



## UvA-DARE (Digital Academic Repository)

### Eensgezinde tweedracht : organisatievorming van Nederlandse musici in de tweede Gouden Eeuw, 1890-1920

Diepenbrock, F.J.

**Publication date**

2007

**Document Version**

Final published version

[Link to publication](#)

**Citation for published version (APA):**

Diepenbrock, F. J. (2007). *Eensgezinde tweedracht : organisatievorming van Nederlandse musici in de tweede Gouden Eeuw, 1890-1920*. Aksant.

**General rights**

It is not permitted to download or to forward/distribute the text or part of it without the consent of the author(s) and/or copyright holder(s), other than for strictly personal, individual use, unless the work is under an open content license (like Creative Commons).

**Disclaimer/Complaints regulations**

If you believe that digital publication of certain material infringes any of your rights or (privacy) interests, please let the Library know, stating your reasons. In case of a legitimate complaint, the Library will make the material inaccessible and/or remove it from the website. Please Ask the Library: <https://uba.uva.nl/en/contact>, or a letter to: Library of the University of Amsterdam, Secretariat, Singel 425, 1012 WP Amsterdam, The Netherlands. You will be contacted as soon as possible.

EENSGEZINDE TWEEDRACHT



Van dit proefschrift verschijnt een handelseditie bij uitgeverij Aksant met isbn 978-90-5260-259-2

‘Ik ben er trots op dat ik muzikant ben. Wanneer ik daar niet trots op ben, ben ik nog steeds muzikant. Dan kan ik er maar beter meteen trots op zijn’.

(Joodse muzikantenwijsheid)

EENSGEZINDE TWEEDRACHT

**Organisatievorming van Nederlandse musici  
in de tweede Gouden Eeuw, 1890-1920**

ACADEMISCH PROEFSCHRIFT

ter verkrijging van de graad van doctor

aan de Universiteit van Amsterdam

op gezag van de Rector Magnificus

prof.dr. J.W. Zwemmer

ten overstaan van een door het college voor promoties

ingestelde commissie,

in het openbaar te verdedigen in de Aula der Universiteit

op vrijdag 8 juni 2007, te 12:00 uur

door

Florens Joannes Diepenbrock

geboren te De Bilt (Utrecht)

Promotiecommissie

Promotor: Prof.Dr. P.de Rooy                      Universiteit van Amsterdam

Overige Leden:

Prof. Dr. J.C.H. Blom                      Universiteit van Amsterdam

Prof. Dr. J.T.M. Bank                      Universiteit Leiden

Prof. Dr. L. Noordegraaf                      Universiteit van Amsterdam

Prof. Dr. R.de Groot                      Universiteit van Amsterdam

Prof. Dr. E.G.J. Wennekes                      Universiteit Utrecht

Faculteit der Geesteswetenschappen

## INHOUDSOPGAVE

<b>I. TUIN VAN MELOS</b>	13
<b>Onderzoek naar organisatievorming van musici (1890-1920)</b>	
Aan weerszijden van het tuinhek	13
Onder de muziekkoepeel: vierzijdig wetenschapsrepertoire	17
1. Stand in het sociaal-historisch debat	18
2. Professie in kunstwereld en muziekleven	23
3. Toonkostenziekte en culturele economie	27
4. 'Toonkunst van Rijkswegen': middelen, beleid, ideologie	32
Institutionele expansie, sectorale instabiliteit	38
Tuin en koepel tussen bloei en afbraak	43
<b>II. GEZELSCHAPSKLANKEN</b>	47
<b>Voorgeschiedenis van de vakvereniging, van de vroege zeventiende tot de late negentiende eeuw</b>	
Introductie: drie organisatiefasen in de negentiende eeuw	47
Muziekleven en beroepspraktijk van musici in de zeventiende en achttiende eeuw	53
Met 'het Nut' naar 'Toonkunst' (1815-1829)	61
Van Maatschappij Toonkunst naar NTV: filantropie, standsbesef en bezadigde ontvoogding (1830-1875)	65
'Een geest van verzet': NTV en belangenbehartiging na 1875	70
Naar een nieuw stadium: de vakvereniging van musici	75

<b>III. VOORTIJD</b>	77
<b>Beslommeringen van musici in de jaren 1885 tot 1894</b>	
‘Het Concertgebouworchest’: uniek en exemplarisch	77
Zeden en gewoonten in een tuchteloos overgangstijdperk	78
Filantropisch tekort en kiemen van protest	82
Ieder voor zich: onderhandelingen over honorering	84
Psychische druk en ‘zenuwprikkelende’ arbeidsomstandigheden	89
Het professionaliseringsduet van Kes en Hutschenruyter	94
Voedingsbodems: conjunctuur, bewustzijn, politiek	101
<b>ENTR’ACTE A</b>	107
<b>SNAREN TUSSEN SNORREN</b>	
<b>Gertrud Winzer en de vaderlandse muziekpraktijk</b>	
<b>IV. LEERTIJD</b>	115
<b>De muzikale compagnie van het proletariërsleger in de jaren 1894 tot 1902</b>	
‘Het Artistieke Proletariaat’ en de operacrisis van 1894	115
‘Musica discordia est’: de operavogelaars De Groot en Van der Linden (1895-1901)	125
Pioniersjaren (1894-1898)	131
Van Hutschenruyter naar Krüger (1898-1901)	136
Stilte voor de storm (1901-1902)	146

<b>ENTR'ACTE B</b>	151
<b>IDEALIST, INTRIGANT OF BEIDE?</b>	
<b>De complexiteit van een geboren organisator</b>	
<b>V. CONFLICT</b>	159
<b>Om loon en medezeggenschap; de jaren 1902 tot 1904</b>	
Opmaat: acties van koristen (1902)	159
Strijd om de vakbondstactiek: 'ieder zoent zijn vrouw op zijn manier' (1903)	162
Hellend vlak der bezadigden: operaspoken, spookopera's (1903)	165
'Een jaar van woelingen en strijd': het Concertgebouwconflict(1904)	167
Sporen van spanningen in retrospectief (1896-1900)	170
Scheiding der geesten (1901-1903)	175
Disharmonieën, incidenten en ontslagen (winter 1903-04)	180
De vierhoek spat uiteen en de balans van 'Hutsch' (begin 1904)	185
Mengelbergs zuivering en de processie van 7 juni 1904	192
<b>ENTR'ACTE C</b>	197
<b>ABRAHAM, ISAAC EN JACOB</b>	
<b>Aartsvaders van de 'jodenklik' in het Concertgebouworkest</b>	
<b>VI. OPNIEUW BEGINNEN</b>	201
<b>Naweeën en de nieuwe Hutschenruyter; de jaren 1904 tot 1907</b>	
In de pers	201
Veel verliezers	204
De ATV: Hutschenruyters signatuur	209

Geheimzinnige operaplannen?	214
<i>TOONKUNST</i> en de ‘inwendige kracht’ van de ATV (1905)	217
Kiemen van schisma’s en splijtende paranoia (1905-1906)	220
<b>ENTR’ACTE D</b>	227
<b>ISOLEMENT EN RANCUNE</b>	
<b>‘De Firma Krüger &amp; Co’</b>	
<b>VII. OPGEWEKT</b>	231
<b>Landelijke organisatie: de ANTV in de jaren 1909 tot 1914</b>	
Samenbundeling: federatie of centralisatie? (1907-1909)	231
Professionalisering: ‘rustige ontwikkeling en geleidelijke groei’ (1910-1912)	234
Schulden en bezoldiging: ‘zuinigheid bedreigt de wijsheid’ (1911-1913)	239
Belangenbehartiging: om duurte en contract (1910-1913)	243
Coalitiepogingen: landelijke federatie of lokale fusie (1910-1914)	247
<b>ENTR’ACTE E</b>	257
<b>ORGANISATOREN ACHTER DE SCHERMEN</b>	
<b>Veelzijdigheid binnen één vak</b>	
<b>VIII. MARCHE MILITAIRE</b>	261
<b>Oorlog en stagnatie; de jaren 1914 tot 1919</b>	
Eerste paniek en schijnbaar herstel	261
Het virus der vergoedingen: de tweede Hutschenruyter-affaire (1915)	264
Richtingenstrijd der veteranen	270
Een nieuwe Vereeniging en een Arbeidsbeurs (1915-1916)	272

Hoge hoeden en blauwe kielen (1916)	275
Centralisatiepogingen (1917)	278
Om kolen, crisis en coalitie	281
Om tactiek en tarief (1918)	285
Sousa en soesa	290
<b>ENTR'ACTE F</b>	295
<b>'ROOF-AART': ONDANK WAS ZIJN LOON</b>	
<b>Marinus Cornelis van de Rovaart</b>	
<b>IX. MARCHE FUNEBRE</b>	299
<b>Winterreis van de oude, voorjaarsontwaken van een nieuwe bond; de jaren 1919 en 1920</b>	
Splijtend operaconflict en morele degeneratie	299
Mentaal isolement en praktische coalitievorming (1919)	302
De Commissie van Onderzoek en Reorganisatie	305
Ondergang van de ANTV (1920)	308
De nieuwe bond	310
Natrappen en afrekenen	312
Naoorlogse strijd om de arbeidsvoorwaarden	314
Balans en kanteling	317



<b>X. TOONBEELD VAN UITZONDERLIJKHEID</b>	321
<b>‘Muzikale vak-vereeniging’: een specifiek geval</b>	
Een toonaangevende generatie	321
Standsgedoeve en klassenbesef	324
Afwijkende institutionaliseringsroutes	329
A-typische ongebondenheid	332
Verdiensten en defecten tijdens het professionaliseringsproces	336
Continuïteit van ‘muzikale vak-vereeniging’	341
<b>CODA: MIJN LANGE EEUW IN VIJFKWARTSMAAT</b>	345
<b>Breuken, bewegredenen, bronnen</b>	
<b>ERKENTELIJKHEID</b>	353
<b>Noten</b>	357
<b>Bijlagen</b>	429
1. Biografische aantekeningen	429
1.1 Algemene naslagwerken, bronnencollecties en belangrijkste literatuur ten behoeve van biografische schetsen en aantekeningen	429
1.2 Specifieke bronnen bij Entr’actes (biografische schetsen)	430
1.3 Beknopte biografische aantekeningen betreffende de belangrijkste dramatis personae en secundaire actoren, ca. 1820-1920	433
2. Aantallen scheppende en toonkunstenaars, toneelspelers en amusements- artiesten, muziek- en dansonderwijzers, verwante en ondersteunende beroepen; beroepstellingen 1889-1920	455
2.1 Verantwoording gepresenteerde data	455
2.2 Relevante rubrieken onder vrije beroepen en onderwijs	456
Tabel A. Uitkomsten beroepstelling 1889	456
Tabel B. Uitkomsten beroepstelling 1899	457
Tabel C. Uitkomsten beroepstelling 1909	458
Tabel D. Uitkomsten beroepstelling 1920	459

Tabel E. De beroepstellingen van 1889, 1899, 1909 en 1920 vergeleken: aantallen kunstenaars en verwante beroepen	461
Tabel F. Aantallen kunstenaars en verwante beroepen in de vier grote en in drie middelgrote steden	461
Tabel G. Aantallen kunstenaars en verwante beroepen in de drie grote steden volgens de gedifferentieerde beroepstelling van 1920	466
2.3 Algemene gevolgtrekkingen	467
3. Aantallen georganiseerde toon-, toneel- en amusementskunstenaars, (variété-)artiesten, verwante en ondersteunende beroepen, 1894-1921	470
Tabel H. Ledentallen toonkunstenaarsorganisaties	470
Tabel I. Ledentallen overige organisaties van podiumkunstenaars en in het theater-, bioscoop- en amusementsbedrijf	471
4. Gereconstrueerde organisatiegraad van toon-, toneel- en amusementskunstenaars, (variété-)artiesten, verwante en ondersteunende beroepen, 1899-1920	472
5. Belangrijkste belangenverenigingen in podiumkunst-, bioscoop- en amusementswezen, en in verwante en ondersteunende beroepen, 1875-1920	474
6. Salarisstaten van 75 (vaste) leden van ‘Het Concertgebouworchest’, 1888-1902	476
7. Selectie van model-arbeidsovereenkomsten, 1889-1916	480
7.1 NV “Het Concertgebouw” (jaarcontract 1889-90)	480
7.2 Ver. “De Nederlandsche Opera” & A’damsch Sted. Schutterij-Muziekcorps (8- resp. 12-maandscontract 1903-04)	482
7.3 NV “Het Concertgebouw” (jaarcontract 1904-05)	484
7.4 Ver. “Het Residentie-orkest” (7-maandscontract 1908-09)	486
7.5 Koninklijke Fransche Opera (6-maandscontract 1911-12)	488
7.6 Ver. “het Utrechtsch Stedelijk Orchest” (jaarcontract 1915-16)	492
7.7 Ver. “het Utrechtsch Stedelijk Orchest” (jaarcontract 1918-19)	495
8. Statuten, huishoudelijk reglement en statuten van het Ziekteverzekerings- fonds der A.N.T.-v.; uittreksel uit de Statuten der Internationale Confederatie (1914)	497

<b>Lijst van gebruikte afkortingen</b>	515
<b>Geraadpleegde archiefcollecties, contemporaine periodieken en secundaire literatuur</b>	519
<b>Summary</b>	549
<b>Curriculum Vitae</b>	557
<b>Stellingen</b>	559

# Hoofdstuk I

## TUIN VAN MELOS

### Onderzoek naar organisatievorming van musici (1890-1920)

#### Aan weerszijden van het tuinhek

*‘Manche hören zu, nicht alle...  
Manche träumen, manche lachen,  
Manche essen Eis... und manche  
Sprechen sehr galante Dinge...’*

Van 1889 tot 1922 bevond zich achter het Concertgebouw in Amsterdam een tuin, waarin tussen het late voorjaar en de vroege herfst bij goed weer orkestconcerten werden gegeven. ‘Het was een half-ovale plek, omheind met hoge bomen’, herinnerde Matthijs Vermeulen zich een halve eeuw later, ‘omrasterd met de spijlen van een zwart-geverfd ijzeren hek’. In het begin van de twintigste eeuw stond hij, in de jaren voordat hij een roemrucht muziekcriticus en controversieel componist zou worden, als berooide muziekstudent aan de buitenzijde van dat hek te luisteren naar het Concertgebouworkest. Het ensemble zat in een door populieren aan het zicht onttrokken hoge muziekkoepeel, terwijl de abonneementhouders uit de gezeten burgerij zich verpoosden in de lommerrijke tuin. ‘Er niet binnen te kunnen, omdat de toegang betaald moest worden aan een loket’ hinderde Vermeulen volgens eigen zeggen echter niet, als hij maar tweemaal per week van het toenmalige wereldrepertoire kon kennisnemen. Met hem stonden vele armlastige liefhebbers eerbiedig te luisteren, sommigen voorzien van stijfselkistjes of vouwstoeltjes. ‘Gewoonlijk waren wij minstens met z’n zeventig, tachtig die daar muziek kwamen sprokkelen, en te midden van deze onterfden heb ik waarschijnlijk voor het eerst goed begrepen al wat “het volk” ontberen moet tegen heug en meug’, zo luidde de moraal die de latere polemist zijn terugblik meegaf. Deze zogenoemde ‘hek-abonnees’ van het Concertgebouw konden zo zonder betaling luisteren naar lichte symfonische muziek, zoals in voorgaande decennia voor minvermogenden in de tuin van de Parkzaal in de Plantage en achter het Paleis voor Volksvlucht ook vaak mogelijk was geweest. De mooie traditie van openluchtconcerten bij-goed-weder zou standhouden tot tijdens de Eerste



De stille binnenwereld van de Concertgebouwtuin (foto coll. Stadsarchief Amsterdam).

Wereldoorlog eerst de geluidsoverlast van automobielen en tramlijn 16 toenam; vervolgens zouden profijtelijke verkoop en bebouwing van het tuinperceel in de naoorlogse crisis een treurig einde maken aan het geruis van populieren en de gedempte lokroep van blaasmuziek en snarenspeel.<sup>1</sup>

Het hoge tuinkek en zijn onbuigzame spijlen symboliseerden, in de ruime periode rond de vorige eeuwwisseling die dit onderzoek bestrijkt, allereerst de afstand tussen de beslotenheid van de culturele binnenwereld en de buitenwacht aan de straatkant. Tussen de vermogende en beschaafde elite van abonnees in en het minvermogende en ongepolijste volk van zogenoemde 'hek-leden' buiten de tuin gaapte immers een grote maatschappelijke kloof. Dit klassenverschil kwam tot uitdrukking in het feit dat er nu eenmaal muziekliefhebbers waren die de entreprijs wel en anderen die haar niet konden betalen en om die reden letterlijk buitenstaanders bleven. Binnen de kadastrale lijnen van 'Het Gebouw' en zijn belendingen heerste een beschaafde behoefte aan ingetogen verstrooiing en verheven kunstgenot, anderzijds was er aan de straatzijde dorst naar zowel populaire amusementsmuziek als naar serieuze kennismaking met het symfonisch wereldrepertoire.<sup>2</sup> Specifieker en meer van nabij bekeken, bestond er ook groot onderscheid tussen de moeizame omstandigheden waaronder de dagelijkse beroepsuitoefening van musici op en achter het podium van de muziektent plaatsvond en de welgestelde leefsfeer van de luisteraars in de lommerrijke tuin. Zo hadden zelfs intense muziekliefhebbers van buiten het vak er rond 1890 geen flauw idee van dat achter de schermen onder beroepsmusici een steeds dringender behoefte broeide aan nieuwe vormen van sociaal-culturele organisatie. Die drang was enerzijds diep geworteld in de vaderlandse muzikale sociabiliteit, maar kwam nu vooral voort uit de snel veranderende beroepssituatie van musici. In veel ruimere betekenis stond het tuinkek tenslotte ook voor een scherp contrast tussen nog beschermende bosschages in de perifere metropool Amsterdam en het meedogenlozer maatschappelijk verkeer dat kosmopolitische steden in andere delen van Europa rond de drukke eeuwwisseling al kenmerkte. Met hoge cultuur of massaal vermaak werden in het fin de siècle toch eerder wereldsteden als Parijs, Berlijn, Wenen of Londen geassocieerd dan het nog kleinsteedse Amsterdam of Rotterdam aan de vooravond van hun expansie. Toch internationaliseerde ook in Nederland de muzikale arbeidsmarkt in snel tempo: buitenlandse musici, bekende dirigenten en beroemde solisten wrongen zich inmiddels in groten getale tussen de spijlen van het tuinkek door. Omgekeerd was de Amsterdamse paardentram voor menig ambitieus musicus vertrekpunt voor een ver of nabij gelegen buitenlands avontuur.

In deze 'belle époque' vol tegenstrijdigheden markeerden de tuin, de hoge 'muziekkiosk', de populieren en het hek vooral de van elkaar gescheiden leefsferen van verschillende publiekssegmenten, maar ook het sociale onderscheid tussen dienstvaardige musici en het voornaamste deel van hun publiek. Naar twee kanten spiedend door de spijlen van het hek ontstaat als het ware microscopisch zicht op een belangrijke fase in het proces naar openbaarheid van het muziekleven, op de complexe gelaagdheid van het publiek en op de leefwereld van de musici. Bovendien wordt muziekinhoudelijk gezien het verschil in presentatie zichtbaar tussen de meest verstrooiende muziek in de buitenlucht en meer

verheven idiomen binnen 'Het Gebouw'. Tussen de struiken door vallen ook heel goed de standsverschillen te observeren tussen vaak sjofele musici óp het podium en het welgedane auditorium in de tuin; voor de zorgvuldige beschouwer is zelfs het onderlinge welstandsverschil tussen musici aan de voorste en de achterste lessenaars goed waar te nemen. Maar lastiger is in beeld te vangen –de massieve houten lessenaars benemen daarop als het ware het zicht– hoe zich in de jaren negentig een nieuwe drang naar organisatie zal manifesteren, die musici in muziekkoeplets en achter binnenpodia in zijn greep heeft gekregen. Buiten de tuinhekken en het zicht van werkgevers, in contacten tussen beroepsgenoten in stad en lande, moet collectieve opwinding toen van hun gezichten te lezen zijn geweest. Deze organisatiebehoefte is opvallend in een tijdperk, waarin de kunst zelf over het algemeen steeds individualistischer was geworden en ook veel individuele toonkunstenaars zich boven de collectiviteit probeerden te verheffen of zich er doelbewust buiten manifesteerden.

Om de golf van associatiedrang te verklaren, moet worden gezien hoe die in de periode tussen ongeveer 1890 en 1920 concreet vorm heeft gekregen. Onderzoek naar organisatievorming door musici mag zich daarbij niet beperken tot de binnenzijde van slechts een deel van de afgesloten muziektuin, dus tot ontwikkelingen op micro-niveau. Waar nodig en mogelijk dienen deze geplaatst te worden in bredere context, waarbij wisselwerkingen zichtbaar worden tussen sociaal-culturele en politiek-economische processen in de natiestaat der Nederlanden ter ene en de organisatie-ontwikkeling ter andere zijde. Voorzover in dit verband van bruikbare toepassing, moet onderzoek naar het wat, hoe en waarom van belangenorganisaties van musici bovendien zijn voordeel doen met gangbare en actuele theorievorming op economisch, sociaal-wetenschappelijk en historisch vlak.

Op het beperkter niveau van onderzoek naar organisatievorming dringen zich overigens al tal van voor de hand liggende vragen op. Allereerst moet worden gezien welke beweegredenen musici in het fin de siècle hadden om zich te verenigen; in hoeverre weken deze af van motieven die eerder in de negentiende eeuw een rol hadden gespeeld of nog vroeger in de lange organisatie-traditie van kunstenaars en zo ja, van welke aard waren die? Lag er primair onderlinge artistieke geestverwantschap aan ten grondslag, ging het vooral om sociaal-culturele associatie of speelde een behoefte aan solider materiële en praktische belangenbehartiging een hoofdrol bij onderling samengaan? Verder: welke specifieke doeleinden, programmapunten en kenmerken hadden de nieuwe organisaties? Welke musici werden er zoal lid van en welk beeld kan worden geschetst van de verenigingscultuur die zij onderhielden? Hoe stond het eigenlijk met de organisatiebereidheid, hoe ontwikkelden de verenigingen zich in hun pionierstijd en hoe verging het ze inhoudelijk en organisatorisch in de decennia erna?

Welke waren vervolgens hun belangrijkste interne strijdpunten, hoe verliep eventuele richtingstrijd en manifesteerde zich het leiderschap? Hoe was de verhouding met zowel de bevriende als de vijandige buitenwereld, de sociaal-culturele in de directe nabijheid en de politiek-economische op afstand? En een laatste belangrijke kwestie is in hoeverre de nieuwe musiciverenigingen zich conformeerden aan bestaande organisatie-modellen



bij verwante beroepen; of zochten zij in wijze van belangenbehartiging en structuur hun eigen weg die wellicht afweek van wat elders was beproefd? En indien dat laatste het geval was, hoe moet het model van zo'n afwijkende route dan wel gekarakteriseerd worden, als het al scherp is te onderscheiden van andere organisatietypen? Gaat het hier eigenlijk om vakverenigingen in de gebruikelijke zin des woords of in hoofdzaak om gezelligheidsverenigingen, is sprake van een bijzonder type beroepsverenigingen of moet naar een beter passende omschrijving worden gezocht?<sup>3</sup>

Logischerwijze sluimerden de meeste van deze vragen zelfs nog niet in de eerste jaren na de inwijding van de muziekkoepeel achter het Concertgebouw; laat staan dat musici zich toen realiseerden dat het fenomeen dat later wel 'de muzikale vakvereniging' werd genoemd ook in een bredere maatschappelijke context geplaatst kon worden. Feit was dat de organisatiebehoefte als zodanig in de jaren na 1890 niet alleen onder musici in de Concertgebouwtuin of elders in Amsterdam als klemmend werd gevoeld. Voorzover al niet relevant tijdens oprichting en eerste jaren van de Amsterdamsche Toonkunstenaren Vereeniging (ATV, 1894) werden in wisselend gewicht en belang sommige van de opgeworpen kwesties in volgende decennia alsnog aan de orde gesteld. Dat gebeurde in het kader van een landelijk opererende vakvereniging van musici, de Algemeene Nederlandsche Toonkunstenaren Vereeniging (ANTV, 1909). Vaak gebeurde dat terloops of zonder dat een onderwerp meteen voluit als belangrijk werd aangemerkt, want musici en hun voorlieden konden zich destijds onmogelijk expliciet bewust zijn van allerlei tactische dilemma's. Hun kon al evenmin worden verweten dat ze er niet altijd meteen in slaagden om kwesties van strategisch belang in voldoende mate te onderkennen. Maar dat laat onverlet dat meer dan honderd jaar nadien alsnog wordt gestreefd naar bevredigende antwoorden op sindsdien wél gerezen vragen.

### **Onder de muziekkoepeel: vierzijdig wetenschapsrepertoire**

Met behulp van welk theoretisch concept en begrippenapparaat moeten concrete bevindingen met betrekking tot de ontwikkeling van musici-organisaties rond de voorlaatste eeuwwisseling worden benaderd? Het ontbreekt aan een pasklare solopartij in de vorm van één overkoepelend verklaringsmodel, waaraan de rol van deze nieuwe organisaties binnen bredere historische verbanden kan worden getoetst. Behulpzaam, als een kring van ondersteunende koorpartijen, is dus een eclectisch raamwerk dat resonanceert op de achtergrond van het empirisch verloop; op gevaar af dat het ene verklaringselement soms andere in de weg zit bij het schuilen onder één koepel van zoveel heterogene instrumentaties. Vier invalshoeken: de sociaal- en cultuurhistorische, de beroepen- en kunstsociologische, de cultuureconomische en tenslotte de politieke en beleidshistorische, zijn in de laatste decennia inspirerend voor kunstonderzoek in het algemeen geweest. Dit kwartet benaderingswijzen heeft ook gedurende verschillende fasen van dit onderzoek nadrukkelijk om aandacht en in wisselende toonaarden om de voorrang gevraagd; nu eens overlappen zij elkaar en dan weer zijn ze complementair, elk heeft qua operationaliseringmogelijkheden



specifieke verdiensten en beperkingen. Maar ze leveren elk een waardevolle bijdrage aan analyse van de wording van de culturele structuur in Nederland, en daarmee indirect aan een beter begrip van organisatieontwikkeling onder kunstenaars gedurende de laatste anderhalve eeuw. Zo kan de sociaal- en cultuurhistorische benadering worden benut om de oorspronkelijke plaats in de burgerlijke standenmaatschappij van kunstenaars beter te verstaan en latere ontwikkelingen in hun maatschappelijk bewustzijn ermee te contrasteren. Kunstsociologische theorievorming kan inzicht bieden in interactie binnen het cultuursysteem en de kunstwereld, in engere zin ook in professionaliseringsprocessen van musici. De culturele economie verheldert aan welke wetmatigheden de sector en de (re-) productie van cultuurgoederen in het algemeen zijn onderworpen, en welke belangrijke rol met name arbeidskosten van kunstenaars in de loop der tijd hebben gespeeld bij productie van kunst. Tenslotte is langs beleidshistorische weg inzicht te verwerven in het functioneren van het overheidsbeleid en de invloed van politieke interventie en non-interventie op alledaags leven en materieel bestaan van kunstenaars.

