de archieven en het museumwezen.

Hoe dan ook: het duurde nog een aantal jaren voordat de staat overging tot subsidiëring van orkesten. Subsidieverzoeken van Het Concertgebouworkest in 1906 en 1913 liepen op niets uit. De vrijzinnig democraat Marchant steunde in 1913 een verzoek om 10.000 gulden van harte en kreeg bijval van de sociaal democraat Kornelis ter Laan die echter van mening was dat het Residentie Orkest ook subsidie zou moeten krijgen. Als argument noemde hij de rol die beide orkesten zouden moeten krijgen bij de ‘artistieke opvoeding des volks’. Ook zou er onderzoek moeten komen naar de artistieke en materiële positie van de musici van beide orkesten. De Anti-Revolutionaire minister Theo Heemskerk die de subsidiëring van het Concertgebouworkest op grond van nationaal prestige nog wel had willen toestaan, haakte af na de wens van Ter Laan inzake subsidiëring van het Residentie Orkest.

In 1914 toonde de liberale minister Pieter Cort van der Linden van Binnenlandse Zaken zich gevoelig voor het argument van Kamerlid Frans Drion (vrij-liberaal) om ‘muzikale opvoeding van het volk door volksconcerten te bevorderen’. Hij reserveerde 20.000 gulden voor orkestsubsidies op de begroting voor 1915, maar als gevolg van het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog verviel deze post.³⁰⁸ In mei 1918 werd een Commissie van Advies ingesteld inzake de bevordering der Toonkunst.³⁰⁹ Het patronagepatroon verschoof in de jaren tien van de vorige eeuw geleidelijk van het mecenaatmodel naar een model van overheidsprotectoraat. Nadat het Concertgebouworkest sinds 1911 financieel steun kreeg van de gemeente Amsterdam, volgde het Rijk in 1918 en de Provincie Noord-Holland in 1919.

Scheefgroei

Na de Eerste Wereldoorlog was op rijksniveau steun voor subsidiëring van symfonieorkesten gegroeid.³¹⁰ In 1918 plaatste minister Cort van der Linden alsnog een bedrag van 20.000 gulden voor symfonieorkesten – dus niet alleen het Concertgebouworkest – op de begroting. De staatscommissie besliste over de besteding van het budget: het Concertgebouworkest ontving 7.500 gulden. Dit is een onderscheidend aspect van het interbellum: de rijksoverheid liet zich in navolging van een reeks grote steden voor het eerst in met subsidies voor de kunsten. De instelling van het ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen in het jaar 1918 markeerde deze ontwikkeling. De eerste minister, Johannes Theodoor de Visser (CHU), diende voorstellen in om onder andere symfonische muziek te subsidiëren.³¹¹ Een systeem van financiering van exploitatietekorten bij orkesten was een feit. Aan de toekenning van Rijkssubsidie waren diverse eisen verbonden. In het algemeen golden deze criteria: de omvang van het orkest, het artistieke peil en de plaats van vestiging ten opzichte van standplaatsen van andere orkesten.³¹² Om voor subsidie in aanmerking te komen moest daarnaast sprake zijn van medefinanciering door gemeente en provincie.³¹³ Dit systeem van ‘koppelsubsidies’ gold, net als bij musea, monumentenzorg en bibliotheken het geval was, als een belangrijk beleidsinstrument.

In de jaren twintig liep de gezamenlijke bijdrage van stad en staat flink op, waarbij de gemeente Amsterdam het voortouw nam en een zekere scheefgroei ontstond tussen de bijdra-

³⁰⁸ Pots, *Cultuur, koningen, democraten*, 485, 486, noten 266 en 267. Zie ook: Hoogervorst, ‘Kwaliteit of spreiding’, 177.

³⁰⁹ Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*, 141. Zie ook: Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 209.

³¹⁰ Van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief*, 109.

³¹¹ Ibidem, 110. Andere min of meer structurele subsidies op het vlak van muziek betroffen bijdragen aan de Maatschappij ter Bevordering der Toonkunst en de Nederlandse Volkszang Bond. Zie: Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 210.

³¹² Hoogervorst, ‘Kwaliteit of spreiding’, 179.