Voor de cultuur- en beleidshistorische benaderingen vormden gedurende de eerste onderzoeksfase al een specifieke stimulans om afzonderlijk een beknopte analyse te formuleren van de ontwikkelingsgeschiedenis van de culturele structuur in Nederland. Niet voor de eerste maal bleek daarbij dat binnen de structuurontwikkeling gedurende de laatste twee eeuwen de rollen van veldorganisaties, netwerken van kunstenaars, overheden en kunstbeschermers en van organisaties van beroepsbeoefenaren van essentieel belang zijn geweest. Opvallend is echter de beperkte mate waarin concreet onderzoek naar met name oudere belangenorganisaties binnen de professie en hun activiteiten is uitgevoerd; hier bestaan nog steeds grote lacunes, zowel voor wat betreft die van scheppende als die van uitvoerende kunstenaars. Deze uitgebreide rapportage over organisatievorming van groepen musici vóór 1920 alsmede de daarop gebaseerde analysepogingen dient dan ook te worden gezien als niet meer of minder dan een gedetailleerde uitwerking van één specifiek, maar wel prototypisch thema uit de institutionaliseringsgeschiedenis van de podiumkunsten. Het project bestrijkt bovendien een belangrijke ontwikkelingsfase van de culturele structuur in Nederland in het algemeen, specifiek voor wat Amsterdam betreft ook wel beschouwd als 'de tweede Gouden Eeuw'.<sup>4</sup>

### **1. Stand in het sociaal-historisch debat**

Alhoewel de vanaf 1990 begonnen speurtocht naar de oorsprong van beroeps- en vakorganisaties van kunstenaars, en in het bijzonder van musici, zeker inspiratie ondervond van genoemde analyse van de culturele structuur, was aanvankelijk sociaal-historische belangstelling van empirische aard het belangrijkste onderzoeksmotief. Deze interesse laat zich simpelweg als volgt samenvatten: waar kwam toch de organisatiebehoefte na 1890 vandaan en hoe was het verschillende musiciverenigingen vervolgens vergaan? Die fascinatie paste nog goed in de ooit vertrouwde onderzoekstraditie naar de geschiedenis van de Nederlandse vakbeweging in de volle breedte, die vooral in de jaren zeventig

en tachtig een hoge vlucht had genomen. Wonderlijk genoeg vond de vraag naar de relatie tussen kunstenaars en vakorganisatie daarin echter nauwelijks een eigen plaats. Een initiatief van Reinalda en schrijver dezes tot selectie van lopend onderzoek rond het thema: 'een eeuw kunst en vakbeweging', leidde in 1994 onder meer tot een eerste bundeling daarvan in tijdschriftvorm. De bescheiden pretentie van deze inhaalslag was om een breed maar voorlopig en schetsmatig beeld te geven van vakverenigingen in de kunstensector gedurende de twintigste eeuw. Omdat de ontwikkeling daarvan in relatie tot de hoofdstroom van de Nederlandse vakbeweging was beschouwd als marginaal, hebben belangrijke leermeesters als De Jong Edz. en Harmsen in hun overzichten van de geschiedenis van (vooral) de (moderne) vakbeweging aan de kunstensector geen aandacht geschonken. Zij deden dat stellig ook al niet omdat vooronderzoek waarop ze zich daarbij konden baseren destijds niet voorhanden was. Met betrekking tot de meest verschillende sectoren van beroep en bedrijf kwam inmiddels mede op hun instigatie wél empirische vakbondsgeschiedvorsching van de grond. Vooral in de jaren zeventig en tachtig verschenen dan ook talloze studies en monografieën met betrekking tot uiteenlopende bedrijfstakken en over de rol in de sociale strijd van afzonderlijke vakorganisaties daarbinnen. Daarvan diende voor een geschiedschrijving van kunstvakorganisaties op een later tijdstip vooral onderzoek tot inspiratie, dat de ontwikkeling van de vakbeweging in enigszins verwante bedrijfssectoren tot onderwerp had. In dat verband moeten met name worden genoemd de studies betreffende de vakbeweging in de dienstensector van de hand van Reinalda, later die over de bonden in het grafische bedrijf onder redactie van de gebroeders Leisink en van Wijfjes met betrekking tot de journalistieke beroepsorganisatie.<sup>5</sup>

Eén aspect van de geschiedschrijving met betrekking tot het ontstaan van de Nederlandse arbeidersbeweging in het algemeen en de vakbeweging in het bijzonder verdient afzonderlijk vermelding; in hoofdzaak omdat het debat daarover vanaf midden jaren zeventig van de twintigste eeuw geruime tijd het sociaal-historisch discours beheerste en in diverse schakeringen lang doorwerkte, daarnaast omdat het uiteindelijk ook invloed kreeg op onderzoek naar functioneren van delen van de kunstwereld. Het betreft de theoretische reflectie met betrekking tot standenstructuur en sociale stratificatie in Nederland rond 1850 en het ontstaan van modern klassenbewustzijn in de roerige decennia daarna, een dispuut waarbij destijds de belangrijkste partijen werden vertolkt door de sociaal-historicus Giele en de economisch-historicus Van Tijn. Strecking en nuances van toenmalige standpunten daargelaten kan worden vastgesteld, dat deze discussie enerzijds inspiratiebron werd om de sociale structuur op onderdelen vooral ook kwantitatief te ontleden, en anderzijds om de oorsprong van klassenbewustzijn in verschillende maatschappelijke sectoren gedetailleerder te bezien. Uitlopers van het stratificatiedebat overleefden dan ook ruimschoots de jaren zeventig, niet in de laatste plaats in onderzoek naar stands- en klassenbewustzijn van hand- en hoofdarbeiders door Harmsen en Reinalda. Zij en met hen verwante historici vroegen zich ook nadien af, welk sociaal bewustzijn verschillende groepen loonafhankelijken hadden ontwikkeld in relatie tot aard en maatschappelijke functie van hun arbeid, en welke belemmeringsfactoren daarbij waren opgedoemd.<sup>6</sup>

Ook binnen de economisch-historische ‘Utrechtse school’ van Van Tijn kreeg het debat over de standenstructuur niet alleen een kwantitatief-programmatisch vervolg. Zo wierp Knotter in navolging van zijn leermeester begin jaren negentig opnieuw de vraag op in hoeverre de vroege arbeidersbeweging werd beheerst door een defensieve ambachtelijke standsreflex en op welk moment zij zich succesvol van klassenbewuste strategieën ging bedienen. Omdat deze vraagstelling ook relevant is in relatie tot de bewustzijnsontwikkeling van musici en andere kunstenaars zal daarop worden teruggekomen. Twee oudere door Van Tijn in verband met vakbondsgeschiedschrijving geformuleerde hypothesen bleven eveneens van invloed op de onderzoekstraditie binnen zijn school, en verdienen enige aandacht omdat ze ook terugkeren in kunstwetenschappelijk onderzoek. Het betreft ten eerste het vrij bekende analyseschema ter verklaring van het al of niet succesvolle optreden van vakbonden, dat later door enkele van Van Tijns leerlingen nog is aangepast. Het vond met name navolging in het voorbeeldige onderzoek van de econoom Langenberg naar de naoorlogse arbeidsverhoudingen in het kunstbedrijf. Verder trachtte Heerma van Voss, eveneens afkomstig uit de traditie van Van Tijn, de relatie uit te werken tussen de economische conjunctuur in Amsterdam en de opkomst van de lokale arbeidersbeweging; het verband dat daarbij werd geconstrueerd tussen de culturele bloei in het laatste kwart van de negentiende eeuw en de conjunctuurontwikkeling behoeft nadere beschouwing.<sup>7</sup>

Het betekende een nieuwe wending in debat en analysepogingen met betrekking tot de vaderlandse standenstructuur toen aan het eind van de jaren negentig onder meer Aerts en Te Velde in het kader van onderzoek naar het ontstaan van de Nederlandse burgerlijke cultuur niet voor het eerst zin en rendement ter discussie stelden van tot dan toe gehanteerde, vooral kwantificerende stratificatieschema’s. Zij vroegen zich af of deze constructies van sociale structuren niet teveel uitgaan van een ‘lagen’-model; daarbij komen, althans in de vereenvoudigde weergave die deze auteurs presenteerden, onderzoekers meestal tot een piramidale driedeling ‘met een bovenlaag bestaande uit patriciaat en gegoede burgerij, een middenlaag van kleine burgerij en boeren en een onderlaag van geschoolde en ongeschoolde arbeiders en armlastigen’. Maar dat de maatschappelijke structuur in het midden van de negentiende eeuw aanzienlijk gecompliceerder en fluïder was dan menig schematisch model suggereert, daarin hadden zij ongetwijfeld het gelijk aan hun kant. Vaak gehanteerde horizontale stratificatie-indelingen, met drie of meer meestal strikt van elkaar gescheiden sociale lagen, laten in elk geval weinig mogelijkheden voor een diepgaander begrip van de standensamenleving als uiterst fijnmazig sociaal netwerk en als ‘een wereld die uit “kringen” bestond’. Volgens de cultuurhistorische invalshoek van Aerts en Te Velde verliep namelijk in het negentiende eeuwse Nederland ‘het maatschappelijk leven in coterieën of kringen’; om die reden beklemtoonden zij naast het belang van sociale rangorde ook de ‘samenhang en afgerondheid in de burgerlijke cultuur’ en ‘de kleine schaal’ ervan. In die zin sluiten zij aan bij de omschrijving van Mijnhardt met betrekking tot sociabiliteit of genootschappelijkheid als ‘de in het tijdvak van de Verlichting ontstane behoefte van het belangstellend publiek zich aaneen te sluiten in gezelschappen, genootschappen en verenigingen van allerlei aard’.<sup>8</sup> Onder vroegmoderne kringen moeten dus alle mogelijke culturele maatschappijen, genootschappen, verbonden, associaties en

verenigingen begrepen worden, waarin vaak deelnemers uit verschillende maatschappelijke lagen elkaar troffen. Binnen één en hetzelfde organisme was meestal van grote sociale interdependentie sprake en in principe dus ook van mogelijkheden tot verticale mobiliteit. Op verschillende concepten van sociaal-culturele kringen zal worden teruggekomen in verband met organisatievormen van musici en andere kunstenaars.

In het stratificatieschema, dat onder meer ten grondslag lag aan de oorspronkelijke discussie over de sociale structuur rond 1850, rangschikten Giele en Van Oenen 'toneelspelers, muzikanten' onder de 'kleine artistieke en vrije beroepen' binnen de 'kleine burgerij'. Voor wat betreft situering in de standenstructuur van deze artistieke professies lieten zij het daarbij, overigens het gevoelsmatige en terminologische onderscheid tussen 'muzikanten' en 'musici' negerend. Alhoewel er op zich geen reden is om deze generaliserende classificatie van podiumkunstenaars onder de middengroepen in twijfel te trekken, blijft wel verbazen dat sindsdien geen serieuze pogingen zijn ondernomen om uitvoerende kunstenaars binnen de standenstructuur rond de eeuwhelft nauwgezet en gedetailleerder te situeren.<sup>9</sup> In de aanloop (in hoofdstuk II) naar de beschrijving van de beroepssituatie van musici en aanverwanten tegen het einde van de eeuw (in hoofdstuk III) zal enige ruimte worden geschapen om dit tekort te compenseren; zo kan aan de positie van (uitvoerende) kunstenaars in de op het oog nog statische standenmaatschappij, en aan mogelijke bewegingen daarin tijdens de tweede eeuwhelft, meer reliëf worden gegeven. In verband daarmee dient de betekenis te worden beklemtoond van verschillen in etnische en sociale herkomst, van familiale achtergronden en generatiewisselingen, van statusposities van typen ensembles en artistieke kwaliteitsrangordes, en niet in de laatste plaats van het duidelijk waarneembare opwaartse mobiliteitsstreven van veel musici. Daaraan gekoppeld kan een hypothese worden geformuleerd omtrent de wijze, waarop musici in het algemeen gedragsmatig reageerden op de feitelijk curieuze tussenpositie die ze in maatschappelijk opzicht innamen, zowel aan de vooravond van als tijdens belangrijke veranderingen in de standensamenleving.

Zoals bij veel ambachten in de standenmaatschappij gold van oudsher dat 'het vak' binnen de familie van vader op zoon of dochter, op kleinzoon of neef werd doorgegeven; volgens de pregnante samenvatting van Ehrlich gold daarbij dat 'in most cases nurture was more important than nature'. Toch wist een aantal autochtone families generaties lang een kwaliteitsreputatie te verbinden aan bepaalde muziekinstrumenten, en vaak stond hun stamboom langdurig symbool voor saamhorigheid en stabiliteit in het muziekleven van een bepaalde stad of streek. Generatiewisselingen in zulke prototypische dynastieën als Dahmen, Belinfante of bijvoorbeeld de Rotterdamse familie Hutschenruyter lieten binnen het tijdsbestek van de gehele negentiende eeuw echter ook verandering zien in muzikale ambities en beweging in belangstellingssferen; die traden bij dit laatste voorbeeld op naast min of meer constante keuzes voor componeren, dirigeren en de ventielhoorn als stabiele bron van familie-inkomsten. Na de stamvader, een Rotterdams organist aan het begin van de negentiende eeuw, was de zoon -naast vakmatig componist- gedurende de eerste driekwart eeuw het prototype van de patriarchale kapelmeester; de eveneens dirigerende kleinzoon stond na de eeuwhelft te boek als veelzijdig maar nerveus blaasalent en beide

jonggestorven kleindochters waren evenzeer veelbelovend. Vervolgens ontwikkelden de beide achterkleinzonen zich vanaf de jaren negentig tot ambitieuze orkestorganisatoren en één van hen ontpopte zich bovendien als militant vakbondsman, tot ver in de twintigste eeuw. Bij deze vierde generatie, naar zal blijken niet voor niets de rond 1860 geboren, gingen de ambities nu ook vaker gepaard met een calculerend streven opwaarts, want 'social mobility was an essential aspect of the successful career'.<sup>10</sup>

Stands- en kwaliteitsbewuste telgen uit dit type muzikale dynastie keken vanaf de jaren tachtig neer op wat zij zagen als morsige, verouderde orkestformaties en op de onartistieke lijdelijkheid van vorige generaties. Via posities bij nieuwe en betere ensembles begonnen zij de piramide van materiële welstand en artistiek geluk te beklimmen. In de dynamische beginfase van hun loopbaan en ongetwijfeld beïnvloed door opschudding in andere takken van kunst vormden musici rond 1890 een roerig amalgaam. In verwant verband werden zulke conglomeraten door Van Tijn als een 'historical generation' aangeduid: 'a group of contemporaries who, while growing up, experienced a common general atmosphere and therefore had common expectations, in the sense of a feeling of optimism or pessimism about their prospects in life, as well as common problems'. Afstammelingen uit drie etnische groepen behoorden in de 'leeftijd van energie, durf en optimisme' tot deze achteraf gezien baanbrekende generatie van 1890.<sup>11</sup> Behalve zojuist genoemde jongelingen uit Nederlandse burgerlijke families betrof het talentvolle immigranten van de eerste generatie, vooral uit Duitssprekende gebieden, alsook autochtone Joodse musici die meestal niet afkomstig waren uit maatschappelijke middengroepen, maar uit het Amsterdamse proletariaat.

Terwijl het talent, de gemeenschappelijke ervaringen, verwachtingen en problemen van met name deze drie etnische subgroepen de professie als geheel na ongeveer 1890 op nieuwe wegen zouden brengen, mag met recht naar haar maatschappelijke status quo ante worden gezocht. In het spoor van Reinalda is dan zowel de vraag gewettigd naar de objectieve positie van het vak aan de vooravond van ingrijpende veranderingen in het laatste kwart van de negentiende eeuw, als die naar het sociaal bewustzijn van musici op grond van hun subjectieve houding in samenleving en cultuur. Voor wat betreft het eerste kunnen de toenmalige functies van muzikale arbeid in het kort omschreven worden als het bieden van verstrooiing en voldoen aan sociabiliteitsbehoeften van burgerlijke muziekliefhebbers, het bevorderen van muzikale competentie en publieke saamhorigheid, tenslotte het bijdragen aan hooggestemde gevoelens en bevredigen van esthetische behoeften. Voor wat betreft het tweede stelde de beroepsgroep zich ter beschikking van die verschillende functies door vanuit een dienstvaardige opstelling haar arbeidskracht, ambachtelijke kennis en zo mogelijk artistieke bevoegdheid te leveren. Daarvoor was vereist een combinatie van fysieke inzet en speelvaardigheid, liefst vergezeld van artistiek en intellectueel vernuft.

Op basis van losse of loondienstverbanden was steeds sprake van materiële afhankelijkheid van opdrachtgevers of superieuren, waaruit over het algemeen een zekere psychische onderdanigheid voortvloeide. Maar op grond van de tamelijk unieke combinatie van hoofd- en handarbeid, de specifieke mix van kunst en ambacht die werd gepraktiseerd en op basis van hun groeiende vakbekwaamheid, was na de eeuwhelft onder kleine groepen musici ook wel een begin van zelfbewustzijn en gevoel van beroepstrots

ontstaan. De veronderstelling is nu gewettigd, dat uit de innerlijke tegenstrijdigheden die deze gelijktijdige gevoelens van afhankelijkheid en zelfstandigheid in toenemende mate opriepen, een typerende zelfopvatting en geesteshouding voortkwamen; die kunnen niet anders worden gekenschetst dan als ambivalent en ambigu. Tussen, maar ook binnen, de drie schematisch te onderscheiden kwaliteitssegmenten in de beroeps piramide, van virtueuze top via ambachtelijke middenmoot tot flierefluitende basis, konden de zelfbeelden overigens heterogeen zijn en sterk van elkaar afwijken. Ook binnen elk van de drie zojuist onderscheiden etnische subgroepen en tussen deze onderling zouden gevoelens van eigenwaarde zich ook na 1890 nog heel verschillend blijven ontwikkelen. Het reactiescala was dus zeer heterogeen van aard; het varieerde van uiterste serviliteit en onderdanigheid via bezonken gevoelens van eigenwaarde en besef van onderwaardering tot opperste ijdelheid en grote zelfbewustheid. In hoeverre tot diep in de twintigste eeuw enerzijds inderdaad van een ambivalent ('dubbelwaardig') zelfbeeld en tweeslachtige ('dubbelzinnige') houding sprake was en anderzijds ook werkelijk van een hybride beroepspositie zal nader moeten worden gezien.<sup>12</sup>

Vanuit sociaal-historisch perspectief bezien valt dit onderzoeksproject met betrekking tot organisatievorming van toonkunstenaars en aanverwanten in vier fasen uiteen. Ten eerste wordt in het licht van gecompliceerde verschuivingen in de standenstructuur in de loop van de negentiende eeuw de positie van verschillende groepen musici op langere termijn beschreven (hoofdstuk II). Vervolgens worden hun reacties op die veranderingen gepeild en de eventuele ontwikkeling van hun klassenbewustzijn bezien (hoofdstuk III). Daarna wordt gedetailleerd onderzocht hoe en in welke context zij zich vanaf de late negentiende eeuw tot kort na de Eerste Wereldoorlog verenigden in (beroeps- en vak-)verenigingen, in coalities en federaties (hoofdstukken IV tot en met IX). Aan de hand van het verloop van enkele organisatiegeschiedenissen van musici en aanverwanten wordt bezien in welke mate organisaties als ATV en ANTV vorm wisten te geven aan zowel succesvol beleid als bewustzijnsontwikkeling van hun leden. Tenslotte moet de vraag worden beantwoord hoe ambivalent musici nu eigenlijk waren en hoe heterogeen en uitzonderlijk hun organisaties (hoofdstuk X).

## 2. Professie in kunstwereld en muziekleven

De destijds door sociaal-historici gevoerde debatten over standenstructuur en sociale stratificatie, maar ook Van Tijns pogingen om grondpatronen te ontdekken in vakbondsoptreden, bevinden zich op het raakvlak van verwante historisch-sociologische domeinen. Het professionaliseringsverloop van musici en andere podiumkunstenaars kan ook vruchtbaar worden benaderd vanuit beroepsociologische invalshoek, waarbij die processtudie tevens organisatievorming van musici insluit. Nederlands voorbeeldonderzoek dat vakmatige kenmerken van musici en andere podiumkunstenaars en de genese daarvan probeert te ontleden is echter schaars. Inspirerend zijn wel twee studies die tijdsblokken bestrijken

die chronologisch volgen op het voorliggende project: van de musicologe Lelieveldt over musici en arbeidsverhoudingen tussen de beide wereldoorlogen en van de al genoemde econoom Langenberg over het ontstaan van het naoorlogse arbeidsvoorwaardenoverleg in de culturele sector. Alhoewel hun werk zich niet exclusief richt op organisatievorming of professionalisering heeft het wel substantieel betrekking op institutionaliseringsprocessen in podiumkunst en amusement. Maar afgezien van deze beide dissertaties betreffen historisch-sociologische studies naar processen van artistieke beroepsvorming in Nederland voornamelijk beeldende en andere scheppende kunstenaars, op welk terrein vooral met betrekking tot de negentiende eeuw inspirerend werk is verricht door Hoogenboom, Van Kalmthout en Stolwijk. Interessant daarbij is dat hun bevindingen vooruit lijken te lopen op het concept van de culturele kringen dat Aerts en Te Velde formuleerden. Bij genoemd drietal auteurs komt ook vorming van kunstenaarsverenigingen aan de orde, maar er kan moeilijk van worden afgezien, dat de overwegend sociabele aard van schildersverenigingen en de beperkte reikwijdte van kunstkringen in de scheppende kunsten sterk afweken van de bredere actieradius van organisaties in de uitvoerende kunsten. Van onderlinge vergelijkbaarheid tussen verenigingsvorming in beide segmenten binnen de kunstwereld is derhalve slechts in beperkte mate sprake.<sup>13</sup>

Studies als de vijf bovengenoemde geven wel concreet inzicht in historische processen van beroepsvorming van beeldend kunstenaars in de negentiende en podiumkunstenaars in de twintigste eeuw, zoals ook het geval is in al vermeld onderzoek van Reinalda en Wijffes naar enigszins met kunstenaars vergelijkbare beroepen en organisaties van respectievelijk kantoorbedienden en journalisten. Zo'n historiserende aanpak doet eerder volgen dan en valt verre te prefereren boven de ideaaltypische analyseschema's waarmee algemene beroepenstudies professionaliseringsprocessen benaderen. Een bescheiden gang door de beroepensociologische literatuur maakt duidelijk dat ook Nederlandse standaardwerken als die van Mok en Van der Krogt zich niet onttrekken aan het bezwaar vooral in statische abstracties te belanden.<sup>14</sup> Deze 'neat generalizations' bieden in feite geen vergelijkend perspectief en zeker geen concrete historische dimensies, zo meent Cyril Ehrlich, de al genoemde historicus van het professionaliseringsproces van musici in Engeland. Hij trok vooralsnog dan ook de conclusie dat 'despite the generalizations of many sociologists, there is no "ideal" (in the sense of a paradigmatic model) pattern and chronology of professionalisation'. Werkzame modellen voor het verloop van beroepsvormingsprocessen in de kunsten kunnen ook niet worden ontworpen zolang niet voldoende empirische landenstudies voorhanden zijn; pas dan zal vergelijking tussen het procesverloop aangaande beroepsvorming in de uitvoerende of podiumkunsten in verschillende natiestaten mogelijk zijn. Afgezien van Engels onderzoek van Ehrlich en Rohr ontbreekt voor de meeste Europese landen zulk voorbeeldig werk echter nagenoeg. De enkele kwaliteitsstudies betreffen hoofdzakelijk de lastig te vergelijken Amerikaanse situatie; zij het in bescheiden mate komt in voortreffelijk werk van met name Preston en Kraft daarbij ook organisatie-ontwikkeling aan de orde.<sup>15</sup>

Behalve de inspiratie, die in het algemeen meer uit concrete studies als van Ehrlich of Preston wordt opgedaan dan uit conceptuele sociologie, dient wel de dwingende visie op de



kunstwereld en de daarin voorkomende beroepen en netwerken op haar bruikbaarheid te worden beproefd, zoals die is geïntroduceerd door de Amerikaanse socioloog (en voormalig pianist) Howard S. Becker. Zijn bijdrage aan analyse van de professie en haar omgeving verliest zich niet dadelijk in abstracte generalisaties, daar ze oorspronkelijk voortkwam uit de behoefte om de concrete beroepsomstandigheden van een specifieke groep musici beter te verstaan. Becker bediende zich daarbij aanvankelijk overigens van participerende observatie, hetgeen voor beroepenonderzoek in een ver verleden natuurlijk geen mogelijke methode is. In de jaren veertig van de twintigste eeuw onderzocht hij de marginale positie van zijn mede-amusementsmusici, hetgeen vervolgens in de jaren zestig en zeventig kon worden ingekaderd in de destijds vigerende onderzoekstraditie naar afwijkend gedrag en beroepsgebonden conflicten bij bijzondere maatschappelijke groepen. Zijn concrete observaties leidden tot analytische beschrijvingen van de curieuze beroepsuitoefening van deze uitvoerende musici, die daaraanvolgend werden gevat in een interactionistisch verklaringsmodel. Later paste Becker om kort te gaan onder andere deze bevindingen in een systeemtheoretisch kader in en introduceerde vervolgens het concept van 'de kunstwereld'. Daarvan geeft hij de volgende definitie: 'art worlds consist of all the people whose activities are necessary to the production of the characteristic works which that world, and perhaps others as well, define as art'.<sup>16</sup> Aantrekkelijk aan deze omschrijving bij onderzoek naar kunstproductie en organisatie van de kunstwereld is vooral dat handelende individuen en collectieven centraal worden gesteld, niet slechts instituties. Problematisch is echter dat dit concept zich, anders dan het op het vlak van de kunsten veel ruimere veldbegrip van Bourdieu, in de formulering die Bevers ervan geeft slechts beperkt tot 'de micro-wereld van sociale interacties en symbolische communicatie'. Ongeacht het enkel- of meervoud kan 'art world(s)' daarmee al snel verworden tot enge omschrijving van een als het ware semi-gesloten circuit van direct geïnvolveerden en wordt het zo ontdaan van contextuele betekenis. Parallel daaraan zou ook een te begrensd en hermetisch gebruik van een in het spraakgebruik gangbaar begrip als 'muziekwereld' de hanteerbaarheid ervan al gauw doen afnemen. 'Kunst-' of 'muziekwereld', maar ook het ruimere: 'muziekleven' blijken echter in de eerste plaats goed te operationaliseren bij open en fluïde toepassing.<sup>17</sup>

Bij Becker staat volgens Bevers in de tweede plaats 'de bestudering van sociale relaties centraal in de structurele en culturele context van de produktie, distributie en receptie van kunst'.<sup>18</sup> Al was deze meerdimensionale constructie van een interrelationele driehoek van aanbod, verspreiding en vraag binnen de kunstwereld weliswaar geen nieuwe gedachte, ze maakt de interdependentie tussen deze drie factoren wel overzichtelijker. Ook de (re-)producerende rollen van (podium-) kunstenaars en hun organisaties worden ermee in een structureel perspectief gevat. Al of niet in (vak-)organisaties gebundelde kunstenaars treden immers op als makers of collectieve aanbieders van kunst. Vaak gebruiken zij daarbij podia als distributiecentra of zijn zij werkzaam in symfonie-orkesten of operagezelschappen die fungeren als artistieke reproductie- en distributie-apparaten. Die intermediären zijn tenslotte weer instrumenteel om receptie van podiumkunst door publiek en kritiek mogelijk te maken. Nu wordt deze driekantige relatie op didactische gronden vaak in het platte vlak overgebracht om de samenhang van aanbod, distributie en vraag begrijpelijker te



maken, een simplisme waartegen Becker zich stellig zou verzetten. Maar dit vereenvoudigen van de structuur- en systeembeschrijving is ook behulpzaam om het functioneren van kunstenaarsnetwerken in het verleden gemakkelijker te doorgronden en de rol van hun organisaties in kaart te kunnen brengen. Uiteindelijk blijkt deze -letterlijk- platte driehoek als verre afgeleide van de complexe, interactionistische omschrijvingen van Becker terwille van het voorstellingsvermogen heel wel bruikbaar, niet alleen in de didactische praktijk maar ook bij kunstonderzoek.

De bezwaren van zowel geslotenheid als complexiteit van Beckers kunstwereldtheorie kunnen dus goed worden ondervangen door haar tot operationele en begrijpelijke proporties te reduceren. Vanuit de optiek van historisch onderzoek naar institutionaliseringsprocessen in de kunsten stuit men in de derde plaats vervolgens op een fundamenteeler bezwaar tegen dit structuuranalytische en symbolisch-communicatieve concept. Niet onvermeld mag blijven, dat Beckers systeemtheorie dynamische tijdlijnen lijkt te negeren, ondanks schijn van het tegendeel tengevolge van de nadruk die hij wel degelijk legt op innovatie in de kunsten en op invloeden van cyclische veranderingen op culturele instituties. Het nagenoeg ontbreken van een lange-termijnperspectief moet echter wel inherent gevolg zijn van zijn bijna uitsluitende focus op het inwendig functioneren van de kunstwereld als interactief organisme. Een essentieel probleem van het presentistische kunstwereldconcept is dus dat het, ondanks overvloedig gebruik van historische casuïstiek inzake vooral Amerikaanse ontwikkelingsgebieden als fotografie en jazz, naar verhouding weinig oog heeft voor brede historische processen waarvan de ontwikkeling van de kunstwereld tenslotte deel uitmaakt.<sup>19</sup> Dat Becker daardoor met name onvoldoende onderkent, dat de institutionele groei van de kunstwereld op lange termijn toch vooral ook is bepaald door exogene factoren, maakt hem opnieuw tot een belangrijke inspiratiebron, zij het in dit geval ongewild.

Het sectorale groeiproces komt hierna nog afzonderlijk aan de orde, maar in polemieken met Becker mag niet onvermeld blijven dat geen enkele analyse van de kunstwereld in de laatste anderhalve eeuw -noch voor wat betreft de Verenigde Staten noch wat Europese landen aangaat- af kan zien van het ongekend dynamische expansieproces en een groot 'optimisme van de groei'. De forse institutionele uitbreiding van de sector had onder meer sterke toename van het totale aantal betrokkenen bij de kunstwereld tot gevolg, waardoor indirect ook kansen op organisatievorming van kunstenaars aanmerkelijk toenamen. In de systeemtheoretische benadering lijkt impliciet over het hoofd te worden gezien dat de culturele structuur zich, behalve op cyclische en organische wijze, ook en vooral diachronisch heeft vertakt en zich steeds verder heeft verdicht in dynamische netwerken, veldorganisaties en kunstkringen. Evenmin refereert zij aan de historische notie dat deze longitudinale ontwikkeling in westerse samenlevingen uitsluitend mogelijk is geweest op een basis van economische expansie en demografische groei; deze gingen gepaard met een zelfbewuste, op culturele institutionalisering gerichte mentaliteit en werden in ideëel opzicht ondersteund door burgerlijk vooruitgangsoptimisme. De vaststelling, dat voor dit basale inzicht in de ogenschijnlijk statische systeembenadering klaarblijkelijk geen of onvoldoende ruimte bestaat, vormde destijds een positieve drijfveer om zelf bedoeld groeiproces althans voor de Nederlandse situatie te schetsen. In 'de ontwikkeling van

de culturele structuur in Nederland' werd als eerder vermeld vooral een aanzet gegeven om het weinig dynamische beeld van de nationale sectorontwikkeling bij te stellen.<sup>20</sup> Wat begon als impliciete tegenspraak van de veronderstelde systeemstatica bij Becker, motiveerde in tweede instantie tot gedetailleerder onderzoek naar opkomst en groeiproses van een essentieel deel van de culturele structuur: de (belangen-)organisaties van (toon-)kunstenaars.

### 3. Toonkostenziekte en culturele economie

Zoals de kwantitatieve ontwikkeling van de cultuursector niet apart kan worden gezien van er mede aan ten grondslag liggende macro-economische groei op de lange termijn, zo kan organisatievorming binnen de kunstwereld niet los van groeiprocessen binnen de sector worden beoordeeld. Op dit sectorale niveau deden zich mechanismen voor die uitsluitend met behulp van een specifiek cultuureconomisch instrumentarium begrepen kunnen worden. Het belangrijkste verschijnsel, dat in dit verband ook en vooral in historisch perspectief aandacht behoeft, betreft de vérstrekkende gevolgen van de in de sector stelselmatig oplopende productiekosten en daarbinnen met name van de factor arbeid. Als pioniers van de economische benadering van kunst en cultuur in het algemeen en als belangrijkste theoretici van deze permanente kostenstijgingen in het bijzonder worden de Amerikanen Baumol en Bowen beschouwd, auteurs van het klassieke werk *Performing Arts. The Economic Dilemma*.<sup>21</sup> Hun vaststelling dat not-for-profit-sectoren in het algemeen en de uitvoerende kunsten in het bijzonder aan sterke beperkingen onderhevig zijn voor wat betreft technologische mogelijkheden tot efficiëntieverhoging en productiviteitsstijging, opende de ogen voor onderliggende oorzaken van oplopende kosten en achterblijvende productiviteit die in de culturele sector feitelijk al eeuwen werkzaam waren. De gevolgen van deze analyse voor het historisch perspectief waarin het functioneren van de muzikale infrastructuur bezien moet worden, waren met terugwerkende kracht dan ook ingrijpend te noemen.

De auteurs boden een theoretische benadering van de kunst- en cultuursector en met name van de daarbinnen opererende podiumkunstinstituten, die afweek van gangbare economische opvattingen, toen zij vaststelden dat dit type instituties in termen van rentabiliteit, omzetgroei en winstmaximalisering niet goed is te vergelijken met bedrijven in commerciële sectoren en for-profit-omgevingen. De stagnerende productiviteit op langere termijn -in verhouding tot bijvoorbeeld de automobiellindustrie- lieten zij pregnant naar voren komen in de klassieke vaststelling dat 'no one has yet succeeded in decreasing the human effort expended at a live performance of a 45 minute Schubert quartet much below a total of three manhours'.<sup>22</sup> Die prachtige compositie vergt immers nog steeds evenveel arbeidstijd van de vier executanten als twee eeuwen geleden en zou bij snellere, dus 'efficiëntere' vertolking aan de uitvoerenden niet meer economisch 'gewin' opleveren dan bij een tragere streekwisseling, om van groter esthetisch genot voor toehoorders maar te zwijgen. De tweede cellopartij die Schubert (in zijn laatste strijkkwintet in C, D 956),

maar vooral Luigi Boccherini menigmaal gul toevoegde aan het gangbare strijkkwartet getuigde evenmin van compositorische efficiëntie, ook al nam deze vermaarde cellist de extra speelkwartieren die er het gevolg van waren met liefde voor eigen onbetaalde rekening; eigenlijk was het dan ook een misdaad van onbedoelde zuinigheid, dat een aanmerkelijk deel van zijn meer dan 125 onbekend gebleven strijkkwintetten tijdens de Spaanse Burgeroorlog alsnog een prooi der vlammen werd! Hoe dan ook, strijkkwartetten, maar ook opera- of balletuitvoeringen, symfonieën of theaterstukken vereisten door de jaren en eeuwen heen in principe onverminderd grote arbeidsprestaties, terwijl andere bedrijfstakken inmiddels door tijdbesparing aanmerkelijke productiviteitswinst wisten te boeken. Bij ambachtelijke uitvoering van werk van om het even Beethoven of Goethe bleven bij gelijke arbeidstijd de personele kosten in de loop der tijd echter niet stationair, integendeel. En recenter symfonisch of muziekdramatisch werk van Mahler of Wagner bracht vanwege grotere complexiteit op het vlak van vervaardiging, instudering en uitvoering alleen maar hogere kosten met zich mee.

Rond 1900, de periode waarop hier de schijnwerpers zijn gericht, deed zich wel tenminste een drietal marginale besparingsmogelijkheden voor ten opzichte van vroeger dagen: repetitieprocessen konden door toegenomen professionaliteit van uitvoerenden efficiënter worden gepland en uitgevoerd. Op zakelijke uitvoeringskosten (management) kon door beginnende rationalisatie enigermate worden bezuinigd (en een eeuw later nog meer als gevolg van automatisering). Tenslotte kon juist in de wilde markt van deze expansietijd ten koste van de kwaliteit van uitvoering eventueel op hoogte en getal van honoraria worden bespaard: niet alleen in nog eerdere tijden werden Shakespeare-drama's met te weinig of goedkopere acteurs afgewikkeld, en niet alleen in later dagen zou een zuinige Benny Goodman zijn bandkosten reduceren door de vierde trompetpartij te schrappen. Maar de grenzen van te boeken efficiëntiewinst waren althans in het tijdperk van niet-mechanische (re-)productie van podiumkunsten van vóór de Eerste Wereldoorlog wel spoedig in zicht.<sup>23</sup> Besparingsmogelijkheden waren, en zijn nog steeds, ook daarom in het algemeen vrij beperkt doordat in het geval van uitvoering van levende muziek of theater binnen elke institutie of ten behoeve van elke uitvoering apart de lastige afweging gemaakt moe(s)t worden tussen onvermijdelijke kosten en gewenste (hoge) uitvoeringskwaliteit. Im- of expliciet moe(s)t daarbij de prijscalculatie dus worden afgezet tegen het uiteindelijk te verwachten artistieke resultaat.

Tegenover beperkte besparingsvarianten stonden in de loop van de negentiende en vooral de twintigste eeuw inherente tendensen tot kostenstijging. Bij de meeste (muziek-) uitvoeringen, voorstellingenreeksen of structureel bestaande podiumkunstinstituten werd in het algemeen naar zo hoogstaand mogelijke productie gestreefd, volgens in de desbetreffende periode of culturele omgeving geldende kwaliteitscriteria. Deze stijgende kwaliteitsnormen oefenden opwaartse druk uit op de uitvoeringsprijzen, al was het maar omdat gaandeweg scherpere eisen werden gesteld aan de professionaliteit van musici; die lokten bij musici weer het verlangen uit tot adequater honorering van artistieke prestaties. De bijkomende kosten van professionele kwaliteitsverhoging in de vorm van met name verbeterde opleiding, eventuele bijscholing, betere dus duurere instrumenten

en grotere uitvoeringscompetentie moesten nu in de arbeidskosten verdisconteerd worden. Door opgelopen honorariacomponenten van musici, die immers de belangrijkste productievoorraad inhielden, werd instandhouding van voor uitvoeringen noodzakelijke voorzieningen, zoals het strijkkwartet, het orkest, gezelschap of andere institutie vanzelfsprekend ook duurder. Schijnbaar natuurwetmatig verergerde de zogenoemde 'Baumol-disease' dus vooral omdat, zoals de kunsteconoom Abbing nuchter concludeerde, 'de arbeidskosten, met in begrip van die van de bemiddeling, een veel grotere rol spelen, dan gewoonlijk wordt aangenomen'.<sup>24</sup> Oplopende honoreringseisen van uitvoerenden werden echter niet alleen veroorzaakt door gestegen pre-productiekosten als gevolg van de noodzakelijke verhoging van hun beroepskwalificatie, maar net als anderen voelden zij op de lange duur natuurlijk ook de noodzaak om initiële verhogingen van kosten van levensonderhoud gecompenseerd te krijgen. Door deze dubbelsporige kostenspiraal werden de productieprijsen op de podia in de loop der tijd steeds verder opgedreven, zonder dat anderzijds evenredige batenstijging mogelijk was.

In de ruime periode rond 1900 kreeg deze combinatie van kostenstijgingen nu steeds concreter gevolgen voor de Nederlandse podiumkunsten. De economische groei had de rem op expansie van de sector en daarmee op oplopende arbeidskosten losgegooid, terwijl voor de meeste theater-, opera- of concertinstellingen weinig ruimte bestond voor rentabiliteitsverbetering. Praktische ontwikkelingen in de sector bevestigden zo als het ware op voorhand de juistheid van de pas veel later geformuleerde kostenziektetheorie. De gelijktijdige opkomst van kunstenaarsorganisaties als prijsopdrijvers van de factor arbeid betekende bovendien nog verergering van de ziekte. Meest verkaveld langs kunstdisciplinaire lijnen behelsden deze 'ziekteverwekkers' immers collectieven van georganiseerden, die artistieke arbeid zoveel mogelijk trachtten te bundelen in wat Van Tijn in breder verband een 'verkoopkartel van arbeidskracht' heeft genoemd.<sup>25</sup> Conglomeraten van kunstenaars die zich economisch uitgebuit, professioneel ondergewaardeerd of als beroepsgroep genegeerd hadden gevoeld, namen als gevolg van een geleidelijk bewustwordingsproces hier en daar de behartiging van hun belangen nu in eigen hand. In dat aanvankelijk moeizaam samengaan trachtten kunstenaars hun individuele en collectieve artistieke arbeid duurder, liefst zo duur mogelijk, te verkopen aan instituties als orkestbesturen of zaalhouders, uiteindelijk dus aan het belangstellend en betalend publiek. Voorzover zij slaagden in deze kartelvorming stimuleerde dat kostenstijgingen bij instellingen en droeg hun samenballing dus bij aan verergering van het ziekteproces. Er moest nu per uitvoering, dus 'per eenheid product', méér worden bijgepast dan in eerdere stadia van de vaderlandse muziekgeschiedenis het geval was geweest, toen producenten en uitvoerenden hun arbeid slechter verkochten en dus nog goedkoper waren geweest. Alhoewel ook de materiële productiekosten van instellingen zeker stegen, liepen de exploitatietekorten vooral als gevolg van verhoging van loon- en honorariacomponenten verder op. Operadirecteuren als De Groot en Van der Linden, die later nog uitgebreid ter sprake komen, moesten als gevolg van verbeterde organisatie onder hun personeel dus hogere recettes zien te verkrijgen, tenzij zij de ziektesymptomen wisten te compenseren uit extra mecenaats- of overheidsmiddelen. Maar verkrijging of verhoging van elk van deze drie inkomstenbronnen was geen sinecure.

In de door exploitanten als lastig ervaren organisatievorming onder musici lag mede de oorsprong van de behoefte aan overheidssubsidiëring in exploitatietekorten die vervolgens rond de vorige eeuwwisseling ontstond, omdat instellingen als opera- en orkestbedrijven zich op een open markt in afnemende mate konden handhaven. Hun in verhouding tot andere delen van de kunstsector hoge (loon-)kosten leidden in de eerste decennia van de eeuw steeds vaker tot een beroep op overheden om de interventie ten gunste van het cultureel erfgoed nu ook tot de podiumsector uit te breiden. Met pleidooien om de uitvoerende kunsten als ‘merit good’ enigszins te behoeden voor de harde tucht van de markt werd impliciet toegegeven, dat pogingen om oplopende arbeidskosten in de hand te houden en hogere eisen aan rentabiliteit te stellen althans in de podiumsector tot mislukken waren gedoemd. Kosten- versus batenstabiliteit waren er immers onrealistisch, omdat reële productiviteitsstijging die opwaartse druk op arbeidskosten kon compenseren stelselmatig onhaalbaar was gebleken. Vooral vanaf het begin van de twintigste eeuw toonde de praktijk van de kostenziekte aan dat strikte toepassing van spelregels van de vrije markteconomie op (re-)productie van uitvoerende kunsten niet vruchtbaar was. Pas een halve eeuw later zou Baumol het economisch-theoretisch kader scheppen, dat niet alleen een relatie legde tussen het optreden van de kostenziekte en de noodzaak van overheidsinterventie, maar daar ook een historische dimensie aan gaf.

In scherp contrast met de economisch-historische bruikbaarheid van de Baumol-these staat nog decennia later de vermeldenswaardige kritiek van sommige economen en politici, die stelt dat één van de kwalijke gevolgen van de ‘merit good’-benadering was geweest dat voortschrijdende kostenziekte in een aantal segmenten van de kunstsector gedurende de laatste eeuw tot ernstige vormen van subsidieverslaving heeft geleid. Representatieve neo-klassieke economen als Grampp en De Grauwe kwamen onder andere op basis van deze historische ervaring tot de conclusie, dat tegen kostenexplosie maar één bitter kruid is gewassen: het systematisch en zonder pardon wél blootstellen van kunst-(re-)productie aan wetten van de vrije markt.<sup>26</sup> Parafraze van de daarvoor aangevoerde argumentatie luidt als volgt: het is zinloos om alleen de ziektesymptomen te bestrijden door bij voortduring overheidssubsidies en particuliere middelen aan te boren teneinde oplopende tekorten aan te zuiveren. Wat zich niet op de vrije markt staande kan houden, strijkkwartet of theaterstuk, dient onverbiddelijk te verdwijnen; wat economisch en in kwalitatief artistiek opzicht levensvatbaar is, zal toch wel overleven, daar de kunstconsument bereid zal zijn er de reële vraagprijs voor te betalen en particuliere of staatsinterventie dan overbodig is. Hooguit dient nieuw, kwetsbaar of experimenteel aanbod tijdelijk gesteund te worden door het verstrekken van startpremies of overbruggingsubsidies, maar zonder continuïteitsgaranties teneinde nieuwe subsidieverslaving te vermijden. Het ad infinitum door de jaren en eeuwen heen bijpassen van vooral overheidsmiddelen wijst de neo-klassieke kunsteconomie dan ook ten principale af, daar volgens haar in een vrije markteconomie de kunst-(re-)productie hoofdzakelijk zelfvoorzienend dient te zijn, op straffe van liquidatie op termijn.

De neo-klassieke economie heeft in het algemeen weinig oog voor historische lange termijntontwikkelingen die bijdroegen aan de kostenziekte; al evenmin heeft ze boodschap aan buitenissige mechanismen in de kunsteconomie die kunnen afwijken van

die bij reguliere marktwerking. Actualisme en presentisme van liberale marktopvattingen bieden betrekkelijk weinig ruimte voor historiserende verklaringen, en zwakke excuses worden nu eenmaal niet aanvaard voor wat wordt gezien als een bijzondere vorm van ondernemersfalen. Ondanks hardnekkige ontkenning daarvan is deze denkwijze volgens economische vakgenoten echter uiterst normatief gebleken en wel degelijk ideologisch bevangen, waardoor ze snel vervalt in reductionistische en a-historische simplificaties. In vergelijking met haar uitgebreide kennis van marktconforme sectoren bezit de neo-klassieke benadering in het algemeen ook maar weinig specifieke expertise inzake a-typische en not-for-profitsectoren zoals de kunsten. Mede door dit gebrek aan empirische kennis is ze beperkt bruikbaar, zodat ‘verschijnselen in de kunst- en cultuursector niet goed verklaard kunnen worden met de neo-klassieke theorie. Ze leidt tot foutieve conclusies’, aldus een vooraanstaand kunsteconoom als Abbing.<sup>27</sup>

Pleidooien door de jaren heen van neo-klassieke economen om de kostenexplosie als zodanig te bestrijden, hadden steeds maar een beperkt realiteitsgehalte, waren lastig te operationaliseren en de uitvoering ervan had op de lange duur dus betrekkelijk weinig effect. De verdienste van Baumol was daarentegen, dat hij zich allereerst richtte op een analyse van het ziekteverschijnsel zelf en niet uitsluitend was geïnteresseerd in bestrijding ervan. Relevant voor verdere historische duiding van dit cruciale fenomeen zou dan ook nader onderzoek zijn naar de onderscheidene oorzaken van oplopende arbeidskosten, waarvoor Abbing heeft gepleit. Op grond daarvan zou beter te bezien zijn of en hoe de kostenziekte en de eraan ten grondslag liggende mechanismen op lange termijn beheersbaar zijn.<sup>28</sup> Bij zulk onderzoek zou overigens ook de rol gedurende de laatste eeuw moeten worden betrokken die, met de materiële belangen van kunstenaars voor ogen, beroepsorganisaties, vakbonden van musici en in het algemeen kartelvorming hebben gespeeld bij voortschrijden van het ziekteproces. Inmiddels kan wel worden vastgesteld dat de financiële gevolgen van het Baumol-effect en de beleidsmatige implicaties ervan in de laatste ruime eeuw substantieel zijn. Want sinds de ontplooiing van alle semi-publieke sectoren zijn niet alleen in Nederland overheidsmiddelen onmisbaar gebleken om mede als gevolg van de ziekte optredende tekorten te dekken. Specifieke consequentie van de kostenexplosie voor de culturele sector en in het bijzonder voor de podiumkunsten is zelfs, dat deze aanvullingen structureel onvermijdelijk zijn geworden.

Voorzover in de loop van de twintigste eeuw politieke keuzen werden gemaakt om de (re-)productie van (podium-)kunsten in markteconomieën op meer dan incidentele basis in stand te houden, maakte het op zich niet uit of politici, beleidsmakers, lobbyisten of kunstenaars zich bewust waren van bovenvermelde achtergronden van het kostenverschijnsel. Voor onderzoek naar belangrijke effecten ervan op het functioneren van de muziekwereld in het algemeen en organisaties van toonkunstenaars in het bijzonder ligt dat uiteraard volstrekt anders.

#### 4. ‘Toonkunst van Rijks wege’: middelen, beleid, ideologie

De ontwikkeling van de culturele sector werd vanzelfsprekend niet alleen door economische mechanismen bepaald, bevorderd of vertraagd. En naast autonome expansie als gevolg van particulier initiatief bleven bij de ontplooiing van kunst en cultuur ook overheden van oudsher hun partijen mee. Door de eeuwen heen wordt zichtbaar, hoe zij bepaalde culturele activiteiten en vrijheden remden of stimuleerden, of zich om (een combinatie van) financiële, beleidsmatige of ideologische redenen juist bewust van bemoeienis onthielden. Deze beurtelings positieve, afwezige of negatieve overheidssturing had ook op de muziekwereld en daarin functionerende instituties grote invloed. Dit laat zich exemplarisch aflezen aan drie cultuurpolitieke kwesties, die met name aan het eind van de negentiende en het begin van de twintigste eeuw centraal stonden in het beleid ten aanzien van podiumkunsten en amusement. Dat betreft ten eerste de positieve rol die nog bescheiden overheidsbijdragen speelden in financiering van muzikale instituties, ten tweede de langdurige afwezigheid van het rijk bij bescherming van het auteursrecht en ten derde het repressief optreden ter inperking van uitingsvrijheden op het vlak van theater en vermaak.