³¹³ De subsidie van de Provincie Noord-Holland was aanvankelijk verwaarloosbaar. Zie: Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*, 168.

gen uit Amsterdam en Den Haag. Het orkest diende voorts een aantal volksconcerten te geven, zo vond ook de staat. De officiële instelling ervan was voortgevloeid uit de subsidie-eis van de gemeente Amsterdam. Gedurende het seizoen 1938/39 overtroffen de volksconcerten in aantal (30) de abonnementsconcerten (28).³¹⁴ De programmering was aanvankelijk aangepast aan de smaak van een publiek dat op muzikaal gebied niet of nauwelijks onderlegd was. In de loop van de tijd veranderde dit: de verschillen tussen de programma's van volksen- en abonnementsconcerten vervaagden.³¹⁵ Naast volksconcerten drong de staat aan op aandacht voor de uitvoering van Nederlandse muziek en ten slotte werd het orkest geacht 'acceptabele arbeidsvoorwaarden' voor orkestleden in te voeren. Het Rijk hield toezicht op inkomsten en uitgaven van de instellingen die het subsidieerde.

7 MAGERE JAREN

In de jaren dertig brak een periode aan van economische depressie aan, ingeleid door de beurscrash van Wall Street in 1929. Het Concertgebouw N.V. en het Concertgebouworkest stonden voor een nieuwe *testcase*. De vraag was niet of beide instellingen recessieproef waren, maar of ze bestand waren tegen een depressie, een neergaande fase in de economie van productievermindering, olopende werkloosheid, bedrijfssluitingen en een gebrek aan investeringen die inzakken. Kortom: een uitzichtloze tijd van apathie en gebrek aan initiatief. Op een bevolking van ongeveer acht miljoen Nederlanders raakten vanaf 1931 honderdduizenden mensen, onder wie veel musici, werkloos. Daarbij kwam dat de economische crisis langer duurde dan voorzien: in Nederland viel het dieptepunt in 1936.³¹⁶

Degenen die nog werk hadden maakten gebruik van het explosief stijgende aanbod van de markt. Men bezocht bioscopen, slenterde door warenhuizen en hier en daar klonk jazzmuziek.³¹⁷ Er heerste vrees voor een overdosis Amerikaanse invloeden. Sommige Kamerleden vonden dat de subsidies aan orkesten omhoog moesten om te voorkomen dat jazzbands de orkesten zouden overwoekeren.³¹⁸ Dit leidde kortstondig tot subsidieverhoging voor acht Nederlandse orkesten, maar in de tweede helft van de jaren dertig bezuinigde de Rijksoverheid flink op de uitgaven..³¹⁹

'Stervende beroep'

Na de introductie van de geluidsfilm, in de jaren dertig, kwamen bioscoopmusici in groten getale op straat te staan. Een aantal van hen kon terecht bij het nieuwe medium radio waar aanvankelijk veel behoefte was aan live muziek. Elke omroepvereniging had wel een of meer amusementsorkesten in dienst. Maar dit was als een druppel op een gloeiende plaat. Een affiche van de Nederlandsche Toonkunstenaars Bond uit 1930 verbeeldde de stemming onder musici treffend. Daarop is te lezen, met een verwijzing naar het gevaar van mechanische muziek en concurrentie van buitenlandse musici: 'Wordt geen musicus. Het voor Nederlanders stervende beroep.'³²⁰

Werkloze musici richtten zelf symfonieorkesten op om hun muzikale vaardigheden op peil te houden. Met deze ensembles gaven ze dan tegen lage toegangsprijzen concerten op plaatsen waar de officiële orkesten niet kwamen. Daarbij werd ook gekeken naar de effecten van de

³¹⁴ Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*, 145.

³¹⁵ Ibidem 145.

³¹⁶ De Rooy, *Republiek der rivaliteiten*, 184. In januari 1936 was het aantal werklozen in Amsterdam gestegen tot 60.000. Zie ook: De Rooy, 'De donkerte der tijden' in: idem (red.), *Geschiedenis van Amsterdam, deel IV*, (Amsterdam 2007) 217.