Voor wat betreft de financiering van de muzikale infrastructuur zal later nog kort belicht worden, hoe lokale overheden sinds de late Middeleeuwen een sturende rol speelden in het plaatselijk muziekleven en hoe zij in de negentiende eeuw hun rol opvatten, variërend van het onderhouden van schutterijmuziekcorpsen tot het doen geven van basaal zangonderwijs op openbare lagere scholen. Bij de centrale overheid domineerde daarentegen tot in het derde kwart van die eeuw nog een beredeneerde non-interventie in alle aangelegenheden van kunst en cultuur die goed paste bij de ideologische hegemonie van het moment.<sup>29</sup> De regerende liberale factie hield bewust en vanzelfsprekend vast aan de terughoudendheid inzake elke vorm van vermijdbaar kunstbeleid die het befaamde ‘Thorbecke-paradigma’ van die strekking haar voorschreef. Na deze ‘prehistorische’ periode kwam allereerst op het terrein van erfgoedbehoud lichte overheidsstimulering op gang. De rollen van de onderscheidene politieke ideologiën bij negatieve en positieve beleidssturing vanaf het laatste kwart van de eeuw zijn overigens tamelijk gedetailleerd beschreven in de schaarse studies, die de geschiedenis van overheidsinterventie in de cultuur en speciaal de kunsten in Nederland tot onderwerp hebben.<sup>30</sup>

Pionierswerk verrichtte met name de Amsterdamse wethouder en sociograaf Emanuel Boekman in zijn voornamelijk beleidshistorische dissertatie *Overheid en Kunst* uit 1939. Dit boek is vele malen herontdekt en heeft terecht stand én repertoire gehouden als adequate beschrijving van vooral de stroeve relatie tussen staat en cultuur in de negentiende en het begin van de twintigste eeuw. De sociaal-democraat Boekman beschrijft de moeizame oorsprong van het rijksbeleid vóór en ten tijde van Thorbecke als gevolg van wat hij noemde ‘Nationale onverschilligheid’, vervolgens ‘De Ommeekeer’ daarin na diens dood in 1872. De reikwijdte van deze omslag naar overheidszorg, enkel ten behoeve van behoud van het cultureel erfgoed en stimulering van de beeldende kunsten en architectuur, moet echter niet worden overdreven; het cultuurbeleid bleef ongeacht de politieke hegemonie



van het moment, die afwisselend van liberale en confessionele aard was, nog lang zeer schuchtere trekken behouden. Deze terughoudendheid lijkt op het eerste gezicht in tegenspraak met de toen dominante ideologie van de natiestaat der Nederlanden, waarin juist nadrukkelijk een sfeer kan worden onderkend van cultureel nationalisme, zoals Bank haar heeft getypeerd.<sup>31</sup> Maar dat licht pathetisch hele symfonieën werden gewijd ‘Aan mijn vaderland’ (Zweers) of aan een binnensee (Dopper) mag niet worden verward met actief kunstbeleid; laat staan dat de suggestie van een nationale ideologie in rechtstreeks verband zou staan met concrete overheidsbemoediging ten behoeve van de podiumkunsten. In de periode tot de Eerste Wereldoorlog was van dat laatste immers nog geen sprake. Maar, vergelijkbaar met de politieke agendering van de ‘sociale quaestie’, ontstonden er na het afscheid van Thorbecke en zijn nachtwakersstaat in het laatste kwart van de eeuw wel meer mogelijkheden om bescheiden inbreuken te plegen op de ideologie van staatsonthouding. De buitenparlementaire kritiek op zijn beleid werd nog bij Thorbecke’s leven scherp en polemisch ingeleid door de onovertroffen staccato-romans van Multatuli’s ‘Ideeën’. Zo kon een actiever visie op behoud van het cultureel erfgoed vanaf het midden van de jaren zeventig de wind in de zeilen krijgen door de inspanningen van voornamelijk één man, de hoge ambtenaar en het latere katholieke Tweede Kamerlid Jhr. Victor de Stuers.<sup>32</sup>

Een verdere omslag naar staatsinterventie op zowel inhoudelijk als financieel terrein signaleerde Boekman voor de decennia na de eeuwwisseling, toen de overheidszorg zich zeer geleidelijk van cultureel erfgoed naar levende kunsten begon uit te breiden. Zijn verdienstelijke erflater Knulst, Oosterbaan en Pots volgen in wisselend perspectief zijn voetspoor in beschrijving en analyse van voortschrijdende overheidsinterventie op verschillende terreinen van kunst en cultuur, maar schenken betrekkelijk weinig specifieke aandacht aan de ontwikkeling van de betrekkingen tussen de staat en juist de toonkunst. Dat na de Eerste Wereldoorlog voor het eerst rijkssubsidiëring van een deel van de professionele muziekbeoefening mogelijk werd, was behalve aan druk uit de muziekwereld onder andere te danken geweest aan politieke pressie van Boekmans partijgenoten Asser Kleerekoper, Henri Polak en Floor Wibaut. Mede op grond van hun politieke opvattingen omtrent cultuurspreiding onder het volk hadden zij op gemeentelijk niveau al langer hun invloed doen gelden; nu beïnvloedden zij de cultuurpolitieke agenda door parlementaire interventies of deelname aan staatscommissies teneinde rijkssubsidiëring van daarvan totdantoe uitgesloten kunstvormen mogelijk te maken.<sup>33</sup> Daarvoor waren deze interventies cruciaal, want het behoorde zeker niet tot de vanzelfsprekende prioriteiten van dominante confessionele partijfiguren om op te komen voor groot-burgerlijke culturele instituties als symfonie-orkesten, en nog minder voor de als frivool beschouwde theaterkunst. Stellig waren zij meer gepreoccupeerd met de zojuist bij de onderwijspacificatie van 1917 binnengehaalde gelijkstelling van het confessionele met het openbare onderwijs. Toch luidde het ministerschap op het nieuwe departement van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen (O.K.&W.) sinds 1918 van de christelijk-historische theoloog dr. J. Th. de Visser desondanks een weliswaar bescheiden, maar duidelijk waarneembare beleidsverandering in naar positieve overheidsbemoediging met uitvoerende kunsten.





Emanuel Boekman (r.) en Eduard Polak (l.), sociaal-democratische wethouders Kunstzaken in Amsterdam (tekening van W.F. Dupont (1933); coll. Stadsarchief Amsterdam).

Daar was heel wat aan voorafgegaan. In het voetspoor van Boekman heeft Lelieveldt als enige gedetailleerd de voorgeschiedenis geschetst van de betrekkingen tussen de centrale overheid en de toenmalige muzikwereld, en de ontwikkeling daarvan in de eerste decennia van de twintigste eeuw, inclusief de ambtelijke en politieke schermutselingen, commissies, lobbies en kamerdebatten. De totstandkoming van de rijkssubsidiëring van de symfonie-orkesten verliep immers van een pertinente weigering van staatszijde nog rond de eeuwwisseling, tot de gedeeltelijke uitvoering vanaf 1920 van de aanbevelingen van de ministeriële ‘Commissie van Advies in zake de bevordering der Toonkunst van Rijks wege’, waarin onder meer Henri Polak zitting had. Onder invloed van deze commissie werd de uitvoerende toonkunst nu ook object van financiële staatszorg, nadat het inmiddels al een tiental jaren durende debat over nut en noodzaak van rijkssubsidiëring van Nederlandse symfonieorkesten in haar voordeel en dat van de musici was beslecht.<sup>34</sup> Het overheidsbeleid met betrekking tot de podiumkunsten nam hiermee een fundamentele wending, omdat het nieuwe departement op bescheiden schaal medefinancier werd van lokale ensembles. Lang vóór Baumol erkende het Rijk daarmee liefst op vijf manieren zijn medeverantwoordelijkheid voor instandhouding ervan. Het was zich ervan bewust geworden, dat plaatselijke overheden en particulier initiatief de oplopende kosten van loonintensieve orkesten niet meer alleen aankonden. Daarmee gaf het impliciet ook toe dat orkesten tegen de vrije markt in bescherming moesten worden genomen en dat musici minstens recht hadden op een bescheiden maar gegarandeerd loon. Verder werd erkend dat deze ensembles niet alleen een ideële waarde voor de genieting van levende muziek vertegenwoordigden, maar door het geven van bijvoorbeeld populaire concerten tenslotte ook een rol speelden bij ‘de verheffing des volks’.

Toen deze vrij spectaculaire uitbreiding van taakstelling tot tenminste een deel van het muziekleven bij het van Binnenlandse Zaken afgesplitste departement van O.K. & W. zijn beslag had gekregen, was daarmee op termijn tevens een voedingsbodem gelegd voor verdergaande overheidssturing van de podiumkunsten. De beide andere majeure aangelegenheden op rijksniveau, de omgang met het auteursrecht en de openbare zedelijkheid, speelden zich weliswaar meer in het verborgene af, maar waren tussen 1880 en 1920 en nog ver daarna van minstens even grote invloed op de muziek- en theaterwereld, het amusementswezen en de maatschappelijke situatie van degenen die daarin werkzaam waren. In beide velden had de rijksoverheid zichzelf nadrukkelijk een rol toebedacht, zij het dat deze in het eerste geval vooral vorm kreeg door hardnekkige abstinente en in het andere door louter negatieve bemoeizucht; zo werd althans haar optreden binnen de wereld van kunst en amusement beoordeeld.

De politieke omgang met het auteursrecht onder regie van het Ministerie van Justitie werd destijds al door Boekman kritisch aan de orde gesteld.<sup>35</sup> Tot vlak voor de Eerste Wereldoorlog bestond in Nederland geen deugdelijke auteurswet, die naast schrijvers ook toondichters of bewerkers van muziekstukken afdoende bescherming garandeerde van hun geestelijk eigendom, alsook geregelde inkomsten uit exploitatie door derden van hun werk in binnen- en buitenland. Pas de parlementaire goedkeuring van een nieuwe Auteurswet in 1912 en de oprichting van het uitvoerend Bureau voor Muziekauteursrecht (BUMA) in

1913 boden de componist of bewerker uiteindelijk een bescheiden juridische basis, al had die ook toen nog lang geen betrekking op bijdragen van uitvoerende kunstenaars. Tot die tijd was de positie van Nederlandse auteurs en toondichters met name in het buitenland slecht geregeld, omdat Nederland niet was aangesloten bij de Conventie van Bern van 1886 waarin auteursrechtelijke afspraken in internationaal verband waren vastgelegd. De Nederlandse componist was dus tot in de twintigste eeuw in den vreemde noch juridische bescherming noch materiële opbrengst gegarandeerd, tenzij hij of zij zich in landen waar werk werd uitgevoerd adequaat wist vertegenwoordigd door een agent ter plaatse. Het laat zich echter denken dat de organisatie daarvan voor elk buitenland afzonderlijk in de praktijk een bijna ondoenlijke opgave was. Het doen uitgeven en het binnenslands regelen van exploitatie van zijn werk was voor elke toondichter afzonderlijk overigens al een heel karwei, waarbij gedacht moet worden aan meest magere neveninkomsten uit partituurverkoop of partijenverhuur en de vaak treurige uitkomst van wezenlijk onvrije onderhandelingen tussen levende componisten en armlastige uitgevers of orkestexploitanten.<sup>36</sup> De opstelling van de rijksoverheid, waardoor voldoende wettelijke auteursbescherming tot 1912 ontbrak, hield niet alleen in dat zij met betrekking tot regeling van geestelijk eigendom en materiële positie van auteurs en componisten internationaalrechtelijk scherp uit de toon viel. De cultuurpolitieke verkwanseling van de belangen van artistieke onderdanen betekende ook in privaatrechtelijke zin een naargeestige bijdrage aan het vaderlands verleden. Van de doelbewuste lijdelijkheid ging langdurig neerdrukkende invloed uit op het scheppend deel van de culturele sector en indirect dus ook op het verder inmiddels zo levendige Nederlandse muziekleven. Namens alle belanghebbenden werd het materiële aspect ervan door Herman Heijermans het kernachtigst verwoord: ‘Excellentie, ik word begapt!’.<sup>37</sup>

Zo afstandelijk als het departement van Justitie zich lange tijd opstelde waar het eigendomsrechten van scheppende kunstenaars betrof, waaronder ook componisten, toondichters en bewerkers, zo actief regisseerde het Ministerie van Binnenlandse Zaken op grond van restrictieve zedelijkheidswetgeving interventies door lagere overheden terzake. Het departement behield zo tot diep in de twintigste eeuw zijn hegemonie als ideologische scherprechter van kunst en amusement, met name waar het naleving van goede zeden betrof en bescherming van burgerlijk fatsoen. Dat bij inperking van vrijheden niet werd teruggeschrokken voor strafrechtelijke repressie had grote gevolgen voor inhoud, organisatie en economie van zowel podiumkunsten als amusement; dit veelvuldig ingrijpen, tussen het midden van de negentiende en het midden van de twintigste eeuw, vormt afzonderlijk dan ook ongetwijfeld een spectaculair onderwerp van zedelijkheidsgeschiedvorsching. Vanuit het politieke perspectief van conservatieven en confessionelen golden als frivolous beschouwd amusement en verdorven theatrale kunsten bij uitstek als ideologische schietschijven: onbedekte dansbenen dienden tenminste in het vizier te worden gehouden, godsliederlijke scènes uit toneelstukken geschraapt, cabaretacts gesuperviseerd en nachtcluboptredens geïnspecteerd. In Thorbecke’s Gemeentewet had de wetgever via artikel 188 (later: Art. 221 Gw, tweede lid) verregaande bevoegdheden aan burgemeesters gedelegeerd inzake lokale waakzaamheid tegen alle mogelijke ‘met de openbare orde of zedelijkheid strijdige

vertooningen'. Het laat zich denken tot wat voor willekeur tussen gemeenten onderling het persoonlijk oordeel van elke burgervader of zijn afgezanten aanleiding kon geven. Geen toneelwerk, variétés-show, revuegezelschap of amusementsorkest was op voorhand verzekerd van een door het plaatselijk gezag ongemoeid gelaten uitvoering, want er kon altijd een waarnemende politiefunctionaris of burgemeester in-hoogst-eigen-persoon opduiken die ter plekke of voor de onmiddellijke toekomst een verbod uitvaardigde. Voor het 'serieuze' deel van de muzieksector mocht lokale interventie in de praktijk dan minder voor de hand liggen, de wetstextuele gelijkstelling van voorname en minder deftige lokaliteiten waar muziek, theater en amusement zich bedreigd konden weten, suggereerde tenminste dat geen enkele kunstuiting bij voorbaat van ingrijpen was gevrijwaard. Wat dat betrof sprak het boekdelen, dat het wetsartikel een volledige opsomming bevatte van zulke ongelijksoortige grootheden als 'schouwburgen, herbergen, tapperijen en alle voor het publiek openstaande gebouwen en samenkomsten, openbare vermakelijkheden en openlijke huizen van ontucht'.<sup>38</sup>

Naast deze als negatief ervaren gemeentelijke inmenging, de auteursrechtelijke non-interventie en de in principe positieve subsidiebemoeyenis, manifesteerde zich vóór de Eerste Wereldoorlog overigens nog een merkwaardige vorm van overheidsinterventie in de muziek- en amusementswereld die kort vermelding verdient. Deze irrationele beleidsvariant stond op conto van het Ministerie van Oorlog, een departement waarvan op kunstzinnig vlak in het algemeen een weinig actieve houding verwacht mocht worden. Maar zijn onbedoeld kunstbeleid had indirect wel degelijk grote invloed, met name op de arbeidsmarkt binnen de muziek- en amusementssector. Plaatselijke garnizoenen en de daartoe behorende militaire kapellen boden weliswaar matig betaalde werkgelegenheid aan beroepsmusici in actieve dienst, maar dezen brachten om de schaarse soldij aan te vullen hun vele vrije tijd door met schnabbels op bruiloften en partijen buiten de kazernes. Daarmee deden zij hun burgercollega's bij voortduring oneigenlijke concurrentie aan, en door bovendien veelal onder de prijs te spelen, vervuilden zij tot grote ergernis van niet-militaire musici de arbeidsmarkt voor zogenoemde ambulante musici. Dat deze praktijken plaatsvonden met oogluikende toestemming van militaire commandanten en departement droeg in musicikringen niet bij aan grote populariteit van de rijksoverheid als geheel. Deze vorm van negatieve interventie in de arbeidsmarkt van musici en artiesten wijst vooral op een breder probleem: dat van de non-regulering van arbeidsvraag en -aanbod in de periode vóór de Eerste Wereldoorlog. Tot 1918 bestond immers geen actief Ministerie van Arbeid waarvan in principe regelende werking kon uitgaan op lokale arbeidsmarktverhoudingen in kunst en amusement. Als gevolg van dit vacuüm lag hier een belangenbehartigende taak voor vakorganisaties, zoals ook het geval was ten aanzien van de kwetsbare positie van musici bij ziekte, arbeidsongeschiktheid, gebrek of ouderdom.

De onderscheiden niveau's van overheidsinterventie rond de vorige eeuwwisseling tonen in totaliteit niet het evenwichtige beeld, dat wellicht op grond van het Thorbeckiaanse adagium van rimpelloze terughoudendheid verondersteld mocht worden. Zo stond de tot diep in de twintigste eeuw onbedwingbare neiging tot zedelijkheidscontrôle in schril

contrast met langdurige non-interventie op andere terreinen. In het algemeen was het optreden van verschillende ministeries over langere tijdsspanne bezien niet met elkaar in balans: waar regelend optreden leek geboden, zoals bij juridische bescherming van geestelijk eigendom, liet het verantwoordelijke departement het decennialang afweten. En materiële ondersteuning van meest op ideële grondslagen gevestigde orkestinstellingen kwam pas op gang toen het nieuwe, ambitieuzer departement van O.K.& W. de taakstelling van kunststimulering had overgenomen van een uitgedijd Binnenlandse Zaken. Waar vanuit dat laatste departement gematigde richtlijnen voor tuchtigend optreden door gemeenten anderzijds in lijn zouden zijn met de afstandelijkheid van het aloude Thorbecke-paradigma, daar domineerden juist strenge zedelijkheidsopvattingen. Zo konden lokale wetshandhavers intensief waken over burgerlijk fatsoen en daarmee vergaand ingrijpen in productie en presentatie van kunst en amusement.<sup>39</sup> Met name de muzikale vermaaksector, de toneel- en danskunst, cabaret en variété, circus- en kermisvermaak werden daarbij doelgericht op de korrel genomen, niet in de laatste plaats door de mogelijkheid voor gemeenten om hun kas te spekken via het heffen van vermakelijkheidsbelasting.

De verschillende aspecten van overheidsbeleid waarmee zij te maken kregen en het gebrek aan afstemming daartussen kwamen bij meer bewuste toonkunstenaars en artiesten in de periode van 1880 tot ver na 1920 tamelijk hinderlijk en inconsistent over. Ook bij latere auteurs als Boekman of Knulst, die op groter afstand het beleid vanaf de 'prehistorie' van 1860 tot de betrekkelijke moderniteit van 1939 zowel in het algemeen als op onderdelen hebben geanalyseerd, overheersen afwisselend tonen van ingehouden woede, subtiele ironie, neutrale descriptie en afstandelijk ongeloof. Als in een per definitie foutief verleden het vaderlandse kunstbeleid in het algemeen natuurlijk nimmer heeft gedeugd, dan valt toch moeilijk te ontkomen aan de vaststelling dat het specifiek beleid ten aanzien van de muziek- en amusementssector in verschillende aspecten zowel door tijdgenoten als latere critici in elk geval niet als alert is ervaren.<sup>40</sup> Eigenlijk was, zowel in algemene zin als specifiek ten aanzien van de uitvoerende kunsten, continu sprake van wat kan worden genoemd 'de paradox der ideologische terughoudendheid': waar beleidsmatige steun onontbeerlijk was, bleef die (te) lang uit en waar ideologische afstandelijkheid geboden leek, greep de hegemonale staat bij voortduring regelend in. Dit tweevoudig dood gewicht en de fricties en paradoxale situaties die er gedurende het gehele tijdvak het gevolg van waren, konden binnen de kunst- en amusementswereld niet anders worden ervaren dan als zeer frustrerend.

### **Institutionele expansie, sectorale instabiliteit**

Eén essentiële factor, die in wisselende mate raakt aan de vier belichte vakdisciplines en zich als het ware door alle dynamische processen heeft heengevlochten, bleef tot nu toe onbelicht. Het is de onmiskenbaar explosieve toename van aantallen instituties in en betrokkenen bij de podiumkunstsector in het algemeen en de muzikwereld in het bijzonder, zowel in absolute zin als in verhouding tot de algemene maatschappelijke groei

sinds de jaren tachtig van de negentiende eeuw. Deze ‘theorie van institutionele expansie’ is voornamelijk eerder een zeer aannemelijke hypothese dan dat zij formeel bewijsbaar is, vooral omdat adequate bedrijventellingen ontbreken voor het vroeg-statistische tijdperk van vóór de vorige eeuwwisseling. Het kwantitatieve beeld van de culturele infrastructuur is ook daarom niet geheel betrouwbaar, omdat gegevens uit de wél beschikbare beroepstellingen soms slechts ten dele bruikbaar zijn. Voor het belangrijke peiljaar 1889 ontbreekt bijvoorbeeld een uitgesplitste opgave omtrent aantallen beroepsbeoefenaren in toon- en toneelkunst en in verwante of ondersteunende beroepen. Op grond van de beschikbare gegevens voor dat jaar kan echter worden verondersteld dat het totale aantal musici, toneelspelers, variété- en amusementskunstenaars, muziekonderwijzers en verwante beroepsbeoefenaren landelijk gezien toen nog geen vierduizend beliep. Bijna éénvijfde daarvan betrof voornamelijk ongehuwde jonge vrouwen, die vooral werkzaam waren in het deugdzame muziekonderwijs óf de vaak minder deugdzame inrichtingen van ‘publieke vermakelijkheden’. Ruim dertig jaar later, in 1920, omvatte wat kan worden gedefinieerd als de podiumkunstsector al meer dan zesduizend beroepsbeoefenaren, waarvan bijna een kwart vrouw was. Daarin nog niet eens begrepen was de onbetwifelbare groei van het aantal muziekpedagogen. Gedurende de hele groeiperiode tussen de jaren ‘80 en 1920 moet landelijk gezien het aantal podiumkunstenaars en aanverwanten dus feitelijk zijn verdubbeld, ervan uitgaande dat een substantieel deel van alle beroepsmatige podiumkunstenaars metterdaad in de tellingen zijn gevangen.<sup>41</sup> Deze aanwas was zeker aanmerkelijk groter dan kon worden verwacht op grond van algemene bevolkingsgroei of specifieke verstedelijking.

De eerste golf van explosieve expansie van de culturele sector, die in de vier decennia vanaf 1880 volgde op vele eeuwen van betrekkelijke kleinschaligheid en vrij gelijkmatige groei, speelde zich natuurlijk af op veel breder vlak dan alleen de terreinen van muziek en amusement. Het is hier niet de plaats voor een integrale beschrijving van dit fascinerende proces van groei en bloei op de lange termijn; die zou idealiter tenminste de hele kunstsector moeten omvatten, inclusief alle ten opzichte van de overheidsinterventie autonome sectorontwikkelingen. Zichtbaar kan dan worden gemaakt dat het lange termijnproces van institutionele expansie plaatsvond volgens een trapsgewijs model van eerst gestage groei, daarna explosieve toename, vervolgens tijdelijke stabilisering; na enige decennia volgde opnieuw een kwantitatieve groeigolf, gepaard gaand met een hoger kwaliteitsniveau, en daaraanvolgend ontstond weer relatief evenwicht, en zo voort. Ook voor de podiumsector in engere zin hield dit expansiepatroon op termijn forse schaalvergroting in.<sup>42</sup> De eerste golf, waarover het hier vooral gaat, werd als bekend gedragen door cyclische stimulansen en de opkomst van een jachtige markthuishouding, verschijnselen die min of meer parallel liepen met belangrijke kunstinhoudelijke vernieuwingen. Bij deze opbloei was, méér dan het overheidshandelen dat op landelijk niveau immers pas aan het eind van deze periode relevant werd, de rol van het particulier initiatief in de vorm van ruimhartig mecenaat beslissend, terwijl op lokaal niveau ook het optreden van cultuuridealistische politici van belang was. Mede als gevolg van beide stimulansen begonnen ook musici zelf georganiseerd op te treden en een eigen ‘optimisme van de wil’ te demonstreren. Dat



leidde nu niet meteen tot landelijke organisaties van musici en artiesten met imposante ledentallen, maar in sommige steden wel spoedig tot een relatief hoge organisatiegraad. Ondanks periodieke onderlinge tegenstellingen trokken regenten, ondernemers, politici, publiek, critici en musici vaak gezamenlijk initiatiefrijk op bij de concrete bevordering van muzikale bloei. En ongeacht of de wezenlijke motieven van deze deelnemers aan 'de muzikwereld' distinctiedrang, materiële belangen of persoonlijke ambitie betroffen, dan wel verzotheid op muzikaal genot, pure muziek liefde of de noodzaak tot verwerving van bestaansmiddelen, tijdens deze tweede Gouden Eeuw groeiden zowel de muzikwereld in engere als het muziekleven in brede zin zeer krachtig, vooral in de hoofdstad.

Opvallend is wel dat de oprichting van een aantal spraakmakende -voornamelijk Amsterdamse- instellingen, zoals de Wagner-Vereeniging (1883), het Hollandsche Opera Gezelschap (1886) en het Concertgebouw (1881-1888), uitgerekend plaatsvond tijdens een conjunctureel dieptepunt in de stedelijke economie tussen 1883 en 1886. Deze impulsen tot beslissende uitbreiding van de muziekdramatische en symfonische infrastructuur in de hoofdstad, op een ongunstig moment in de korte conjunctuurcyclus, zijn vanuit het zakelijk gezichtspunt van de initiatiefnemende burgers niet anders te beschouwen dan als uiterst risicovol. Hun ondernemersgedrag was beslist anti-cyclisch, ondanks verwachtingen van economische structuurgroei op lange termijn. Maar alhoewel de lokale situatie van het ogenblik geen enkele aanleiding gaf tot economisch optimisme of filantropische gulheid, toch lieten (beurs-)handelaren, Indische speculanten, lokale fabrikanten en andere mecenasen zich niet afschrikken; de langdurige financiële malaise, en de sociale onrust die zich mede als gevolg daarvan in de nog benauwde stad frequent voordeed, namen zij op de koop toe. De eisen, die ze op lange termijn aan de materiële opbrengst van deze muzikale instituties hadden gesteld, waren op voorhand ook niet al te hoog; ten aanzien van het immateriële rendement aan muzikaal genot en maatschappelijk prestige bestonden daarentegen des te hogere verwachtingen. Deze optimistische mecenasen hadden bovendien voldoende vertrouwen in eigen en andermans financiële reserves, in de continuïteit van het cultureel idealisme van hun stand en niet in de laatste plaats in de uitbreidingsmogelijkheden van muzikaal genot voor de eigen sociale groep. De positieve opstelling van energieke graanhandelaren, renteniers en beursmannen verdrong eenvoudigweg heersende scepsis ten aanzien van de actuele conjunctuurontwikkeling, zorg omtrent de drukkende toestand in tal van bedrijfstakken en vrees voor de 'heftige bewegingen' die zich in de Amsterdamse smeltkroes voordeden. Zo bleven private investeringen in de muzikale infrastructuur gelukshalve juist niet achterwege, contrair aan wat in zo'n baisseperiode verwacht mocht worden.<sup>43</sup>

In de periode na de conjunctuuromslag van kort voor de eeuwwisseling verliep het groeiproces van het nationale muzikale tableau daarentegen veel gelijkmatiger. Vijf à zes steden, te weten Amsterdam, weldra 's-Gravenhage, Utrecht, Arnhem, Haarlem en Groningen kenden een vast symfonie-orkest; de laatste vier traden vaak 's zomers nog op als harmonie-orkest. Meestal waren er in Amsterdam en 's-Gravenhage daarnaast tenminste één of twee orkesten (en koren) verbonden aan min of meer vaste operagezelschappen. Een wisselend aantal steden als Amsterdam, 's-Gravenhage, Den Helder, 's-Hertogenbosch en

ook Weltevreden (Batavia) herbergden bovendien een militaire kapel, ook uit (aankomende) beroepsmusici bestaande. Een vierde ensemblecategorie werd gevormd door de min of meer vaste amusementsorkesten, die de centra van vermaak bespeelden in met name Amsterdam, 's-Gravenhage, Rotterdam en een enkele provinciehoofdstad, en de vaste bioscooporkestjes die in veel steden vanaf ongeveer 1910 stomme films begeleidden. Een minder zichtbaar segment binnen de sector vormden de muziekpedagogen, die lang niet altijd in loondienst waren bij één van beide conservatoria in Amsterdam of 's-Gravenhage, een particuliere muziekschool of de in vele provinciesteden bestaande muziekscholen van de Maatschappij Toonkunst. Vaak gaven zij thuis privélessen en waren dus vrij gevestigd of zij combineerden het lesgeven met een orkest- of schnabbelpraktijk. Muziekpedagogie was overigens wel één van de beroepsvelden waarin het aandeel van vrouwen substantieel was; voor serieuze toonkunstenaresen gold dat zij vooral in dit deels domestieke domein actief waren. Dat betrof niet een minderheid van vocale solisten, operakoristes of de enkele harpiste, violiste of celliste die langzamerhand doordrong tot een symfonie-orkest; maar met name zang- en pianopedagoges opererend in de huiselijke binnenwereld moeten talrijk zijn geweest.<sup>44</sup> Een zesde en laatste deel van de sector onderscheidde zich eveneens doordat het musici betrof die niet vast waren verbonden aan instituties: de zogenoemde ambulante musici, de vaak vrouwelijke amusementsartiesten, los oproepbare koristes, en de instrumentale en zangsolisten van allerlei aard en kwaliteit. Het ging hier om wat bijna een eeuw later zelfstandig gevestigde of 'free lance-musici' en artiesten genoemd zouden worden: 'op stukloon' in te huren per optreden of opdracht, voor een café-schnabbel van één nacht of een solopartijtje bij een oratoriumuitvoering.

In samenhang met deze tenminste zeskantige beroepspraktijk werd de structuur van de laat-negentiende en vroeg-twintigste eeuwse muziek- en amusementswereld in Nederland gekenmerkt door kleinschaligheid, differentiatie en hiërarchische arbeidsverhoudingen, door grillige en gefragmenteerde bedrijfsvoering en door permanente fluctuatie in arbeidspatronen met bijbehorende bestaansonzekerheid. Het menselijk gedrag, dat gepaard ging met deze kwalificaties, was patriarchaal en wispelturig aan ondernemerszijde; aan de kant van de musici valt het te typeren als afhankelijk en onzeker. Wellicht omdat deze sectorale instabiliteit zo voor de hand ligt en op het eerste gezicht nauwelijks afwijkt van die in andere disciplines binnen of buiten het kunstbedrijf, wordt in literatuur aan deze wezenlijke typologie vaak stilzwijgend voorbijgegaan. Reden temeer om, vooruitlopend op empirische vaststellingen in latere hoofdstukken, kort in te gaan op enkele vooral objectieve kenmerken van de sector.

Allereerst valt op hoezeer het in de muziek- en amusementswereld rond 1890 en nog lang daarna bijna altijd draaide om kleinschalig ondernemerschap. Ook bij relatief grote instituties als operagezelschappen, symfonie-, schutterij- of militaire orkesten ging het meestal om bedrijfsvoering met hooguit tientallen vaste personeelsleden. Amusements- en bioscooporkestjes, bestaande uit zowel vaste als ambulante musici, omvatten vaak minder dan tien musici. Muziekpedagogen, amusementsartiesten, vocale en instrumentale solisten, de belangrijkste categorieën dus waarin ook vrouwen in ruime mate waren doorgedrongen,



opereerden tenslotte meest individueel of in kleine groepjes. Uit deze schaalbeperking vloeide ten tweede voort dat de sector werd gekenmerkt door grote ongelijksoortigheid van de erin voorkomende typen ondernemerschap en vormen van bedrijfsvoering. Als aanbieders van muzikale arbeidskracht kwamen heel verschillende ge- en vennootschappen, bedrijfjes en eenmansondernemingen voor en ook bemiddelende organisaties waren onderling zeer gedifferentieerd van aard. Tot de kenmerken van deze gelaagde en complexe sector behoorde dan ook een continuüm van min of meer vaste dienstverbanden tot het volledig los van elkaar verrichten van enkele muzikale werkzaamheden in opdracht. In principe werd ensemblespel gekenmerkt door autoritair leiderschap van een kapelmeester of dirigent en door hiërarchische verhoudingen; dat bleek onder meer uit een intern gedifferentieerde tarievenstructuur gebaseerd op de arbeidsdeling tussen, en het soortelijk gewicht of artistiek belang van, de betrokken instrumentalisten. De uitwisselbaarheid van musici tussen verschillende instrumenten, orkest- en ensembletypen en het gelijktijdig combineren van allerlei vormen van beroepsuitoefening werd weer enigszins beperkt door de noodzaak van zo hecht mogelijk samenspel.

In de derde plaats valt op dat, op een enkele uitzondering na, de financiële instandhouding ook van grotere muziekinstituten bij voortduring grillig en in het algemeen wel degelijk conjunctuurgevoelig verliep. Dat leek nu eenmaal eigen aan en niet ongebruikelijk voor instellingen, die doorgaans toch werden gezien als investeringsvehikels in een vrijblijvende sector van het maatschappelijk leven, waarbij (enkele) individuele kapitaalkrachten een gebouw, orkest of operagezelschap in zakelijk opzicht overeind hielden. De gezichtsbepalende ondernemer – vaak een dirigent, regisseur of zakelijk directeur – was uiteindelijk niet minder of meer dan uitvoerder, zetbaas of gérant van de financiers; maar zelden was hijzelf de mecenas, meestal alleen afhankelijke stroman en vaak penibele intermediair tussen musici en wispelturige geldschieters. Staakten deze laatsten naar believen hun eenmansonderneming of Naamloze Vennootschap – een juridische vorm ook in opkomst ten behoeve van sociaal cultureel ondernemerschap –, dan stortte de aan marktucht, publieksgunst en kostenziekte overgeleverde instelling vaak als een kaartenhuis ineen. Met name bij symfonie-orkesten kon zo'n échec soms overigens worden voorkomen doordat notabele gemeentebestuurders bij instandhouding daarvan een sturende en beschermende rol speelden, in de plaatselijke traditie die zij van ouds her hadden gecultiveerd bij de voorlopers van die orkesten, de dienstdoende Schutterijkorpsen. Lokale regenten protegeerden dus vaak orkestinstellingen, hetgeen natuurlijk geenszins betekende dat de continuïteit ervan en de materiële positie van de eraan verbonden musici zo minder afhankelijk werden van een smalle coterie. Muziekinstellingen die zich geheel buiten de sfeer van lokale overheidsprotectie bevonden, zoals operagezelschappen of amusementsorkesten, bleven echter volledig aangewezen op mecenaatssentimenten en ultragevoelig voor de grillige luimen van de publieksvraag.

Een vierde kenmerk van de muziek- en amusementswereld betrof de specifieke arbeidsmobiliteit in onderling samenhangende aspecten. Als op het landingsplatform van een duiventil vonden voortdurend in- en uitgaande bewegingen plaats als gevolg van permanente migratie van Nederlanders én vreemdelingen, zowel op binnenlandse als in de richting van buitenlandse arbeidsvelden. Daar op een open arbeidsmarkt bovendien

het beroep van musicus of artiest geen beschermde status genoot, was toetreding tot en uittreding uit het vak voortdurend aan de orde. Men was bijvoorbeeld 's zomers musicus en 's winters kolenboer, of combineerde twee beroepen: 's nachts was men broodbakker en om den brode 's middags violist. Er bestonden in de marge ook ongeregelde vakgenoten die het af en toe probeerden 'in de muziek', om er (tijdelijk) weer uit te verdwijnen als materiële verdienste of spelkwaliteit onvoldoende waren gebleken. Deze zo conjunctuurgevoelige bedrijfskolom kende dus geen afgesloten segment van beroepsgenoten; het ontbreken van elke vorm van regulering van het volume ervan roept het beeld op van een blaasinstrument waar afwisselend en op willekeurige wijze veel of weinig lucht doorheen wordt geperst. Het totale muzikale arbeidsveld leek dan ook op een rad van avontuur, waarin ambitie en talent, willekeur en geluk, toeval en noodsprong als centrifugale knikkers om voorrang vochten.

Deze permanente beweeglijkheid bracht tenslotte grote bestaansonzekerheid met zich mee en de noodzaak daartegen persoonlijke en collectieve strategieën te ontwikkelen, zo mogelijk gesteund door prille sociale-zekerheidsarrangementen vanuit de overheid.<sup>45</sup> Bij private muziekinstellingen kon immers nooit worden gesproken van continue posities, want op een open arbeidsmarkt werden musici of artiesten naar behoefte ingeleend, geworven of ontslagen: per dag(-deel), week, maand of jaar. Ook de musicus die deel uitmaakte van vaste formaties als het Paleisorkest, de bakorkesten van Hollandsche of Nederlandsche Opera of het Concertgebouworkest was zijn professionele leven nooit langer zeker dan hooguit één seizoen vooruit. De kansen van een op het oog stabiele onderneming konden ten kwade keren, maar ook het individuele tij kon voor een musicus op artistieke, vakmatige of sociale gronden ongunstig verlopen. Anderzijds bestond natuurlijk ook de mogelijkheid dat zich een gouden kans op een carrièresprong voordeed. Zelfs bij gunstige conjuncturele omstandigheden bestonden er echter per definitie en voortdurend sterk fluctuerende vraag- en aanbodposities, zij het dat die bij het Concertgebouworkest stellig wat minder turbulentie vertoonden dan die achter de podia van sommige tingeltangels in de Amsterdamse Nes. Bestaansonzekerheid en arbeidsinstabiliteit mochten kenmerkend zijn voor de hele podiumsector, voor de amusementswereld waren ze wel bij uitstek typerend.

### **Tuin en koepel tussen bloei en afbraak**

De periode waarin muzikaal gebruik werd gemaakt van de Concertgebouwtuin en de zich daarin bevindende muziekkoepeel viel vrijwel samen met de culturele opbloei en de expansie van de kunstsector, gedurende decennia van economische groei en sociale turbulentie. Deze maatschappelijke context vormt de entourage van de ervaring die bij uitstek voor de hoofdstad gold: 'vanaf het begin van de jaren tachtig was Amsterdam onmiskenbaar de culturele hoofdstad van Nederland. Daar gebeurde alles, daar was de opwindning van het nieuwe op bijna alle terreinen des levens'.<sup>46</sup> Bovendien valt op dat artistiek-inhoudelijke vernieuwingen, vooral in de scheppende kunsten, in tijd vrijwel

parallel liepen met ambitieus en georganiseerd cultureel ondernemerschap, dat zich vooral uitte in de podiumkunsten en het museale domein. De kunst zelf én de omgeving en structuren waarin de kunstwereld was ingebed, verruilden zo de betrekkelijke continuïteit van driekwart van 'the long nineteenth century' voor een decennialang proces van diepgaande transformatie, creatieve onrust en infrastructurele expansie. Als deze turbulentie al geen absolute breuk betekende met de relatieve rust en stabiliteit in het kunstleven van de periode daarvoor, dan was toch in elk geval sprake van een omslag in denken en handelen. Nu werd een tijdvak ingeluid van opzienbarend élan onder kunstenaars en van schijnbaar lichtzinnig optimisme bij ondernemende burgers. Deze ondernemingszin maakte deel uit van een 'enorme dadendrang' op velerlei gebied, die volgens De Rooy een indirect gevolg was van een min of meer permanente 'crisis der zekerheden', waarbij lang opgehoopte spanningen in de hegemoniale burgerlijke cultuur zich een weg baanden naar de oppervlakte. Al werd de liberale 'synthese van politiek, cultuur en wetenschap' er ernstig door bedreigd en viel zij op de duur zelfs uiteen, de vrijgekomen energie kwam kunst en kunstwereld slechts ten goede.<sup>47</sup>

De antithese in de kunsten vanaf de jaren tachtig en het sterk expanderend entrepreneurschap hielden in ons land overigens langer aan dan in sommige andere Europese staten, waar Romein rond 1900 al symptomen van geestelijke crisis en een sfeer van herfsttij had bespeurd.<sup>48</sup> Mochten elders gedurende het fin de siècle acute noodlotsgevoelens heersen of zelfs de angst te dansen op een vulkaan met dreigende militaire of maatschappelijke erupties, dan had ons wakker gekuste vaderland in zijn bescheiden euforie toch maar beperkt deel aan die ondergangstemming. De verpulvering waarop onder anderen De Rooy en Romein doelden, verliep gedurende de culturele bloeiperiode tussen 1885 en 1914 vooral sluipenderwijs. Alhoewel de bressen die sociale erupties als spontane oproeren en massastakingen sloegen in de nationale saamhorigheid niet mogen worden veronachtzaamd, was de onderliggende bedding in Nederland lange tijd stabiel en elders, zowel in politiek, sociaal-economisch als cultureel opzicht. Von der Dunk vat de bronnen van deze continuïteit als volgt samen: 'door de ietwat vertraagde overgang naar een moderne verstedelijkte samenleving, nog versoepeld dankzij een liberaal staatsbestel en een lange traditie van pluralisme, voltrok zich de confrontatie met de geïndustrialiseerde wereld hier minder heftig. De lange neutraliteit had daarbij een zowel in politiek als cultureel opzicht introverte geestesgesteldheid bevorderd'.<sup>49</sup> Deze gelijkmatige houding werd nog aanzienlijk versterkt door het voor Nederland zo typerende verzuilingsproces.

Een crescendo van kunstzinnig optimisme en institutionele dadendrang tekende zich dus vanaf 1885 af, maar kon niet voorkomen dat bij het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog ook in ons land wel degelijk een geestelijk keerpunt was bereikt. Voorzover al niet eerder aan het licht getreden, dook nu een vertraagd besef van cultuurcrisis op dat ook zijn weerslag had op de kunst- en muziekwereld. De repercussies bleven aan de neutrale binnenzijde van het nationale tuinhek niet beperkt tot culturele depressiviteitssymptomen, maar vooral sociaal-economische gevolgen van de ineenstorting van het Europese kaartenhuis tastten de cultuursector in directe zin aan. Mocht dertig jaar eerder, in de jaren tachtig, meer

van culturele transformatie sprake zijn geweest dan van een mentale breuk-ervaring, de oorlogsperiode kon ook voor wat de muziekwereld betrof worden beschouwd als breukvlak tussen twee zeer verschillende episoden. De periode erna bleek zowel in kwalitatieve als kwantitatieve zin van geheel andere orde te zijn. Afgeschermdde muziekkoeplets en onversterkte strijkersmelodieën achter het tuinhek maakten weldra plaats voor openbare dancings en mechanische geluidsreproductie op grote schaal; de enkele tientallen 'hek-leden' van het Concertgebouw werden vanaf de jaren twintig opgevolgd door een massapubliek dat fysiek aanwezig was bij (volks-)concerten of die beluisterde via de radio, meest na een achturige arbeidsdag. De beslotenheid van lommerrijke concerttuinen was samen met koepel en hekwerk definitief afgebroken; met de spreekwoordelijke openbaarheid van steeds meer luidsprekers in steeds meer huiskamers had de breuk niet onherroepelijker kunnen zijn.



## Hoofdstuk II

### GEZELSCHAPSKLANKEN

#### **Voorgeschiedenis van de vakvereniging, van de vroege zeventiende tot de late negentiende eeuw**

##### **Introductie: drie organisatiefasen in de negentiende eeuw**

‘Sire!

Wij hebben het onzen eersten pligt geacht de Koninklijke goedkeuring interoepen over eene onderneming, die wij onder de gunstigste voortekens hebben aangevangen. Blijkens het nevensgaand ontwerp, hetwelk wij Uwer Majesteit nederig aanbieden & waarin het doel en de werkzaamheden eener Maatschappij: Tot bevordering der Toonkunst nader ontvouwd zijn, zal deze eerst dan gevestigd worden, wanneer wij ons vleijen Uwer Majesteits goedkeuring reeds te zullen hebben verworven.’<sup>1</sup>

In mei 1829 richtten zich enkele ‘zeer getrouwe en gehoorzame onderdanen’ tot Koning Willem I te Brussel. A.C.G. Vermeulen, classicus en conrector der Latijnsche Scholen in Rotterdam, en Prof. Mr. C.A. den Tex, jurist en hoogleraar in Amsterdam, vroegen de Majesteit met nadruk om in te stemmen met hun muzikale plannen. Zij wisten heel goed dat een initiatief uit de gezeten burgerij onder de toenmalige autocratische verhoudingen alleen al op juridische gronden pas dan kans van slagen had als het bij voorbaat de zegen van de vorst had. Vrijheid van vereniging en vergadering bestond immers niet onder de van Napoleon overgenomen Code Pénal, en voor elke vergadering en vereniging van meer dan twintig deelnemers diende dus tevoren toestemming door de bevoegde autoriteiten te worden verleend, wilde het initiatief niet het risico lopen om strafrechtelijk te worden getroffen. Deze ‘autorisatie’ op basis van het Wetboek van Strafrecht zou, zo blijkt uit de gevoerde correspondentie, gezien de nobele doelstellingen van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst weliswaar zeker niet worden geweigerd, maar koninklijke goedkeuring moest wél bij voorbaat gevraagd en verkregen worden.<sup>2</sup>

Naast deze formeel-juridische kwestie was er nòg een goede reden voor de initiatiefnemers om zich tot de koning te wenden: ze dachten zijn morele steun en patronage volop nodig te hebben. Zij realiseerden zich maar al te goed dat hun plan alleen bij de gegoede burgerij zou aanslaan als het op voorhand stevig verzekerd was van koninklijke protectie.

Voor opeenvolgende generaties van oprichters, bestuurders en beschermers van landelijke instituten en culturele verenigingen was het –ook lang na vastlegging van het grondwettelijk verankerde recht op vereniging– eenvoudigweg ondenkbaar om af te zien van die bescherming. Goedkeuring van hun plannen door de hoogste macht in het koninkrijk was voor het imago van hun ‘Maatschappij’ of ‘Vereniging’ en dus voor het welslagen van de doeleinden ervan van vitaal belang.<sup>3</sup> Bij het autoriteitsgevoelige optreden van de Toonkunst–oprichters ging het behalve om het formeel verkrijgen van administratiefrechtelijke Koninklijke Goedkeuring dus duidelijk ook om het verwerven van immateriële en uiteindelijk zelfs rechtstreekse materiële steun van het centrale gezag.

De drie hoofddoeleinden die de oprichters aan Toonkunst hadden meegegeven konden zo worden samengevat: ‘den smaak voor d(i)e kunst te bevorderen en de kunst en den kunstenaar te verheffen’.<sup>4</sup> Hoezeer zij hun nieuwe tonenrepubliek ook wilden modelleren naar de hun vertrouwde gedecentraliseerde structuur van de Maatschappij tot Nut van ‘t Algemeen met haar departementale organisatietraditie, deze verwoording van de doelstellingen impliceerde wel degelijk een aanpak van bovenaf. Het burgerlijk muziekpubliek moest opgevoed, de muziekbeoefening uit liefhebberij op een kwalitatief hoger plan gebracht en het kwalitatief niveau van de beroepsmusici verhoogd worden. Deze doeleinden dienden voornamelijk gerealiseerd te worden door lokale activiteiten op initiatief van enthousiaste muzikliefhebbers, die in de autonoom functionerende departementen ondersteund moesten worden door professionele vakbeoefenaars. Daarnaast kende Toonkunst nog enkele centrale doeleinden en middelen om de nationale muziekbeoefening te stimuleren.

De patriarchale wijze van besturen en de regenteske inrichting van de Maatschappij gedurende tenminste de eerste eeuw van haar bestaan laten overigens geen misverstand bestaan omtrent haar opstelling ten opzichte van het gros van de beroepsmusici. Zij maakte gretig gebruik van de diensten van deze destijds met een zwak zelfbewustzijn bedeelde beroepsgroep, die zij tegelijkertijd echter zowel kwalitatief–muzikaal als zedelijk wenste te verbeteren. Kort gezegd: Toonkunst streefde naar hun verheffing, maar besliste wel over hun hoofden heen en bestuurde en liefhebberde zonder hun directe invloed.

Terugziend op de correspondentie met betrekking tot de oprichting van deze Maatschappij anno 1829, tussen enerzijds Vermeulen en Den Tex en anderzijds Willem I en zijn ambtenaren mr. G. Groen van Prinsterer en mr. D.J. van Ewijck van Oostbroek en De Bilt, valt een begin te markeren van een voor beide partijen profijtelijke ontmoeting, zowel voor de staat als voor het burgerlijk initiatief. Hun bondgenootschap kon de beschavende en genootschappelijke behoeften van de muzikminnende hogere burgerij uit de Nutstraditie bevredigen, én het nog zwakke besef van nationale eenheid kon door muzische vorming worden versterkt. Overigens hielp het bij de positieve oordeelsvorming van Willem I inzake het muzikale bondgenootschap tussen staat en Toonkunst zeker, dat de toen ambitieuze jongelingen Vermeulen en Groen al langer verbonden waren in ‘levensbeschouwelijke overtuiging en persoonlijke vriendschap’. Dat de oprichting uitgerekend plaatsvond aan de vooravond van de Belgische afscheiding, waarbij vermeld werd dat ‘de Maatschappij zich voor het tegenwoordige slechts tot de Noordelijke Provinciën bepaalt’, onderstreept

het delicate cultuurpolitieke moment waarin overheid en particulier initiatief elkaar hier vonden.<sup>5</sup>

Bijna een halve eeuw na de oprichting van Toonkunst was een aantal gerenommeerde musici van oordeel dat deze organisatie niet meer in alle opzichten voldeed. De bestuurders van Toonkunst waren immers nog steeds uitsluitend 'dilettanten' uit de hogere kringen; was nu de tijd niet aangebroken voor een eigen organisatie van vaklieden die van de muziek hun beroep hadden gemaakt? En zo vond in juni 1875 in Utrecht een gedenkwaardig samenzijn van negen heren plaats. Acte de présence gaven vijf vooraanstaande componisten en dirigenten, tevens (musici-) leden van verdienste van de Maatschappij; te weten Gustav Heinze, Richard Hol, Hendrik Meyroos, Willem Nicolai en Willem Stumpff.<sup>6</sup> Verder was aanwezig de prominente oud- én toekomstig voorzitter van Toonkunst, Prof. A.D. Loman; er waren twee welwillende 'dilettanten', namelijk Mr. E.J. Bank en de librettist M.A. Caspers, en tenslotte de muziekcriticus, kunstschilder, theaterkenner en 'hartstochtelijk Wagneriaan' J. van Santen Kolff.<sup>7</sup> De Haagse conservatoriumdirecteur Nicolai, op dat moment tevens de belangrijkste redacteur van het gezaghebbende muziektijdschrift *Caecilia*, gaf de bedoeling van de bijeenkomst als volgt weer: 'men heeft er zich vaak over verwonderd, dat in ons vaderland de belangen der kunst meestal behartigd werden, niet door de kunstenaars zelve, maar bijna uitsluitend door dilettanten. Waren de kunstenaars daartoe dan niet in staat, of gevoelden zij zich slechts opgewekt om te werken voor den broode, zonder naar hooger te zien of te streven? Er moge een tijd geweest zijn dat men de laatste vraag toestemmend, de eerste ontkennend moest beantwoorden, in onze dagen is het anders en wij berichten derhalve met oprechte vreugde, dat op den 13n Juni ll., uitgenoodigd door den heer G.A. Heinze uit Amsterdam, [zich] een vijftal kunstenaars en bijna even zooveel dilettanten te Utrecht zijn bijeengekomen om van gedachten te wisselen over de oprichting van een Toonkunstenars-vereeniging'.<sup>8</sup>

Opmerkelijk is dat nu een jongere generatie van beroepsmatige muziekbeoefenaars aan het woord kwam, die overigens de band met Toonkunst zorgvuldig in ere hield. De vijf vakmusici onder deze 'Negenmannen' wilden de eerbiedwaardige Maatschappij van dilettanten toch vooral te vriend houden door haar vanaf het begin via haar voorman Loman in hun plannen te betrekken. Dat de initiatiefnemers Toonkunst blijvend aan zich wilden binden is ook begrijpelijk gezien het belang dat deze Maatschappij nog steeds had voor zowel de materiële als immateriële aspecten van de beroepsuitoefening. De nieuwe organisatie werd dus nadrukkelijk opgericht onder patronage en met goedkeuring van prominenten uit het oudere genootschap van niet-beroepsbeoefenaars. En het zal ook niet voor niets zijn, dat het pas tot oprichting kwam kort na het verscheiden van de generatie Toonkunst-mannen van het eerste uur als Vermeulen, die de Maatschappij gedurende bijna een halve eeuw hadden gedomineerd. Zowel timing als externe patronage zijn dus even kenmerkend als ze dat eerder waren bij het tot stand komen van Toonkunst.