³¹⁷ De Rooy, *Republiek der rivaliteiten*, 175.

³¹⁸ Hoogervorst, 'Kwaliteit of spreiding', 179, 180.

³¹⁹ Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*, 167. Tussen 1931 en 1939 slonken de totale staatsuitgaven voor kunst van 2,3 tot 1,6 miljoen gulden.

³²⁰ Smithuijsen, 'De tempel der saamhorigheid', 152.

door de regering van Franklin Delano Roosevelt in de Verenigde Staten ondernomen werkverschaffing voor kunstenaars, met name het Federal Music Project – onderdeel van de New Deal politiek. Bij de afsluiting van dit project hadden musici de werken uitgevoerd van maar liefst 14.000 Amerikaanse componisten.³²¹ Van de Nederlandse politiek was niet veel te verwachten. De confessionele politici benadrukten bij vrijwel elke begrotingsbehandeling dat de overheid beter geen uitgaven kon doen op het terrein van de kunsten.

Deze houding hing sterk samen met het in confessionele kringen richtinggevende ‘subsidiariteitsbeginsel’ (rooms-katholiek) en het principe van de ‘soevereiniteit in eigen kring’ (protestants-christelijk).³²² Beide beginselen legden het primaat van overheidshandelen bij voorkeur op het niveau dat het dichtst bij de bevolking stond, namelijk dat van de gemeente.³²³ Daarentegen bleven politici van socialistische en progressief-liberale huize beklemtonen dat juist kunst- en cultuurbeleid veel meer aan een ‘krachtige (...) ontwikkeling en verheffing van den mensch’ bijdroegen. De initiatieven in progressief-liberale kring die zich richtten op de ‘verheffing van de arbeider’ kunnen voor een aanzienlijk deel worden beschouwd als een voortzetting van het beschavingsoffensief dat sinds het einde van de achttiende eeuw door de Maatschappij tot Nut van ’t Algemeen was gevoerd.

Tekorten

Het Concertgebouworkest zag in de administratie van Het Concertgebouw de inkomsten uit verkoop van abonnementen en losse kaarten in het begin van de jaren dertig dalen en besloot series met traditionele concerten samen te voegen. Daarnaast organiseerde het een reeks concerten voor klein orkest met onbekende oudere en nieuwe muziek. Het Concertgebouw bezuinigde flink, vooral op de uitgaven aan dirigenten.³²⁴ Het seizoen 1933/34 was een van de zwaarste bij het Concertgebouw, het jaarverslag 1933/34 laat daar geen twijfel over bestaan. ‘Het afgelopen seizoen was voor onze instelling ongetwijfeld een van de moeilijkste en meest kritieke sedert hare oprichting.’³²⁵

De ongunstige gevolgen van de economische crisis werden nog vergroot door een langdurige ziekte van Willem Mengelberg. De dirigent ging in 1934/35 zijn veertigste seizoen in. Er moesten andere dirigenten komen, onder wie Van Beinum, Monteux en Walter. Doordat Mengelberg verstek liet gaan, ontstonden grote tekorten – eind oktober 1933 begroot op maar liefst f 80.000 (nu ruim € 700.000). Deze tekorten waren vooral te wijten aan afgenomen concertbezoek.³²⁶ ‘Verschillende abonné’s’ hadden door de algehele malaise – en door teleurstelling over de afwezigheid van Mengelberg – hun abonnement opgezegd. De subsidies slonken in het seizoen 1933/34 met f 12.000 (nu ruim € 110.000).³²⁷ In totaal liepen de inkomsten in dit seizoen met f 34.000 terug – bijzondere posten zoals extra leningen buiten beschouwing gelaten.

De salarissen van de orkestleden moesten het ontgelden.³²⁸ De financiële problemen in de tweede helft van de jaren dertig leidden, interessante initiatieven daargelaten, tot veelvuldige herhaling van uitgevoerde werken. Deze repertoirevershraling leidde enerzijds tot een ver-

³²¹ Ibidem 211. Zie ook: Harvard Sitkoff (red.), *Fifty years later. The New Deal evaluated* (New York 1985) 163.

³²² Het subsidiariteitsbeginsel houdt in dat hogere instanties niet iets doen wat door lagere instanties kan worden afgehandeld; met soevereiniteit in eigen kring wordt – eenvoudig gezegd – bedoeld dat elke levenskring zijn eigen onafhankelijk gezag heeft en niet onder dat van een andere levenskring staat.

³²³ Pots, *Cultuur, koningen en democraten*, 504. Zie: noot 145.

³²⁴ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) inventarisnummer 298A, verslag over het maatschappelijk jaar 1931/32. Zie ook: Giskes, *Dirigenten te gast* 212-214.

³²⁵ SAA toegangsnummer 1089 (Concertgebouw) inventarisnummer 298A, jaarverslag 1933/43, p. 1.

³²⁶ Zwart, *Willem Mengelberg 1920-1951*, 257.

³²⁷ Ibidem, p. 10.

³²⁸ De salarissen van het orkest stonden in het seizoen 1933/34 voor f 316.435 in de boeken van Het Concertgebouw N.V.; in het seizoen 1920/21 was dat nog ruim f 338.715.

hoging van het muzikale peil en anderzijds tot verstarring doordat het verrassingselement ontbrak. Toch bleven vooraanstaande dirigenten (Monteux, Walter) en componisten (Bartók, Stravinski) naar Amsterdam komen, dankzij het hoge niveau van musiceren en de ongeëvenaarde zaalakoestiek.³²⁹ Het Concertgebouworkest bleef profiteren van de financiële ondersteuning door de rijksoverheid, maar later in deze crisisjaren daalde de omvang van de subsidie van de gemeente Amsterdam substantieel.³³⁰ \

Tabel B: Subsidie van stad en staat³³¹

	1920	1933	1939
Stad	100.000	142.000	100.500
Staat	23.000	46.000	46.000

Bron: Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*, 144, 170, 172.

De exploitatietekorten zouden niet meer verdwijnen aangezien vermogende burgers in veel mindere mate dan voorheen bereid waren om de arbeidsintensieve symfonieorkesten te steunen en doordat, over een langere periode bezien, de allengs stijgende salarissen van orkestmusici de kosten navenant deden stijgen. Deze tendens leidde ertoe dat overheidssubsidies eind jaren dertig al ruim een derde van de totale begroting dekten. Het was de voorbode van een aardverschuiving, ingezet tijdens de Duitse bezetting, die zich na de Tweede Wereldoorlog voordeed in de overheidsfinanciering van de kunsten.³³²

Conclusie

Mengelbergs gezag als begenadigd orkestleider maakte Het Concertgebouw N.V., het Concertgebouworkest en Amsterdam als muziekcentrum wereldberoemd. De bewerkelijke maestro benutte de ruimte die hem door de cultuurregenten was toebedeeld ten volle en liet zich gelden als boegbeeld van het orkest. Misschien was deze houding ook niet heel vreemd. De chef-dirigent is het gezicht van het orkest. Hij bepaalt het artistieke niveau van het orkest en dirigeert een flink aantal concerten per seizoen. Zijn foto en biografie verschijnen regelmatig in de publiciteit. Hij is onmiskenbaar het artistieke middelpunt. Qua vrijheid van beslissen, honorering en sociale status stond Mengelberg op grote afstand van de gemiddelde orkestmusicus. Dit alles is genoegzaam bekend. Minder vaak wordt gewezen op de onduidelijkheid op het vlak van rechten en plichten van enerzijds de chef-dirigent en anderzijds de orkestdirecteur. Deze laatste opereerde achter de schermen en was geen publieke figuur. De directeur moest, laverend tussen de artistieke missie van de chef-dirigent en de mogelijkheden van de instelling een werkbaar evenwicht zien te vinden en te handhaven. Hij was meer dan de chef-dirigent gebonden aan de wensen en de luimen van de cultuurregenten in het bestuur.