De oprichting van de Nederlandsche Toonkunstenars Vereeniging (NTV) had ondanks behoefte aan patronage een toenemende autonomie van de beroepsgroep ten opzichte van de muzieklievende burgerij tot gevolg. Niet alleen sprak er een groeiende muzikale



eigendunk uit en een bezadigd standsbesef, maar er bleek ook een voorzichtige sociale emancipatie van de beroepsgroep uit. Het ging er in de woorden van Heinze om 'dat de kunstenaar niet meer uit de hoogte beschermd zou worden, maar zich als gelijkwaardige beschouwd wilde zien ten opzichte van allen, die de beschaving van den geest deelachtig zijn'.<sup>9</sup>

Met name de artistieke en vakinhoudelijke belangenbehartiging van de Nederlandse toonkunstenaars stond de oprichters van de NTV scherp voor ogen. Men meende dat bij alle respect voor en streven naar een goede harmonie met de Maatschappij Toonkunst juist deze doeleinden alleen door zelfstandig optreden in eigen kring gerealiseerd konden worden. De middelen die de nieuwe vereniging daartoe wilde aanwenden waren met name van propagandistische en beroepskwalificerende aard, zoals het bevorderen van de uitvoering van Nederlandse muziek en het geven van lezingen van muziekinhoudelijke aard. Daarnaast wilde men muziekexamens invoeren, waarmee toetreding tot de beroepsgroep gereguleerd en het kwalitatief gehalte ervan beschermd en verbeterd kon worden. Op basis van deze programapunten kan de NTV als de eerste standsorganisatie van Nederlandse musici worden beschouwd, te vergelijken met eerdere organisaties van typografen en latere culturele kringen van journalisten en andere (semi-)artistieke en intellectuele professies.<sup>10</sup>

Kenmerkend was dat naast de behartiging van beroepsmatige belangen ook de onderlinge sociabiliteit een belangrijke rol bleef spelen. Feestelijke componenten uit de Nutstraditie van Toonkunst kopieerde ook de NTV getrouw, geheel volgens de tijdgeest. Concerten van Nederlandse muziek waren bij uitstek demonstratieve gebeurtenissen, waarbij gehuldigd, toegesproken, bekranst en ovationeel geapplaudisseerd placht te worden. Voor een vicevoorzitter als Heinze, een man die uit de reine Duitse gezelligheidstraditie stamde, moest goede muziekbeoefening wel nagenoeg synoniem zijn met gemoedelijkheid! Maar hij was zeker niet de enige die een sociabele organisatiecultuur voorstond zoals die ook bij Toonkunst bestond; daarbij ging het verheven doel soms gepaard met oubollige middelen, althans in de ogen van latere critici.

Nog geen kwart eeuw na de oprichting van de NTV brak een nieuwe fase aan in de ontwikkeling van organisaties van musici. Zoals de werkliedenverenigingen in de tweede helft van de negentiende eeuw werden overvleugeld en afgelost door vakverenigingen, zo zou een vergelijkbaar verschijnsel zich ook aftekenen binnen het muzikale arbeidsveld. Ging het de NTV vooral om het bijeenbrengen van de zelfstandige en vaak voor eigen rekening werkende heren-musici, die vooral op zoek waren naar artistieke en vakmatige erkenning, nu draaide het in hoofdzaak om het organiseren van voornamelijk loonafhankelijke musici. Dat betrof zowel de artistieke top als de ambachtelijke middenmoot in opera-, symfonie- en amusementsorkesten, daarnaast de groeiende onderkant van de muzikale arbeidsmarkt, de veelal semi-professionele zogenoemde 'ambulanten'. Het is tekenend dat de belangengemeenschap, die mede als gevolg van beroepsuitoefening in vaste ensembles was ontstaan tussen prominenten aan eerste lessenaars, kleine ambachtslieden en vaak proletarische ambulanten, nu kennelijk krachtiger werd gevoeld dan onderlinge standsverschillen uit het verleden. Voor het verdere verloop van de ontwikkelingsgeschiedenis van vakverenigingen

van musici lijkt het essentieel dat deze drie beroepssegmenten elkaar nu hadden gevonden, toen zij gezamenlijk op 14 april 1894 de Amsterdamsche Toonkunstenaars Vereeniging (ATV) oprichtten in café Schlüsser aan de Amstel. Dit établissement was pleisterplaats van een aantal sociaal-democraten in politiek roerige tijden, zodat het ook geen verbazing wekt dat twee bekende vertegenwoordigers van deze jonge beweging het voortouw hadden bij de oprichting: 'deze samenkomst, die door een 90-tal belanghebbenden werd bijgewoond en waarin de heeren Frank v.d. Goes, een der voormannen der toenmalige socialistische beweging en Henri Polak', zo werd later gememoreerd, 'als sprekers optraden, leidde tot het beoogde doel. Een voorloopig bestuur werd gekozen, terwijl de heer Polak op zich nam statuten te ontwerpen'.<sup>11</sup>

Bij de ontkiemende beroepssolidariteit ging het in de eerste plaats om materiële belangenbehartiging van in tijd- of op stukloon arbeidende vakgenoten. Van belang was daarnaast ook het streven naar meer zelfrespect van de beroepsgroep als geheel, en vooral ook de behoefte aan respect van buiten: van muzikale ondernemers, dirigenten en publiek. Het streven naar immateriële, artistieke emancipatie, zoals dat bij de burgerlijke NTV centraal stond, stond daarbij meer op de achtergrond. En notabele sociabiliteit en vaderlandse muzikale propaganda, zoals Toonkunst die altijd had omhelsd, speelden bij het meer prozaïsche vakverenigingshandelen in het geheel geen rol meer. Net als in 1829 en 1875 waren 'verheffing van de stand des toonkunstenaars' en het bevorderen van maatschappelijk respect voor musici weliswaar nog steeds centrale thema's, maar in 1894 draaide het toch minder om verheven snarenspeel dan om het naakte voortbestaan en om voldoende brood op de plank. Nu het niet meer in de eerste plaats ging om het verwerven van bezadigd standsrespect maar om minimale bestaanszekerheid voor ambachtelijke loonafhankelijken, ontpopte zich een aarzelend besef van collectief belang binnen de drie genoemde segmenten gezamenlijk, dat natuurlijk door de socialistische voormannen werd gevoed. Dat ontluikende bewustzijn zou zich bij tijd en wijle zelfs op offensieve wijze uiten, toen musici zich voor het eerst realiseerden dat zij deel uitmaakten van een veel grotere groep van economisch afhankelijken die zich weerbaar kon opstellen.

Voor de derde maal in dezelfde eeuw werd een nieuwe fase in het muzikale organisatieleven gekenmerkt door zowel externe patronage als een specifiek oprichtingsmoment. Een volgende generatie van musici met frisse ideeën trad aan onder protectie van -alweer- liefhebbers van buiten, zij het dat het nu geen gezeten Toonkunst-heren waren die als trekkoord van een nieuwe organisatie fungeerden, maar ambitieuze en cultuurminnende sociaal-democraten. Opvallend was het natuurlijk wel dat ook in 1894 nog externe tussenkomst noodzakelijk was om de Amsterdamse musici tot de organisatie van een vakvereniging te brengen, gedurende een episode die ogenschijnlijk niet meer was dan een onverkwikkelijke ruzie tussen twee opera-ondernemers. Gezamenlijk en op eigen kracht kwamen daar de inmiddels al tamelijk zelfbewuste Concertgebouwbemanning, uitgebuite operamusici en marginale amusementsmusici nog niet toe. Zelfs de meest actieven onder hen -vaak Joodse musici- bleken nog behoefte te hebben aan sociaal-politieke en intellectuele protectie, aan een mentaal zetje en ideologische hulp, aan opruiende teksten en statutaire modellen. De wieg van de ATV was dus evenzeer omringd door welwillende

muziek liefhebbers –zoals Polak er bij uitstek een was– als eerder die van Toonkunst en de NTV; alleen was de patronage nu veel oproeriger van bedoeling en opzet, en de vorm ervan veel minder bedaagd.

Dat het juist in het midden van de jaren negentig tot de eerste moderne vakorganisatie van musici kwam zal door tijdgenoten aanvankelijk wel gezien zijn als een lokaal incident; het kon een spontane reactie lijken op een acute operacrisis, met alle toevallige organisatiegevolgen van dien. Het wekt dan verbazing dat later niet met zoveel woorden de aandacht is gevestigd op dit cruciale moment: de samenloop van tal van acties en organisatie-activiteiten in het jaar 1894. Voor alle lokale én landelijke vakbonds- en partijpolitieke activiteiten gold namelijk een unieke regie in tijd, plaats en handeling van maar enkele daadkrachtige socialisten. Bij deze organisatie-initiatieven, die alle binnen een paar maanden tijd tot resultaat zouden leiden, waren de ongekende wil en het vitale optimisme van de jonge diamantarbeider Polak zeker de centrale drijvende kracht. Hij kan beschouwd worden als de meest actief handelende primus inter pares temidden van meer beschouwelijke naturen als Van der Goes en Troelstra. Polak nam niet alleen deel aan de voorbereidingen van de bekende oprichting van de SDAP in augustus en die van de ANDB na de diamantbewerkerstaking in november 1894, vanaf 1893 had hij onder andere met Van der Goes al de agiterende redactie gevoerd van het Amsterdamse weekblad *De Nieuwe Tijd*. Bovendien was hij in dezelfde lente dat de oprichting van de ATV plaatsvond ook nog betrokken bij die van de lokale Sociaal-Democratische Vereeniging (SDV), die het hoofdstedelijk kristallisatiepunt van parlementaire socialisten werd dat voorafging aan de oprichting van de landelijke partij later dat jaar.<sup>12</sup>

In 1894 kwamen dus precies die drie elementen bij elkaar die een nieuwe fase van organisatie-ontwikkeling mogelijk maakten, in eerste instantie uitsluitend onder Amsterdamse musici: de juiste externe initiatiefnemers met goede sociaal-politieke antennes waren onder handbereik en er deed zich een acute opera-crisis voor die de breed sluimerende onvrede openbaarde onder een groot deel van de beroepsgroep van musici. Tenslotte speelde bij het tot uitbarsting komen van deze onvrede zeker het gelijktijdige dieptepunt van de economische crisis een rol, die vergezeld ging van een politiek geladen sfeer. Deze lokale turbulentie had zeker niet tot gevolg dat de behoefte aan de oudere ‘neutrale’ vormen van muzikale sociabiliteit en organisatie in het nationale muziekleven verdwenen, maar het nieuwe accent op materiële belangenbehartiging zou in de overgang naar een nieuwe eeuw de grondtoon met betrekking tot de organisatie van musici vormen.

De drie achtereenvolgende momenten van vorming van muzikale kringen en van organisatie-ontwikkeling –1829, 1875 en 1894– markeren de verschillende fasen in de zeer geleidelijke ontvoogding en maatschappelijke ontplooiing van de beroepsgroep na de vroegmoderne tijd. Bij de oprichting van Toonkunst ging het naast sociabiliteitsbeleving in de eerste plaats om verheffing van het nationale muziekleven in het algemeen en binnen dat kader ook van de musici, waarbij de oprichters met een zekere patriarchale welwillendheid vóór en namens de musici optraden. Bijna een halve eeuw later werd

dóór de inmiddels standsbewuste nationale top van musici, overigens aanvankelijk nog onder patronage van Toonkunst, een betrekkelijk brede beroepsorganisatie in het leven geroepen, die als culturele kring vooral ambachtelijk zelfbewustzijn en behoefte aan standsverheffing van het gezeten deel van de beroepsgroep etaleerde. Tenslotte zouden zich vanaf het einde van de eeuw met name verschillende groepen van loonafhankelijke ‘gewone’ musici –maar ook vrij veel prominente zelfstandige toonkunstenaars– in eigen, nieuw gevormde verenigingen gaan organiseren. Die waren nu ván de musici en werden ook geheel door hen zelf beheerd, onafhankelijk van bestaande burgerlijke organen. Bij deze –aanvankelijk nog lokale– verenigingen worden voor het eerst aspecten van vakorganisatie zichtbaar, zoals een besef van loonafhankelijkheid, groepssolidariteit en actiebereidheid. Dat contrasteerde fundamenteel met de oudere organisatievormen, waar immers achtereenvolgens sociabiliteit en verheffing van de stand centraal hadden gestaan. Nu overheerste de materiële belangenbehartiging, zowel in de geschreven doelstellingen als in de alledaagse praktijk. Daarmee was in driekwart eeuw een lange weg afgelegd, waarvan het begin overigens veel verder teruglag dan de oprichting van de Maatschappij Toonkunst in 1829.

### **Muziekleven en beroepspraktijk van musici in de zeventiende en achttiende eeuw**

*‘Die grösste Kunst ist Geld zu machen,  
aufs Geld kommt endlich alles an.  
Wer dieses Handwerk nicht versteht  
und mit der Weisheit betteln geht,  
der ist wahrhaftig schlimm daran.’*

(Georg Ph. Telemann, *Singe-Spiel und Generalbassübung nr.2*)

De lange voorgeschiedenis van de drie organisatiefasen zoals die zich zouden aftekenen in de negentiende eeuw, houdt de veelzijdige ontwikkeling sinds de zeventiende eeuw in van de vaderlandse muzikale (infra-)structuur in haar volle breedte.<sup>13</sup> De hier meest relevante elementen uit deze voorperiode van het moderne muziekleven zijn de geleidelijke groei en de voortschrijdende openbaarheid van het burgerlijke muziekbedrijf, omdat die voor de positie van de musici –maar natuurlijk ook voor de samenstelling van het publiek– op de lange termijn ingrijpende gevolgen zouden hebben. Door deze zowel kwantitatieve als kwalitatieve factoren en door de differentiatie die ontstond in de concert- en amusementspraktijk zijn de bestaansmogelijkheden en maatschappelijke positie van beroepsmusici diepgaand beïnvloed. Het ging bij deze ontwikkelingen overigens niet om tendensen binnen een eng nationaal of regionaal kader, zodat bij een terugblik op de verre voortijd van de Maatschappij Toonkunst tijdens de Republiek ook oog moet worden gehouden op de belangrijkste Europese natiestaten.<sup>14</sup>

Door stadsoverheden in de grotere steden aangestelde speellieden, organisten en beiaardiers, soms aangevuld met 'vrij gevestigde muzikanten die op kermissen en in herbergen speelden', waren aanvankelijk georganiseerd in gilden, waarvoor dezelfde betrekkelijke exclusiviteit gold als bij tal van andere beroepsbeoefenaars en neringdoenden.<sup>15</sup> De geslotenheid van de gilden van Sint-Job en Maria Magdalena en de uitoefening van hun stedelijke monopolie moesten, zeker in de zestiende en zeventiende eeuw, de leden vooral beschermen tegen muzikale concurrentie van buiten.<sup>16</sup>

Deze exclusiviteit, die zorgde voor een zekere mate van bestaanszekerheid voor de stadsmusici, lijkt in vergelijking met vele andere professies betrekkelijk vroeg verloren te zijn gegaan. Volgens sommige auteurs stierven de gilden van de stadspijpers rond het midden van de achttiende eeuw een natuurlijke dood.<sup>17</sup> Anderen dateren de overgang van een monopolistische situatie naar vrijere organisatievormen als bijvoorbeeld de Collegia Musica aan het einde van de zeventiende eeuw, al ging dat zeker niet abrupt. 'Der Prozess der Ablösung hat wenigstens 150 Jahre gewährt', zo stelt Preussner.<sup>18</sup> Daarbij dient aangetekend te worden dat de hechte organisatiesituatie in de belangrijkste steden in de Zuidelijke Nederlanden in belangrijke mate verschilde van de veel lossere verbanden in de Republiek en in de Duitse Hanzesteden.<sup>19</sup> Van nuancering tussen de onderling sterk verschillende ontwikkelingsgang in zulke prototypische steden als Gent, Antwerpen, Dordrecht, Deventer, Hamburg en Lübeck kan in dit verband dus niet worden afgezien.<sup>20</sup> Wel staat vast dat de aanduiding van zeventiende en achttiende eeuwse kwaliteitsmusici als 'muzijkmeesters' overal een constante was. De verwerving van deze titel was net als in andere beroepen in principe gebaseerd op de meesterproef, waarna een overheidsaanstelling of vrije vestiging volgde. Ook bestonden er in kwalitatief opzicht gegarandeerde vormen van opleiding, hetgeen blijkt uit overgeleverde leercontracten tussen speellieden en leerlingen daterend van verschillende tijdstippen tussen het begin van de zestiende en het einde van de zeventiende eeuw.<sup>21</sup>

In de meeste steden van de Republiek zullen de gildereglementen in de loop van de zeventiende eeuw al niet meer strikt gehandhaafd zijn, met hun typerende tariefstellingen, boeten, regelingen van bijverdiensten en maatregelen ten behoeve van marktbescherming. Tegen de achtergrond van glijdende decollectivering paste daarnaast in toenemende mate het sluiten van contracten tussen individuele musici enerzijds en overheden en particuliere afnemers anderzijds. Toen de mogelijkheden tot lokale marktregulering en -bescherming bovendien steeds verder afnamen, werd het effectief tegengaan van muzikale concurrentie van de kant van zowel professionele buitenstaanders als van lokale semi-professionelen en liefhebbers steeds moeilijker. Zo konden bijvoorbeeld virtuoze musici van buiten -vaak vermaarde buitenlanders als Locatelli en Leclair- zich vanaf de vroege achttiende eeuw betrekkelijk gemakkelijk in de grotere steden vestigen en er een lokale les- of spelpraktijk opbouwen. Van beteugeling daarvan door een gilde of overheidsorgaan lijkt geen sprake te zijn geweest.<sup>22</sup>

Dat musici en opdrachtgevers in de loop van de achttiende eeuw waren gewend aan de veranderde verhoudingen blijkt wel uit het feit, dat de schok van de formele afschaffing van de gilden in de Bataafse en Franse Tijd onder hen niet groot was, zeker in vergelijking

met de sociaal-economische gevolgen die sommige andere beroepen teisterden.<sup>23</sup> De toegankelijkheid van de muzikale beroepsuitoefening was sinds ruim een eeuw immers al relatief groot. Het is dus aannemelijk dat zich een zeer geleidelijke overgang heeft voltrokken van een tamelijk kleine en gesloten arbeidsmarkt voor beroepsmusici in het begin van de zeventiende, naar een betrekkelijk verruimde en toegankelijke aan het eind van de achttiende eeuw. Tussen het vroege verdwijnen van de muzikantengilden en de negentiende eeuwse behoefte aan modernere vormen van musici-sociabiliteit gaapt een flinke kloof in de tijd; een lineair continuüm tussen de periode van het verdwijnen van oude en die van de opkomst van nieuwe organisatievormen kan dan ook niet geconstrueerd worden of zelfs maar gesuggereerd.

In de zeventiende eeuw gaven binnen- en buitenlandse beroepsmusici nog in betrekkelijke beslotenheid onderricht aan amateurs, zowel in huiselijk verband als in wereldse muziekverenigingen. Deze Collegia Musica in prototypische steden als Arnhem, Deventer en Utrecht brachten welgestelde 'liefhebbers' en 'muzijkmeesters' in een patronageverhouding bijeen.<sup>24</sup> Vrije én stadsspeellieden traden in opdracht van stedelijke besturen als instructeurs op van dilettanten uit de burgerij. Zowel zeer notabele stadsbestuurders, gegoede burgers als gevestigde ambachtslieden hadden toegang tot de Collegia van Sint-Caecilia; in de personele samenstelling daarvan overwoog soms de ene en dan weer de andere maatschappelijke groep, afhankelijk van lokale omstandigheden. In het algemeen bleef in kleinere steden de band tussen het lokale bestuur en de stadsmuziekcolleges even nauw als die eerder met de muziekgilden het geval was geweest. In materieel opzicht bleek dat uit het ter beschikking stellen van instrumenten, accommodatie en van stadsspeellieden als muzikale instructeurs. In enkele grotere steden als Leiden ontstonden later ook strikt particuliere collegia, waarin bijvoorbeeld de regionale adel of de burgerlijke bestuurselite passende afstand kon bewaren tot andere maatschappelijke groepen.

De traditie waarbij beroepsmusici in de collegia optraden als muzikale mentoren van gegoede dilettanten werd in de achttiende eeuw voortgezet. Vanaf het midden van die eeuw kwam het onder strikte voorwaarden toelaten van een geselecteerd publiek uit de directe sociale omgeving van het muziekgezelschap steeds meer voor. Vaak gebeurde dat op aandrang van lokale autoriteiten, die tenslotte accommodatie en instrumenten ter beschikking hadden gesteld. Dergelijke concerten van liefhebbers en meesters gezamenlijk, soms wel twintig per seizoen, werden nu 'op last van de stedelijke overheid openbaar en vrij toegankelijk voor publiek'.<sup>25</sup> Gezien de gemaakte voorbereidingskosten betekende dat overigens niet dat deze concerten nu ook kosteloos te bezoeken waren: zo ontstonden de rudimenten van een abonnementensysteem, dat langzamerhand de materiële basis zou gaan vormen van het negentiende eeuwse concertwezen. Iets later dan in grote Europese steden als Parijs, Londen, Wenen, Hamburg en Frankfurt, maar ongeveer gelijktijdig met bijvoorbeeld Berlijn en Leipzig, raakten in de Republiek openbare concerten steeds meer in zwang.<sup>26</sup> Ook al moet de schaalgrootte van dit semi-openbare concertbedrijf niet overdreven worden, toch was de muzikale praktijk ook in de Republiek niet meer

beperkt tot een betrekkelijk kleine kring van bevlogen executanten en bevoorrechte luisteraars.<sup>27</sup>

Geleidelijk aan ontstond dus vanaf de tweede helft en vooral in het laatste kwart van de achttiende eeuw in de grotere en middelgrote steden een steeds meer openbaar toegankelijk concertwezen, gedragen door de lokale burgerij.<sup>28</sup> Niet onvermeld mag blijven dat de theaterpraktijk, waarbij muziek vaak een ondersteunende functie vervulde, in de drie grote steden in het westen des lands al veel langer burgerlijk-openbare, soms zelfs volkse trekken vertoonde. Muziek- en theaterpraktijk raakten elkaar bij ballet, zangspel en opera, maar de processen van groei en naar verscheidenheid en openbaarheid in de beide sectoren contrasteerden. Het scala van presentatievormen en uitvoeringslokaties is in elk geval voor beide podiumdisciplines in de loop van de achttiende eeuw al als zeer gedifferentieerd te beschouwen.<sup>29</sup> In de muziekpraktijk liep deze verscheidenheid van huismuziek tot virtuozenpektakels en van muziekdramatische vertoningen tot orkestconcerten. Naar gelang de lokale mogelijkheden waren er optredens van Collegia Musica of Stadsconcerten, van schouwburgorkesten of -in Den Haag- van de Hofkapel. Tenslotte waren er op allerlei binnen- en buitenlokaties ook amusementsconcerten, met bals en vuurwerk-na.

De muzikale markt was in de loop van de achttiende eeuw dus veel groter en gevarieerder geworden en daarmee veranderde ook de positie van de aanbieders. In zowel de vaste ensembles als in ad hoc optredende combinaties bevonden de uit verschillende sociale lagen afkomstige beroepsbeoefenaars en dilettanten zich overigens nog steeds zij aan zij achter de lessenaars. Dat was in principe niet anders dan in de collegia ook al het geval geweest was. Gaandeweg werden nu in instrumentaal-technisch en esthetisch-kwalitatief opzicht door publiek én executanten echter hogere eisen gesteld dan vroeger in de besloten kring van vooral amateurs gebruikelijk was. De geleidelijke overgang van strikt-besloten genootschappelijkheid naar groter openbaarheid van de muziekpraktijk bood aan ambitieuze muziekmeesters en talentvolle solisten nu ruimere kansen om zich aan het orkestrale kreupelhout te ontworstelen. Hun individuele mogelijkheden tot artistieke onderscheiding waren nu veel groter dan anderhalve eeuw eerder, toen het uit de anonimiteit treden van Sweelinck nog een uitzondering was geweest. Met technische virtuositeit kon men zich nu nadrukkelijker profileren ten opzichte van collega-beroepsbeoefenaren en verreweg de meeste dilettanten.

De prototypische muziekmeester uit de bloeitijd van de lokale collegia nam vanaf ongeveer het midden van de achttiende eeuw grofweg twee nieuwe gedaanten aan. Hij -danwel zijn kinderen- transformeerde tot een anonieme strijkende of blazende ambachtsman, die tegemoetkwam aan de vraag van zich uitbreidende orkesten en aan de toenemende opleidingsbehoeften van liefhebbers. Ofwel hij -en een enkele zij- kreeg bij voldoende kwaliteiten steeds meer kansen om uit de betrekkelijke anonimiteit te treden, die de speellieden en stadspijpers in het gildentijdperk en de muziekmeesters in de collegia hadden gekend. Zo kon men al in de klassieke, maar zeker in de nu weldra aanbreekende romantische virtuozen-tijd een naam vestigen als solist, muziekdirecteur of gereputeerd instructeur. Gaande dit professionaliseringsproces bleven beide, zowel het anonieme als het





De anonieme musicus bespot (spotprent van Jacob Spies (ong. 1800); coll. Stadsarchief Amsterdam).



befaamder musicitype, als ondergeschikte beroepsbeoefenaren uiteraard scherp in status te onderscheiden van de burgerlijke liefhebbers. In materieel opzicht waren de meeste musici ook nog steeds afhankelijk van de door kerken, stadsbesturen, burgerij en stadhouderlijk hof in stand gehouden muzikale instituties.<sup>30</sup>

De globale evolutie in de beroepssituatie van het gros van de vakmusici tussen ongeveer 1750 en 1850 laat zich het best illustreren aan de hand van drie verschillende segmenten binnen de infrastructuur, die zich in de late Republiek en het vroege Koninkrijk ontplooiden. In kleinere plaatsen, vooral in die waar geen mogelijkheid voor een symfonische praktijk bestond, waren de lokale speelmogelijkheden nagenoeg voorbehouden aan de categorie van meestal anonieme ambachtslieden. De arbeidsmarkt was er natuurlijk zeer bescheiden: het aantal muzikale beroepsfuncties bleef beperkt tot enkele koördirigenten, organisten, amusementsmusici en pedagogen. In grotere steden was de arbeidsmarkt wat ruimer, omdat daar symfonische kernen, schutterij-orkesten of militaire korpsen actief waren. Musici die daar deel van uitmaakten waren natuurlijk ook op andere terreinen van de muziekbeoefening inzetbaar, hetgeen het lokale muziekleven stimuleerde en verlevendigde. In Rotterdam, 's-Gravenhage en Amsterdam tenslotte steeg het aantal publieksaccommodaties in deze periode aanzienlijk, en navenant nam de muzikale werkgelegenheid er fors toe.

In de drie grote steden kunnen weer verschillende arbeidsvelden voor musici worden onderscheiden: ten eerste bestond er een met het toneel-, ballet- en operawezen verbonden openbare speelpraktijk in schouwburgen, met kleine bakorkesten van professionals. Ten tweede ontstonden daar in de loop van de achttiende eeuw steeds meer concertzalen in manèges, herbergen, uitspanningen of kaatsbanen, in Doelen of Vaux-Halls. In deze duurzame of tijdelijke accommodaties verpoosde zich de gegoede of kleine burgerij in betrekkelijke openbaarheid, met enkele solisten of een bescheiden ad hoc-orkest van beroepsmusici. Specifiek voor de hofstad 's-Gravenhage gold vooral in de tweede helft van de achttiende eeuw nog dat er een naar internationale maatstaven weliswaar bescheiden stadhouderlijke hofcultuur bestond, die ondanks haar betrekkelijke geslotenheid toch een zekere uitstraling had. Daar maakte de professionele hofkapel onder leiding van Christian Ernst Graaf een substantieel deel van uit; passerende virtuozen als de kinderen Mozart gaven zowel besloten optredens aan het hof van de stadhouder als openbare concerten elders in de residentie voor publiek uit de hogere standen.<sup>31</sup>

Ten derde bleef er ook in de grote steden een rol binnen de muziekverenigingen en Maatschappijen weggelegd voor vakmusici, terwijl het traditionele besloten karakter van dit deel van de burgerlijke muziekbeoefening in de algemene ontwikkeling naar een meer openbare opvoeringspraktijk intussen niet teloorving. Een bescheiden organisatie van muzikale groepsbelevissen binnen de eigen sociale stand vormde tot diep in de negentiende eeuw de lokale basis voor genootschappelijk gepraktiseerde muziekliefhebberij. Daarbij verkeerden beroepsmusici in een ondergeschikte positie, zelfs als zij een onontbeerlijk instrument bespeelden of als gerenommeerd pedagoog, solist of dirigent meewerkten. Voor de hoofdstad wordt dit deel van de muziekpraktijk met name geïllustreerd door de rijke geschiedenis van het Departement Muziek van de Maatschappij Felix Meritis. Dit kende

nog tot laat in de negentiende eeuw een eigen orkest van in meerderheid dilettantenmusici, aangevuld met de benodigde professionele krachten.<sup>32</sup>

Tenslotte ontstond als specifieke tussenvorm tussen de besloten en openbare concertpraktijk in Amsterdam nog de concertvereniging *Eruditio Musica*, die er vanaf 1796 in de Hoogduitsche Schouwburg optrad. In dit professionele muziekgenootschap speelden gerenommeerde beroepsmusici als Johann Wilhelm Wilms en C.J. Schmidt voor het eerst een initiërende en bepalende rol. Zo bewees het orkest zijn artistiek-professionele inslag door met zijn vermoedelijk wel tachtig leden –waarvan liefst vijftig strijkers– regelmatig te repeteren, hetgeen destijds zeer ongebruikelijk was. *Eruditio* zette zich af tegen het ‘beperkt ledental en hoge contributies’ van Felix en daarmee dus tegen de beslotenheid van die oudere Maatschappij en haar ontoegankelijkheid voor nieuw publiek uit burgerlijke middengroepen. Dit streven naar een groter publiek werd door de stadsregering echter beschouwd als publieke ‘concurrentie met den Schouwburg’.<sup>33</sup> De combinatie van professionele kwaliteitsverhoging en een relatief lage abonnementsprijs, waarmee verruiming van het publiek bereikt kon worden, werd kortom als bedreiging gezien voor particuliere instituties als het orkest van Felix én voor openbare als dat van de schouwburg.<sup>34</sup> Deze stellingname betekende weliswaar niet het onmiddellijke einde van *Eruditio*, maar uiteindelijk kon een onafhankelijk en zelfbestuurd symfonisch ensemble in de Bataafse Tijd zonder stedelijke filantropie of genootschappelijke protectie niet standhouden.

Met de droeve afloop van dit door professionele musici opgezette artistieke en organisatie-experiment werd wel klemmend duidelijk, dat musicerende ambachtslieden rond 1800 in meer dan één opzicht nog even afhankelijk waren van de lokale overheid of private genootschappelijkheid als de muzikmeester van een eeuw eerder. Het professionaliseringsproces was in geen enkel opzicht vergezeld gegaan van het verkrijgen van invloed door musici op burgerlijke muzikale instituties. Laat staan dat zij, uitgezonderd enkele goedbetaalde virtuozen onder hen, zelf hun arbeidscondities konden bepalen.

De periode van toenemende differentiatie in de muziekpraktijk in met name de drie grote steden moet zeer ruim genomen worden. Allerlei typen besloten, semi-openbare en bijna geheel openbare (volks-)concerten kwamen in toenemende mate naast elkaar voor. Dit veranderingsproces van een grotendeels besloten naar een nagenoeg openbare muziekpraktijk besloeg ruwweg het gehele tijdvak tussen het midden van de achttiende en het eind van de negentiende eeuw. Kan als een van de eerste een reeks ‘Publicque Concerten’ tussen 1749 en 1751 in ‘Nieuw Vaux Hall’ in Den Haag beschouwd worden, als laatste genootschappelijk orkest werd dat van Felix Meritis in Amsterdam pas in 1885 opgeheven.<sup>35</sup>

Voor het beroepsmatig handelen van het zich gedurende deze ruime eeuw gaandeweg uitbreidende aantal musici had de expansie van het concertbedrijf en de groeiende differentiatie en openbaarheid daarvan grote betekenis. De kwantitatieve en kwalitatieve veranderingen brachten op de duur zowel een gespecialiseerde voor weinigen als een voor velen gemengde beroepspraktijk met zich mee. Verreweg de meeste musici versterkten



De concertzaal van Felix Meritis kort na de opening (ets van Reinier Vinkeles (1791); coll. Stadsarchief Amsterdam).

nu eens het ene, dan weer het andere genootschappelijke, bak- of gelegenheidsorkest; dan weer gaven zij thuis les of bij gegoeden aan huis, of zij leidden de huis- of feestmuziek van de grote burgerij. De meesten van hen verdeelden bovendien nog hun aandacht over verschillende instrumenten: zij waren multi-inzetbaar. Sommigen, maar dat moet in het begin van de negentiende eeuw een minderheid zijn geweest, richtten zich juist op één ensemble, type beroepsuitoefening of vakspecialisatie.

De beroepssituatie van musici in het nieuwe Koninkrijk bij contrast afgezet tegen de prototypische Britse situatie leert, dat de verschillendsoortige muzikale activiteiten in Engeland –vooral later in de negentiende eeuw– al strak gerubriceerd kunnen worden naar status en inkomensverwachtingen. Zo geeft Ehrlich een schema van de muzikale arbeidsdeling in vieren: werk in opera, symfonie-orkesten, bij koorbegeleidingen en het lesgeven kon leiden tot een ‘fair living’; een redelijk inkomen viel nog te halen uit het spelen op private recepties en bals; bij theaterorkesten, waar bij uitstek routinewerk werd verricht, was men laag gehonoreerd en makkelijk te ontslaan; tenslotte waren er in de laagste categorie de music-halls, waar bij nacht en ontij werd gewerkt. Zo’n sterk gespecialiseerde arbeidsdeling vormt een scherp contrast met de nog lang veel diffuser situatie in de vaderlandse muziekwereld. Die kon gedurende een groot deel van de negentiende eeuw bovendien nog niet beschouwd worden als een ‘industry’, een afzonderlijk te onderscheiden tak van nijverheid, zoals in grote steden van grotere Europese natiestaten en met name in Engeland op dat moment al wél het geval was.<sup>36</sup>

Groei en differentiatie van het concertbedrijf hadden ook in de late Republiek en het vroege Koninkrijk weliswaar tot meer arbeidsdeling, onderlinge statusverschillen en enige specialisatie geleid, maar toch was de praktijk van de meeste beroepsmusici als gevolg van de kleinschaligheid weinig geformaliseerd en meestal nog gemengd van aard. Al bestond zeker reeds beduidend verschil in kwaliteit en prestige tussen onderscheidene orkesten en ensembles, toch is een strak onderscheid naar type muzikale activiteit, de status ervan en het erbij behorende inkomstenniveau hier nog niet goed mogelijk. Het nog grotendeels patriarchale en kleinschalige, ‘niet-industriële’ karakter van de vaderlandse muzikale infrastructuur met zijn semi-besloten verenigingen en Maatschappijen vormt daarvoor ongetwijfeld de verklaring.

### **Met ‘het Nut’ naar ‘Toonkunst’ (1815-1829)**

Toen Vermeulen en Den Tex in 1829 hun adressen aan Willem I richtten was de Maatschappij tot Nut van ‘t Algemeen al bijna een halve eeuw op een breed terrein van volksoopvoeding verheffend actief. Voorzover die activiteiten de muziek betroffen uitte zich dat vooral in haar directe propaganda voor verbetering van de volkszang in het lager onderwijs. Meer in het algemeen kon ‘het Nut’, op basis van het belang dat het hechtte aan het maatschappelijke belang van muziek voor de volksoopvoeding, worden beschouwd als moeder en voedster van Toonkunst. Juist in de periode tussen 1816 en 1830 had het een

sterke groei en ook een verbreding van haar werkterrein doorgemaakt, die haar actieve en langdurige bemoeienis met de oprichting van Toonkunst verklaren.<sup>37</sup>

Is er een aantoonbaar verband tussen de bloei van het Nut na de Franse Tijd en de oprichting van Toonkunst vijftien jaar later, er waren in deze periode ook andere signalen die er op wezen dat zowel particulier initiatief als prille natiestaat het muziekleven wilden stimuleren.<sup>38</sup> Zowel vorst als Nut rekenden zich de muzikale ontwikkeling van het -tijdelijk- verenigd volk tot taak, zij het dat het Nut zich in het belang van het burgerlijk muziekgenet daarbij wat actiever en idealistischer zou betonen dan de nogal onmuzische autocraat en zijn adviseurs. Wel kwam Willem I met een bescheiden muziekbeleid, dat kenmerkend genoeg steunde op de beide pijlers die doorgaans bedoeld zijn om de natie te vormen: leger en onderwijs. In 1819 werden liefst zeventien stafmuziekkorpsen bij de infanterie van de Koninklijke Landmacht opgericht, in 1820 gevolgd door een bescheiden koninklijke Hofkapel; hierbij lijken eerder nationaal-militaire respectievelijk vorstelijk-prestigieuze belangen doorslaggevend te zijn geweest dan muzikale.<sup>39</sup> Maar deze klinkende representaties van de vorstelijke macht hadden zeker ook culturele betekenis omdat nieuwe muzikanten er gevormd werden en muzikale tradities doorgegeven.<sup>40</sup> Na veelvuldig advies en sterke aandrang gedurende meer dan tien jaren stichtte de koning bovendien in 1826 vier Muziek- en zangscholen, keurig gespreid over Noord- en Zuid-Nederland.<sup>41</sup> Daarin kan een poging zijnerzijds gezien worden tot verheffing van het nationale muziekleven, omdat het initiatief een verdere impuls gaf aan verbetering van de ambachtelijke kwaliteit van de beroepsgroep van musici.<sup>42</sup>

Voor het dilettantenmuziekleven waren vooral van belang de particuliere initiatieven die vaak vanuit Nutskringen ondernomen werden en waaraan beschavings- en vermaaksdoelen in wisselend gewicht ten grondslag lagen. Menig liefhebbersorkest heette dan ook 'Kunstgenoege', 't Volmaakt Accoord' of eenvoudigweg 'Blaas- en Strijklust', ook wel oneerbiedig aangeduid als 'Piep- & Kraslust'. Maar voor de door hem geleide zangvereniging koos Johannes van Bree toch voor 'Nut en Vermaak', waarmee zowel de beschavingslust als de gezellige kant van de sociabiliteit gevangen werden in één motto.<sup>43</sup>

Temidden van deze vaak vrijblijvende muzikale activiteiten geldt één man uit het Nut als de wegbereider van talrijke serieuze initiatieven in de jaren tien en twintig, de Groninger jurist Mr. Nicolaas Wilhelm Schroeder Steinmetz (1793-1826). Hij werd later gezien als 'de geestelijk vader' van Toonkunst en als inspirator en voorganger van Vermeulen en de zijnen. In het dagelijks leven was hij een tamelijk nederig commies voor financiën ter Provinciale Griffie en secretaris van de militieraad in Groningen.<sup>44</sup> Maar buiten werktijd speelde zich zijn creatieve leven af, want Steinmetz was 'in zijn korte leven de ziel van het Groningse muziekleven geweest, dat hij ook als dilettant-componist naar zijn vermogen heeft gediend'.<sup>45</sup> Deze geïnspireerde liefhebber richtte in 1818 het muziektijdschrift *Amphion* op en was daarvan de voornaamste redacteur.<sup>46</sup> Behalve componeren, redigeren en ook pianospelen had Steinmetz volgens Mijnhardt nóg een muzikale liefhebberij: 'een geregeld muziekgenootschap was er in Groningen niet en Schroeder Steinmetz was gedwongen om zijn muzikale sociabiliteit op andere wijze vorm te geven. In 1820 kreeg hij de leiding over het al enige tijd bestaande Gronings orkest. Dit orkest verzorgde elke winter

enkele openbare uitvoeringen maar manifesteerde zich vooral in het Nutsdepartement: bij feestelijke gelegenheden, maar ook in de gewone vergaderingen onthaalden Schroeder Steinmetz en zijn “wel bezet” orkest de Nutsleden regelmatig op muziek’.<sup>47</sup>

Naast zijn muzikale en organisatorische activiteiten was hij ook een gedreven visionair, want hij stond in de vroege jaren twintig aan de wieg van in Nutskringen ontplooiden initiatieven om te komen tot een ‘Maatschappij: Tot bevordering der Toonkunst’, die tijdens zijn korte leven echter nog niet met succes bekroond werden. De kroniekschrijver van de eerste eeuw van Toonkunst, Van Dokkum, citeert het in vertrouwde Nutstermen verwoorde pleidooi van Steinmetz en de zijnen als volgt: ‘meer algemeen en grondig onderwijs in de muziek en wel bijzonder in den zang, vermits alle beschaving in de muziek van den zang uitgaat; het uitschrijven van prijsvragen voor composities en voor het oplossen van theoretische muzikale vraagstukken; het samenstellen van een Nederlandsch gezangboek’.<sup>48</sup> Daartoe bepleitte het ambitieuze program onder meer ‘de oprichting van muziekscholen, de instelling van examens om de vakbekwaamheid van professionele musici te toetsen en als sluitstuk de stichting van een conservatorium naar Frans of Italiaans model’.<sup>49</sup> Steinmetz’ pleidooi liep vooruit op het appèl dat Vermeulen en Den Tex in 1829 aan het adres van Willem I zouden richten, namelijk het ‘streven naar Regeeringszorg voor de ontwikkeling der Toonkunst’.<sup>50</sup> In zijn visie moesten overheid en maatschappelijk initiatief elk afzonderlijk, maar ook gezamenlijk verantwoordelijk zijn voor de muzikale volksoontwikkeling. De oprichting van de vier koninklijke muziekscholen in het jaar van Steinmetz’ vroege dood en van Toonkunst door zijn Nutsvrienden enkele jaren later kunnen vooral als resultaat van zijn programma worden beschouwd.

De rangorde, waarin de centrale doelstellingen van Toonkunst werden geplaatst en uitgevoerd door gezichtsbepalende figuren als Vermeulen en later Heije mag nu en dan verschoven zijn, toch keren drie sleutelbegrippen steeds terug. Dat zijn het streven naar muzikale volksoontwikkeling, het belangrijkste doel naar buiten toe; het intern onderhouden van een notabele sociabiliteit, vooral van belang voor het succesvol decentraal functioneren van de Maatschappij; tenslotte het streven naar verheffing van de toonkunstenarsstand, bijna als een bijproduct van de beide andere programmapunten. Desondanks was bij het realiseren van de departementale activiteiten een belangrijke rol toebedacht aan uitvoerende beroepsmusici. Omdat van deze laatsten in de zo standsgewoelinge samenleving het overheersende beeld bestond dat zij zich in overgrote meerderheid op een lagere beschavingstrap bevonden, konden echter maar weinigen van hen effectieve invloed uitoefenen op het beleid van Toonkunst. Volgens de kroniekschrijver van de Maatschappij stonden de meeste musici ‘op een laag maatschappelijk niveau’ en kwamen ze niet toe aan verbetering van het muzikale peil, aangezien zij ‘door materiele zorgen gedrukt, daarvoor de stemming en de kracht’ misten.<sup>51</sup> Dat betekende dat het verenigingsleven van deze culturele kring nog decennialang gedomineerd zou worden door een beperkt aantal familienamen van liefhebbers van goeden huize, dat een gesloten circuit in stand hield van met spreekwoordelijke liefde opgetuigde vergaderingen, concerten en correspondenties. Op de representatieve feestcultuur van frequente nationale en lokale muziekmanifestaties,



waarvan Toonkunst de organisatie op zich nam, zouden deze dilettanten met veel vrije tijd nog lang hun stempel blijven drukken.

Tussen de toonkunstenarsstand en de vrijetijdsmusici uit de gegoede kringen bestond een grote maatschappelijke afstand. Verschillen in welstand, status, opvoeding en muzikale scholing maakten hun onderlinge betrekkingen gecompliceerd. Bedreef de liefhebber de toonkunst meest 'om zichzelf wil', voor de beroepsmusicus ging het bij het bespelen van zijn instrument voornamelijk om den brode. Beide groepen hadden elkaar nodig: de dilettanten wensten uitvoeringen van een kwalitatief acceptabel niveau te realiseren, en de beroepsmusici waren van de musicerende en luisterende liefhebbers afhankelijk voor een belangrijk deel van hun werkgelegenheid. Door hun onderlinge afhankelijkheid en sterke verschillen bestond er tussen de beide groeperingen van musici permanent een mentale spanning, die niet verdween met het gezamenlijke speelplezier. Slechts een enkele maal slaagde een nederige beroepsmuzikant er in, door effectief gebruik te maken van zijn unieke instrumentale kwaliteiten of zijn lokale monopoliepositie, om een door hem begeerde speelsituatie of arbeidspositie af te dwingen. Doorgaans echter werd het afhankelijkheidsbesef van de beroepsmusici door dilettanten uit de hogere standen benut om een zo groot mogelijke sociale afstand tot deze broodspelers te creëren. Dat deze kloof lange tijd bewust in stand werd gehouden wordt geïllustreerd door het beeld dat onder Nutsmannen werd geconstrueerd van het genus beroepsmuzikant. In de Nutsuitgave 'De pligten der samenleving' werd naar aanleiding van de onvermijdelijke samenwerking tussen muziekliefhebbers uit de hogere standen en ambachtelijke beroepsmusici nog kort na 1800 onverbloemd vastgesteld dat tussen beide categorieën 'eene quarantaine noodzaakelijk' was.<sup>52</sup>

De voormannen van Toonkunst van ruim een kwart eeuw later bevestigden dat dergelijke opvattingen over hun verhouding tot professionele muzikanten, waarvan velen later nog zogenoemde 'honaire leden' van de Maatschappij zouden worden, hardnekkig waren. In een terugblik gaf de geneesheer Heije een zo bloemrijke diagnose van de zieke toonkunstenaar uit het begin van de negentiende eeuw, dat die haast niet anders dan op participerende observaties uit zijn eigen praktijk kan hebben berust. 'De kunstenaar, in den regel maatschappelijk laag gesteld, zonder aesthetische vorming, zonder hogere, verstandelijke leiding, als een boom in het wilde opgegroeid, verhief zich maar zelden uit de speelmansdiepte, waartoe hij was afgedaald', zo klaagde Heije. 'Kon het wel anders of de maatschappelijke toestand der kunstenaars moest een treurige en vernederende zijn, zonder hope en zonder hulpe? Nauwelijks genoeg om in de dagelijksche behoeften des levens te voorzien, gaven zijne geldelijke verdiensten geenerlei hulpmiddel voor de toekomst. En zoo zijn geestkracht, zoo zijn genie, voor zooverre hij dat bezeten had, verstikken moesten onder den druk van dagelijks terugkeerende zorg, wat denkt ge, dat er van zijn hart en van zijn zeden, werd? Prikkelbaar van nature, zoo hij waarlijk kunstenaar was, getuiige, en eene enkele male, bij aanzienlijke kunstvrienden, deelgenoot van de weelde en het genot des levens, werden de behoeften aan dat genot, en de wrevel het te ontbereren, telkens levendiger in zijn gemoed, en zocht hij vaak schadeloosstelling of bedwelming in genietingen, die hem op den duur nog ongelukkiger maakten'.<sup>53</sup>

Omdat de musici veelal werden gerecrueteerd uit de lagere standen, en vaak de beschaving en ontwikkeling (misten), die voor het bereiken van hogere kunstdoeleinden onontbeerlijk zijn, werden zij in deze sociaal-psychologische analyse van genot- en onderscheidingszucht dus juist bedorven door het contact tussen de standen. 'In maatschappelijken zin genoten ze ook weinig of geen aanzien' en zo realiseerden zij zich maar al te goed dat ze niet veel meer waren dan de 'bezoldigde dienaren der leden' van de dilettantengenootschappen.<sup>54</sup> Het kwam Toonkunstbestuurders vaak ook niet slecht uit om bij vaststelling van honoraria gebruik te maken van deze negatieve beeldvorming, die de tijdgenoten destijds vertrouwd was en die overigens in literatuur en praktijk hardnekkig stand gehouden heeft. Nog opmerkelijk lang zouden lokale koordirigenten, capabele pedagogen en andere van de Maatschappij afhankelijke employé's met de hoed in de hand als voetenbankjes en schoothondjes van de Toonkunstnotabelen fungeren. Ook al heetten deze musici dan 'honorair lid' -hetgeen betekende dat zij de Maatschappij geen contributie verschuldigd waren, maar ook geen stemrecht hadden-, zoveel eerbaars was er niet aan hun positie binnen Toonkunst. In de meeste gevallen hield hun karige bezoldiging bovendien gelijke tred met hun lage status. Ondanks dit alles bood Toonkunst de van haar afhankelijke musici ook nieuwe kansen op individuele materiële positieverbetering en gaf het sommigen de mogelijkheid om het kwalijk odium dat aan het métier kleefde in bescheiden mate bij te stellen. Gezien het hardnekkige 'quarantaine-standpunt' was dat geen overbodige luxe. De waardering voor enkele dirigerende en componerende coryfeeën van Toonkunst als Van Bree en Verhulst was dan ook groot, en dat de verplichte onderdanigheid bij uitzondering niet gold voor vorstelijk onthaalde idolen als Schumann en Brahms behoeft nauwelijks betoog.<sup>55</sup> Dat betekende dat er ook een grote maatschappelijke kloof bestond tussen de doorsnee aan Toonkunst gelieerde ambachtelijke musicus en de enkele prominente vakgenoten, die een meer prestigieuze positie hadden weten af te dwingen. Maar beroepsmusici in het algemeen -ook de vooraanstaanden onder hen- werden toch vooral beschouwd als onmisbare vehikels voor het ontplooiën van de hoofddoelen van de Maatschappij: de combinatie van muzikale volksverheffing en notabelensociabiliteit. Die dienstbare rol zou hen nog ruim een halve eeuw na het begin van het Koninkrijk gevangen houden, totdat uiteindelijk de oprichters van de NTV een zelfstandiger geluid lieten horen.

### **Van Maatschappij Toonkunst naar NTV: filantropie, standsbesef en bezadigde ontvoogding (1830-1875)**

De redacteur van een prominent en aan Toonkunst nauw verbonden muziektijdschrift meende ten tijde van Willem II een abrupte omslag in de bejegening van musici waar te nemen. Aan enkele prominente musici waren koninklijke onderscheidingen verleend, naar aanleiding waarvan hij jubelde: 'er bestaat in de muzikale vocabulaire een woord, dat ons ten allen tijde ten hoogste geërgerd heeft, en dat is de benaming van muzikant. Wie zal het wagen nu nog deze benaming op een ridder van den Nederlandschen Leeuw toe te passen? Het vooroordeel is overwonnen, en laat nu ten minste dien naam over voor de reizende



harmonie-troepen of voor deze of genen nachthuisvirtuoos'.<sup>56</sup> De verheffing van enkele prominenten werd weliswaar nog steeds afgezet tegen de depreciatie van een numeriek veel groter deel van de beroepsgroep, maar het aan de kaak stellen van de negatieve beroepsnaam anno 1842 was opmerkelijk. Naar aanleiding van deze bescheiden muzikale lintjesregen concludeert Van Dokkum dan ook onbezonnen en al te optimistisch tot een snelle afbraak van de vooroordelen ten opzichte van musici: 'de toonkunstenaarsstand begon zich te verheffen, raakte reeds aan gelijkstelling met andere maatschappelijke posities, en de strijd die gevoerd was tegen het vooroordeel, bleek goede vrucht te dragen'.<sup>57</sup> Als uitsluitend acht werd geslagen op de eer die vanaf de jaren veertig bewezen werd aan Van Bree of Verhulst kon zo'n bewering staande blijven, maar de algemene constatering van een snelle attitudeverandering ten opzichte van het gros van de musici was zeker prematuur.