Deze ongelijkheid leidde van meet af aan tot wrijvingen, menigmaal uitmondend in een persoonlijke machtsstrijd. In de oude statuten was daarover niets geregeld. Tijdens het Concertgebouwconflict van 1903/04 kwam er een reglement waarin de taken en bevoegdheden van beiden omschreven werden. Dit bleek geen garantie te zijn om conflicten tussen beide sleutelfiguren te voorkomen. Bij een dominante chef-dirigent als Mengelberg leidde deze

³²⁹ Flothuis, 'Tussen twee wereldoorlogen 1920-1940', 208, 209.

³³⁰ Hoogervorst, 'Kwaliteit of spreiding', 180.

³³¹ De provincie Noord-Holland steunde het Concertgebouworkest in het seizoen 1938/39 met een bedrag van 31.250 gulden. De provincie steunde het orkest vanaf 1921 en subsidieerde tevens het orkest in provinciehoofdstad Haarlem. Naast Noord-Holland subsidieerden ook Gelderland en Limburg orkesten in respectievelijk de provinciehoofdsteden Arnhem en Maastricht. Zie: Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*, 142, 144.

³³² Van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief*, 110, 112.

ongelijke verhouding tot felle tweestrijd wanneer de dirigent een krachtige, visionaire directeur tegenover zich had, zoals Hutschenruyter of, later, Rudolf Mengelberg. Het bestuur van de N.V. had meermaals de handen vol aan dergelijke conflicten. Opmerkelijk is dat het bestuur eerder de zijde koos van de chef-dirigent dan die van de directeur. Toch begreep de dominante Willem Mengelberg uiteindelijk hij de zakelijke inbreng niet kon missen.

De verstrengeling van gebouw en orkest zorgde als snel voor problemen. Tot circa 1910 waren gebouw en orkest een zaak van particulier initiatief in de vorm van entrepreneurschap en mecenaat. Daarna moesten overheden bijspringen. De onderhoudskosten van het gebouw liepen op evenals de salariseisen van dirigent en orkestmusici. Bovendien gingen vooraanstaande burgers die aan de basis van Het Concertgebouw stonden de symfonische muziekvoorziening beschouwen als een publieke zaak. Het exploitatiemodel met gebouw en orkest als één organisatie was al vóór de start van het orkest ter discussie gesteld door gastdirigent Viotta en later ook door orkestdirecteur Hutschenruyter. Deze vroeg aangeheven *cantus firmus* zou niet meer verdwijnen.

Het dilemma kwam in verschillende bewoordingen steeds op hetzelfde neer: de exploitatie van de naamloze vennootschap had een tweeslachtig karakter met over een langere termijn bezien aanzienlijke baten uit de exploitatie van het gebouw tegenover doorgaans aanmerkelijke verliezen uit de exploitatie van het orkest. Door bijdragen van stad en staat, een hechte samenwerking tussen gebouw en orkest en een gevoel van saamhorigheid wist men de zaak steeds weer draaiende te houden. Maar als een zwaard van Damocles boven Het Concertgebouw hing de verleiding om roofbouw te plegen op dit monumentale bezit ten behoeve van zijn belangrijkste inkomstenbron: het orkest waaraan de vennootschap zijn naam had verbonden.

Willem Mengelberg, die niet bijzonder geïnteresseerd was in de zakelijke aspecten van het orkestbedrijf, drukte met zijn artistieke bevlogenheid toch een groot stempel op de bedrijfsvoering. In artistieke zin wist hij het orkestspel op een hoog peil te brengen. Hij benutte de akoestische mogelijkheden van de grote zaal voor het laatromantische orkestrepertoire en maakte Amsterdam tot een internationaal muziekcentrum waarmee hij de grenzen van het cultureel nationalisme ontsteeg. De stedelijke context van waaruit het orkest opereerde bleef sterk, wat onder meer bleek uit het feit dat Amsterdam het voortouw nam bij het toekennen van subsidie. Met zijn Mahlertraditie leverde Mengelberg een belangrijke bijdrage aan de stilistische flexibiliteit van het orkest. Het symfonische oeuvre van Mahler grijpt niet alleen terug op oudere muziek, maar verwijst ook naar de moderne muziek. De consequentie was wel dat dit laatromantische repertoire, dat een omvangrijke orkestbezetting vraagt, het ensemble maakte tot een arbeidsintensief en dus kostbaar apparaat. Naast Mahler kwamen ook tal van andere componisten het Concertgebouworkest dirigeren, onder wie Debussy, Ravel en Stravinski. Mengelbergs veelvuldige directies in het buitenland leidden nog tot een andere kostenpost: het bestuur van Het Concertgebouw moest regelmatig vervangers inschakelen. Dit droeg soms bij aan de stilistische flexibiliteit van het Concertgebouworkest: een dirigent als Monteux legde een solide basis voor de unieke klank van het Concertgebouworkest in het verfijnde Franse orkestrepertoire. Mengelbergs erfgenamen Van Beinum en Haitink zetten deze uitvoeringspraktijk met verve voort, evenals hun opvolgers Chailly, Jansons en Gatti.

In de tweede helft van Mengelbergs lange verbintenis met het Concertgebouworkest onderzocht de dirigent persoonlijke problemen op het zakelijk vlak. Zijn fiscale fratsen leidden zelfs tot bemoeienis op ministerieel niveau en kwamen Het Concertgebouworkest op negatieve publiciteit te staan. De beurskrach van 1929, de hyperinflatie in Duitsland en de rest van Europa en de malversaties van zijn manager Bottenheim brachten Mengelberg in de jaren dertig financieel aan de rand van de afgrond. Ook dit leidde tot veel negatieve publiciteit.

Financiële nood is een belangrijke reden voor zijn vele gastdirecties in het buitenland, onder meer in Duitsland, en om die reden tot aan 1944 minder in Het Concertgebouw dirigeerde. In het buitenland kon Mengelberg meer verdienen. Maar met zijn pro-Duitse houding bracht hij zijn reputatie als gevierd chef-dirigent en daarmee ook gebouw en orkest, grote schade toe. Met zijn grillige gedrag en zijn bewierookte kunstenaarsstatus kreeg Mengelberg soms karikaturale trekken. In de pers verschenen regelmatig spotprenten.

Als we deze conclusies in een breder kader plaatsen valt op dat Amsterdam al vroeg een prominente plaats wist te verwerven in een typisch Noord- en Midden-Europese traditie van symfonische muziek. En dat terwijl het stadhouderlijke hof hier een veel meer bescheiden plaats had ingenomen ten opzichte van de rijke hofcultuur in de Duitstalige territoria. Daarbij valt op dat gebouw en orkest in het laatste kwart van de negentiende eeuw in hoog tempo een aantal kenmerken overnam uit de Duitse muziekcultuur. Om te beginnen werd Het Concertgebouw geïnspireerd op het classicistische Gewandhaus in Leipzig terwijl een optreden van de Meiniger Hofkappelle onder leiding van Von Bülow eind 1885 de behoefte aan orkestperfectie deed toenemen. Von Bülow gold als heerser in het rijk der dirigenten. Hij leek een ware *Pultvirtuose*, een held van de lessenaar die meer aandacht voor voor zichzelf vroeg dan voor de muziek. Maar als gevolg van zijn accurate, diepzinnige interpretaties ging men sindsdien Nederlandse dirigenten, die men voorheen als coryfeeën beschouwde, met andere oren beluisteren. Nadat Het Concertgebouw zijn deuren had geopend bracht Kes, wederom naar Duits voorbeeld, de musici van het Concertgebouworkest meer discipline bij en het publiek concertetiquette. Tegen deze achtergrond kon Mengelberg zich in de geest van Von Bülow ontwikkelen als een virtuoos achter de lessenaar. In dat klimaat kon het symfonisch oeuvre van componisten als Mahler en Richard Strauss gedijen en kon later ook de door Mengelbergs opvolger Van Beinum gevestigde Brucknertraditie wortel schieten. Voor het Concertgebouw en -orkest waren deze Duitse invloeden van betekenis. Dat wil niet zeggen dat dit voor het gehele muziekleven gold. Nederland was – los van gebouw en orkest – in muzikaal opzicht meer dan een volgzaam land zonder eigen vooraanstaande componisten, musici en zangers. Denk aan een componist als Diepenbrock een pianist als Dirk Schäfer of een zanger als Johannes Messchaert.