Mocht het zonnige beeld van een omslag in houding ten opzichte van musici in het algemeen dan niet juist zijn, de zorgvuldigheid waarmee nog steeds afstand tot hen werd bewaard ging ook gepaard met een zekere patriarchale welwillendheid. Niet toevallig in de barre jaren veertig kwam een 'Algemeene Instelling ter ondersteuning van hulpbehoevende inlandsche Toonkunstenaars en hunne nagelatene betrekkingen' tot stand; dit gebeurde mede op instigatie van de nieuwe secretaris-hoofdbestuurder van Toonkunst, de sociaal voelende arts en Nutsdichter Dr. Jan Pieter Heije.<sup>58</sup> 'Het Kunstenaarsfonds', zoals deze in 1845 door Toonkunst opgerichte en aan haar geliëerde landelijke instelling werd genoemd, functioneerde complementair aan uit hetzelfde schrale tijdvak stammende lokale instellingen als de Amsterdamse Maatschappij 'Caecilia' (1841) en de Haagse Maatschappij 'De Toekomst' (1855), die door het geven van benefietconcerten hun kassen probeerden te spekken.<sup>59</sup> Bij deze en soortgelijke fondsen ging het niet om pensioenfondsen in de moderne zin van het woord, met reguliere afdrachten door loontrekkenden en kunstinstellingen beide, maar om hulpverlening door musici onderling, gecombineerd met liefdadigheid van het sociaal voelend muziekmecenaat.

Dit type hulpinstellingen, dat ook buiten de muziekwereld veelvuldig voorkwam, omvatte dus in principe fondsen die met incidentele bijdragen werden gevuld. Daaruit konden uitkeringen worden gedaan aan invalide of behoeftige musici of hun nagelaten betrekkingen, want ingevolge de in staccato geformuleerde statuten bestond er geen recht op toewijzing: 'de bedoeling dezer instelling is, den kunstenaars in den lande, bij gelijke contributie en gelijke regten als die der overige leden van de Maatschappij, het gunstig uitzicht te openen, om -zooal niet als regt, dan toch als blijk van de belangstelling der Maatschappij, in het lot van de beoefenaars der kunst- voor hen zelve of hunnen nagelatene betrekkingen, in geval van nood, ondersteuning van wege de Maatschappij te erlangen'.<sup>60</sup> De systematiek van contributie-inning, wijzen van fondsvorming en precieze uitkeringscriteria van genoemde fondsen liepen uiteen. Voor de lokale Maatschappijen gold bovendien, dat leden en contribuanten die geen beroepskunstenaars waren, geacht werden entreebewijzen te kopen voor de (half-) jaarlijkse benefietconcerten. Na aftrek van kosten werd de vaak bescheiden contante opbrengst daarvan ten bate van het betreffende fonds gebracht.

Maar waar in klinkende munt gegeven werd, verwachtten fondsbeheerders en donateurs ook een tegenprestatie 'in natura'. Keerzijde van hun liefdadigheidspenning was namelijk de aan de aangesloten leden-kunstenaars opgelegde verplichting om zonder gage mee te werken aan de concerten en de daartoe benodigde repetities, wat bij de musici veel irritatie en zelfs tegenwerking en ontduiking opriep. Het systeem leidde tot absentie van musici die elders op hetzelfde moment wél op lucratieve wijze aan de slag konden en dus remplaçanten inhuurden. Bovendien vielen de benefietinkomsten vaak tegen en was het nettoresultaat van veel concerten na aftrek van organisatiekosten te gering om de betreffende fondskas substantieel te spekken. Andere fondsinkomsten als erflatingen, donaties en rentebaten waren dan ook van relatief groter belang.

Hoe het ook zij, de oprichting en werkingssfeer van deze fondsen geven wel aan dat de voorlieden van de muziekliefhebbende burgerij zich in toenemende mate bewust werden van de grote sociale problematiek onder 'muzikanten'. Dat groeiende besef paste ook in de Nutstraditie binnen Toonkunst, waarvan de veelzijdige Heije als arts, filantroop, muziekliefhebber én langdurig Toonkunstbestuurder vanaf de jaren veertig het symbool werd.<sup>61</sup>

Zeer geleidelijk werden een schuchter verzet tegen de burgerlijke bevoogding en een zelfbewuster standsbesef onder musici zichtbaar. Dat werd mede gestimuleerd doordat prominente dirigenten als Verhulst en Van Bree in de door hen geleide ensembles in plaats van met amateurs steeds meer met beroepsmusici gingen werken en hen een professionele orkestraining gaven. Vooral prominente musici konden zich ook niet goed meer vinden in de patriarchale opstelling en de neerbuigende sfeer van burgerlijke filantropie die binnen Toonkunst overheersten. De zo algemeen geformuleerde doeleinden van toonkunstbevordering hielden op de duur ook maar weinig rekening met de specifieke behoeften aan maatschappelijk respect en persoonlijke profilering en ontplooiing van toonkunstenaars. Na het grote succes van de viering van haar vijfde lustrum in 1854 –een triomf voor Verhulst, Vermeulen en Heije– leek Toonkunst intern aan vernieuwing toe. Buiten, in de grote maatschappij, vonden immers ook veranderingen plaats en kwamen nieuwe generaties aan bod.

Eerst vielen in de late jaren vijftig binnen Toonkunst belangrijke muzikale steunpilaren van de eerste generatie weg, zoals Van Bree en Viotta sr. Vervolgens ging de Maatschappij door een interne crisis die tenslotte uitmondde in het vertrek van Vermeulen als algemeen secretaris, in wat de Toonkunstgeschiedenis in zou gaan als het 'rampjaar' 1866.<sup>62</sup> Evenals zijn vriend en generatiegenoot Verhulst moet Heije in die periode haast ongemerkt in een isolement geraakt zijn, ondanks –of juist als gevolg van– zijn verwoede maar niet altijd geslaagde pogingen tot vernieuwing van het beleid van Toonkunst door middel van zogenoemde 'volksvoorlezingen' en 'volksconcerten'. Een nieuwe generatie notabele Toonkunstbestuurders begon zich nu te roeren, maar ook jongere musici en componisten als Nicolai en Hol. Wellicht waren zij uitgekeken op de bloemrijke juichtonen en belegen metaforen, die tot de onvermijdelijke dichterlijke bijverschijnselen behoorden van Heije's langdurige Toonkunst-bemoeienissen. Mentaal moeten zij ook ver af gestaan hebben van



Toonkunstprotagonist bij uitstek: Dr. Jan Pieter Heije (gravure van N. Pieneman; coll. Stadsarchief Amsterdam).

de nationale en huiselijke verzen van de dichter-geneesheer, die door Verhulst zo gretig waren getoonzet.<sup>63</sup>

In dezelfde periode deden zich in enkele Toonkunst-afdelingen bovendien belangrijke verschuivingen voor in de publiekssamenstelling, onder andere als gevolg van de op instigatie van Heije geïnitieerde volksconcerten. Zo trad naast de grote nu voor het eerst ook de kleine burgerij –maar niet het volk– toe tot de kring van belangstellende bezoekers. Daarmee kwam een ‘geheel nieuwe sociale laag binnen het werkterrein der Maatschappij’.<sup>64</sup> Maar ook bij de traditionele publieksgroep vond een generatiewisseling plaats en begon in samenhang daarmee de muzikale smaak grofweg van de late Schumann naar de vroege Wagner te evolueren; op termijn hadden zulke preferentieveranderingen natuurlijk ook invloed op de spelpraktijk van musici en op de eisen die aan hun technische vaardigheden werden gesteld. De belangrijkste verandering in de publiekssamenstelling op korte termijn was echter een gevolg van de reactie van de traditionele Nuts-elite en de vaak oudere Toonkunst-notabelen om zich terug te trekken uit het lokale concertwezen. Deze representanten van het oude zelfgenoegzame sociabiliteitsstreven bemerkten namelijk tot hun niet geringe schrik, dat het nadrukkelijke beschavingsstreven van de voortrekkers van hun Maatschappijen in bescheiden mate doel begon te treffen in de mindere kringen.<sup>65</sup> De volksconcerten raakten in toenemende mate in trek bij lagere bevolkingsgroepen, en de notabelen die dit waarnamen wensten niet ‘dat hun verheven muzikale activiteiten verwerden tot volksvermaak’. Zo ontstond binnen Toonkunst een spanning ‘tussen volksoepvoeders en leden die passieve ontspanning in eigen gegoede kring zochten’.<sup>66</sup>

Nu recentelijk delen van de kleine burgerij in muzikaal opzicht bereikt waren, lag als gevolg daarvan ook verdere uitbreiding van speelmogelijkheden voor musici in het verschiet. De ruimte onder professionele musici voor een zelfstandiger koers nam ook toe omdat Toonkunst haar betrekkelijke monopolie op het muziekleven verloor, en er vanaf de jaren zestig en zeventig ook in kleinere plaatsen meer mogelijkheden ontstonden voor openbare concertorganisatie. Zo viel in Goes vast te stellen dat (klein-)burgerlijke elementen op gespannen voet verkeerden met het notabel muziekgenot van oudsher. De nieuwe liefhebbers bleven zelfs weg bij muziekkuitvoeringen van de oude elite en organiseerden eigen volksconcerten, met nieuwe muzikale werkgelegenheid als gevolg. Daarmee werd een naar stand gescheiden uitgaanspatroon bevorderd.<sup>67</sup> In grote steden als Amsterdam had zich –veertig jaar na het experiment met *Eruditio Musica*– al een vergelijkbare splitsing voorgedaan: naast het orkest van de besloten Maatschappij *Felix Meritis* bestonden er ten behoeve van de kleine burgerij meer populaire beroepsensembles als die onder leiding van de familie Stumpff; eerst het orkest van *Frascati* in de Nes en vanaf 1849 het Parkorkest in de Plantage. Vanaf 1865 bezocht de hoofdstedelijke elite ook de zogenoemde klassieke concerten van het orkest van de NV Het Paleis voor Volksvlucht. Door datzelfde beroepsorkest, maar op een ander tijdstip, liet de kleine burgerij zich muzikaal amuseren tijdens de populaire ‘bierconcerten’.<sup>68</sup>

De oprichting van dit vaste ensemble met zijn tweezijdige exploitatiedoel was één van de door Nutsidealen beïnvloede initiatieven geweest van Samuel Sarphati, maar Toonkunst had daar weinig mee van doen gehad. Dat tekent de verschuiving van besloten

Maatschappelijke sociabiliteit naar openbare exploitatie van beroepsorkesten en de behoefte aan publiek vertoon in commerciële accommodaties als Park en Paleis. Deze schaalvergroting verklaart mede de crises in zowel Toonkunst als Felix Meritis. Vergroting van de publieke belangstelling en de veranderingen in de publiekssamenstelling gingen gepaard met flinke uitbreiding van speelmogelijkheden voor musici op lokaal niveau. Het aantal musici dat in grotere formaties in de grote steden opereerde zou vanaf de jaren zestig dan ook aanzienlijk toenemen. Daarmee evolueerde ook de positie van de orkestmusicus in loondienst: van een genootschapsafhankelijke dilettantencoach werd hij nu arbeidscontractant binnen een anonieme orkestexploitatie.

### **‘Een geest van verzet’: NTV en belangenbehartiging na 1875**

De verschuivingen in de concertpraktijk en de sociale fricties binnen Toonkunst waren zeker van invloed op de organisatorische heroriëntatie van musici in de vroege jaren zeventig. Op de achtergrond daarvan speelde ook mee dat overheid en kunstleven schrill uit de cultuurpolitieke dommel waren opgeschrikt, waarin zij gedurende bijna een kwart eeuw van Thorbeckiaanse hegemonie hadden gesluimerd. De directe aanleiding tot de onvermijdelijke personele wisseling van de wacht in de muziekwereld was echter de authentieke behoefte bij de generatie van musici als Heinze en Nicolai om een eigen culturele kring en organisatorisch platform van musici te kunnen beheren.

Het staat niet vast dat de ambities van de oprichters van de NTV direct beïnvloed zijn door politieke gebeurtenissen die zich afspeelden buiten hun muzikale leefomgeving, die voornamelijk draaide om werkzaamheden voor Toonkunst, op muziekscholen, voor de muzikpers en bij de eerste beroepsorkesten. Er zijn ook geen rechtstreekse aanwijzingen, dat de beroering in parlement en pers omtrent de gewenste rol van de rijksoverheid met betrekking tot het kunstbeleid in de jaren kort vóór 1875, een rol gespeeld heeft bij het tot organisatiebewustzijn komen van musici. Wellicht lijkt het op het eerste gezicht dan ook vergezocht om enig verband te leggen tussen de felle klarenstoot, die Victor de Stuers onder het motto ‘Holland op zijn smalst’ in 1873 aangaande de verwaarlozing van het vaderlands cultureel erfgoed en de beeldende kunsten gegeven had, en het groeiend besef bij musici in de daaropvolgende jaren dat ook de muziekwereld uit routine en ingeslapenheid moest worden gewekt. Maar de inzet van een in 1872, kort na de dood van Thorbecke, gehouden parlementair debat waarin van de liberale regering een actiever kunstpolitiek gevraagd werd, zal alerte musici als de Hagenaar Nicolai zeker niet ontgaan zijn. Ook al besloeg deze interventie dan niet direct het muzikleven, het activeren van de cultuurpolitieke agenda in het algemeen moet ook van inspiratie zijn geweest voor een daadkrachtiger opstelling van de muziekwereld. Bovendien groeide met de oprichting van talloze beroeps- en vakorganisaties in deze jaren van maatschappelijk ontwaken op een veel breder front sterke bereidheid tot organisatievorming, die nu ook niet langer werd gehinderd door belemmerende bepalingen in het Wetboek van Strafrecht.

De ambitie onder musici om te komen tot nieuwe organisatievorming kan zeker niet geheel los worden gezien van deze algemene maatschappelijke en cultuurpolitieke beroering; 'er begon een geest van verzet te komen onder de toonkunstenaars, die in plaats van voogdijchap zelfbeheer wenschten'. De kroniekschrijver van Toonkunst signaleerde daarbij overigens een schrijnende ironie: 'het nieuwe geslacht van musici vergat thans gaarne, dat het de Maatschappij was geweest (en vooral Heije's energieke arbeid), die hen uit de lage "muzikanten-klasse" tot een maatschappelijk niveau van beteekenis had opgeleid; zij vergaten gaarne, dat hun begeerte en ook hun bekwaamheid om thans zelf te heerschen een gave waren van de macht, welke zij bestreden'. Maar met vergeetachtigheid, heerszucht en strijd viel het ondanks die aanvankelijke geest van verzet wel mee, getuige het verzoenende en respectvolle karakter van de oprichtingsbijeenkomst van de NTV. De nieuwe vereniging en Toonkunst functioneerden op de duur vreedzaam naast elkaar, hetgeen Van Dokkum ook wel toegaf toen hij vaststelde dat 'van een feitelijke rivaliteit' tussen beide organisaties 'slechts bij uitzondering sprake geweest is', en dat zij al spoedig 'meer in samenwerking dan in concurrentie' tot zinvolle taakverdelingen kwamen.<sup>69</sup>

Toen de Heije-getrouwe voorzitter A.D. Loman sr. in 1879 een mooie balans van vijftig jaar Toonkunst opmaakte kwam hij natuurlijk ook in relatie tot verwante organisaties tot een positieve slotsom. Volgens hem verblijdde de Maatschappij zich 'over den voorspoedigen wasdom van zoovele spruiten om haar heen, loten van denzelfden stam', waarbij de NTV -aan de wieg waarvan hij gestaan had- met zoveel woorden vermeld werd. Hij was ook niet zo bang voor 'gevaarlijke concurrentie' en zag het 'samenlopen' van verwante verenigingen in de richting van nauw verweven doeleinden onbekrompen en onbekommerd tegemoet, zonder vrees voor competitie en competentiegeschillen.<sup>70</sup> Loman ging in zijn Toonkunst-balans echter niet concreet in op de wijze waarop de verschillende activiteiten van de Maatschappij en haar satellietorganisaties in goede harmonie met die van de NTV moesten worden afgestemd.

Dat een jongere generatie zich niet kon vinden in dit harmoniemodel en dat de 'geest van verzet' waaruit de NTV was voortgekomen wel degelijk ook samenhang met onvrede over het functioneren van Toonkunst, bleek nog weer enkele jaren later uit de opvattingen van Henri Viotta. Voor hem, als aanstormend musicus en Wagner-adept op dat moment weliswaar geen objectief waarnemer, had Toonkunst in de vroege jaren tachtig weinig betekenis meer. De Maatschappij was gaan 'kwijnen' en 'nog slechts een schim van hetgeen zij eertijds was'. Volgens zijn niet onomstreden opvatting ging 'geen bezielende kracht meer' van haar uit; 'haar invloed op de muzikale wereld ten onzent is zeer gering, en de belangen der Nederlandsche kunstenaars heeft zij uit het oog verloren'.<sup>71</sup> Dat laatste alleen al was een zo ernstig verwijt, dat er met terugwerkende kracht inderdaad alle reden was geweest om een nieuwe belangenorganisatie op te richten.

De NTV nam in haar pioniersperiode de exclusieve taak op zich om een aantal specifieke artistieke belangen van de vaderlandse musici te propageren en te behartigen, zoals met name de bevordering van het componeren en het doen uitvoeren van Nederlandse muziek. Naast het organiseren en stimuleren van concerten met vooral eigentijdse



vaderlandse muziek verzorgde zij ook wetenschappelijke lezingen ter verhoging van de muziektheoretische kennis van haar leden. Spoedig kwam daar ook een belangrijke activiteit bij als het organiseren van muziekexamens, in een poging om te komen tot regeling van beroepsbekwaamheidseisen. Voor alle duidelijkheid: zij hield zich dus nauwelijks bezig met de materiële of sociale noden van haar leden. Die bleven tot de eeuwwisseling nagenoeg uitsluitend het terrein van de eerder beschreven gespecialiseerde liefdadigheidsmaatschappijen en -fondsen. De NTV zelf kende kort na 1880 weliswaar al een heel bescheiden 'Ondersteuningsfonds' voor bejaarde musici en nagelaten betrekkingen, zoals veel beroepsorganisaties dat inmiddels al hadden, maar dit had weinig om het lijf.<sup>72</sup> Hoezeer de nieuwe vereniging in haar organisatorische opzet overigens nog schatplichtig was aan de liefhebbersgeest van Toonkunst blijkt wel uit het feit dat zij naast vakmatig werkende ook 'belangstellende' leden kende. Dat waren dus enthousiaste muziekliefhebbers, die bereid waren om de organisatie financieel te steunen en haar in staat te stellen om op lokaal niveau uitvoeringen tot stand te brengen, waarmee zowel de toonkunstenarsstand als de promotie van Nederlandse muziek werden ondersteund. Het subtiele verschil met Toonkunst was dat deze belangstellende dilettanten nu een ondergeschikte positie binnen de NTV kenden, zoals musici als 'leden van verdienste' eerder onderworpen waren geweest aan de hoofddoeleinden van de Maatschappij. Van een exclusief gezelschap van beroepsgenoten was in de eerste decennia van de NTV dus geen sprake, al kwamen initiatiefnemers en bestuursleden dan wél uitsluitend uit de rangen van musici. Zoals vroege beroepsverenigingen van ambachtslieden rond het midden van de negentiende eeuw draagkrachtige patroons toelieten tot hun organisaties en bijeenkomsten, zo werd de NTV eveneens door buitenstaanders van hogere stand financieel en organisatorisch ondersteund.

Op grond van haar organisatieprincipes kan de NTV in de periode vóór 1900 dus niet worden beschouwd als een volstreekte standsorganisatie van uitsluitend vakgenoten. Op basis van de beroepskwalificerende en muziekinhoudelijke activiteiten, die ze in de eerste periode van haar bestaan heeft ondernomen, kan ze echter wel worden getypeerd als een belangrijke immateriële belangenbehartiger. Aanvankelijk slaagde bijvoorbeeld de taakstelling om op lokaal niveau door uitvoeringen in grote of kleine kring het werk van eigentijdse Nederlandse componisten te propageren. Deze activiteit behelsde een kerntaak waarvan men vond dat Toonkunst die onvoldoende was blijven uitvoeren. Toen nog vóór de eeuwwisseling het openbare concertleven steeds intensiever en internationaler werd en minder op de lokale en nationale toonkunst gericht bleef, nam de belangstelling voor weinig spectaculaire concerten met uitsluitend Nederlands werk van vaak tweede garnituur gaandeweg af.

Vanuit negentiende eeuwse verenigingsopvattingen, waarbij Toonkunst nog steeds het belangrijkste voorbeeld vormde, handhaafde de NTV nog geruime tijd een aantal andere traditionele propagandamiddelen, zoals het uitschrijven van compositieprijsvragen, het drukken van bekroonde composities, het inrichten van gelegenheidsexposities en het uitreiken van eremédailles aan componisten. In al deze van Toonkunst gekopieerde activiteiten kan het op het schild heffen van het Nederlandse componeren en van de



Richard Hol, de eerste voorzitter van de NTV (foto coll. Stadsarchief Amsterdam).



executanten van eigentijds werk gemakkelijk herkend worden. De vaderlandse toonkunst diende gelauwerd te worden en de meest vooraanstaande exponenten daarvan vol respect geëerd. Door hun periodieke huldiging werd het gevoel van artistieke eigenwaarde van de beroepsgroep als geheel bevorderd, waarbij betwijfeld mag worden of in een sfeer van zelfbewieroking nog onafhankelijke en gedistantieerde professionele kritiek ten opzichte van het –toch veelal middelmatige– gebodene wel goed mogelijk is geweest. Beoordeeld naar de doelstelling van creatie van een eigen culturele kring en een gemeenschappelijk beroepsgevoel waren de genoemde propagandamiddelen echter doeltreffend, en de verenigingscultuur die gedurende het laatste kwart van de negentiende eeuw met dat gevoel was verbonden was zeker effectief voor de verbreiding van de Nederlandse muziek.

Het belangrijkste programmapunt van de NTV was echter al spoedig de verbetering van het kwalitatieve peil van de beroepsgenoten, met name door grote aandacht voor het muziekonderwijs. Dat was ook een materieel belang van een beroepsgroep die zich tegen beunhazerij wenste te wapenen. Vanaf haar prille begin kwam ze op ‘tegen de dagelijks toenemende stroom van onbevoegden, die zich uitgeven voor onderwijzer in de muziek’.<sup>73</sup> In 1879 werd een beroep gedaan op de Minister van Binnenlandse Zaken om tot een wettelijke regeling te komen, waarbij het geven van muziekonderwijs zou worden gelijkgesteld aan andere vormen van onderwijs waaraan bekwaamheidseisen werden gesteld. Dit bleek echter tevergeefs. Muziekonderwijzer(-es) was en bleef een vrij en onbeschermd beroep en zou dat in het liberale staatsbestel nog lang blijven. Daar de rijksoverheid geen maatregelen nam ter bescherming van het beroep werd nu in eigen kring de kwestie ter tafel gebracht ‘of er van wege de N.T.V. examens zouden worden gehouden voor hen, die een diploma van bekwaamheid tot het geven van muziekonderwijs wenschen te bezitten’.<sup>74</sup> Deze vraag werd door de leden unaniem bevestigend beantwoord, en dus kwam er spoedig een ontwerp-examenprogramma dat al in 1880 aanvaard en in de praktijk getoetst werd. In de zomer van dat jaar werden de eerste examens te Utrecht afgenomen; in de volgende decennia zouden de NTV-diploma’s vervolgens gedifferentieerd worden naar verschillende muziekonderwijskundige niveau’s.

Vrijwel meteen ontstond echter een conflict in eigen kring, aangezien de NTV-bestuurders Hol en Nicolai het niet eens konden worden over de kern van de beoordelingsmaatstaven bij de muziekexamens. Volgens de visie van de Utrechter Hol behoorde het zwaartepunt van de beoordeling meer op solistische dan op pedagogische kwaliteiten te liggen, terwijl de Haagse conservatoriumpedagoog Nicolai en enkele andere NTV-bestuurders daar anders over dachten. Het werd ‘een meningsverschil dat zó hoog opliep dat Hol pardoos het voorzitterschap van de NTV neerlegde’, en notabene binnen Toonkunst al in 1881 een afzonderlijk examen met bijbehorende diplomering inrichtte.<sup>75</sup> De zeer recente weigering van overheidsbemoediging met de certificering van beroepsbekwaamheidseisen had dus al heel snel alle speelruimte gegeven aan inhoudelijke verdeeldheid tussen de belangrijkste pedagogen onderling en tussen Toonkunst en NTV. Omdat daarbij ook persoonlijk prestige en lokale verschillen een rol speelden, zou de afzonderlijke diplomatoekenning nog vele tientallen jaren standhouden.

Ondanks dit geharrewar was de invoering van examens onmiskenbaar een succesvolle stap op weg naar professionalisering van het beroep. Duurzamer nog dan de promotie van Nederlandse muziek was het op termijn zelfs de grootste verdienste van de NTV. Op dat vlak kon ze bovendien de vergelijking doorstaan met de situatie waarin standen en standsorganisaties in andere onbeschermde branches verkeerden. Juist door de examinering werd duidelijk gemaakt, dat zelfstandig opererende musici dienden te worden gezien als op zijn minst gekwalificeerde ambachtslieden.<sup>76</sup> Dat legitimeerde vooral het voortbestaan van de vereniging, toen ze enkele decennia na haar bedaarde start werd ingehaald door militanter organisaties van voornamelijk loonafhankelijke musici.

### **Naar een nieuw stadium: de vakvereniging van musici**

Op de met elkaar samenhangende terreinen van vakopleiding en beroepsbescherming zou de NTV aanvankelijk geen hinder ondervinden van de lokale vakorganisaties van musici die in de jaren negentig ontstonden, nadat vooral in de grotere steden een verdere groei van het concert- en operabedrijf was opgetreden. Deze nieuwe organisaties zouden zich meestal groeperen binnen en rondom enkele symfonische of opera-ensembles, zoals zichtbaar zal worden bij de Amsterdamse operacrisis in de lente van 1894. Met hun over diverse typen instellingen gespreide, maar in hoofdzaak loonafhankelijke ledenbestand richtten deze organisaties van aanvankelijk bescheiden omvang zich al snel op zulke uiteenlopende onderwerpen als collectieve tarieven en individuele contracten, arbeidsomstandigheden in de instellingen en bevordering van lokale werkgelegenheid. Zo gauw het echter ging om de essentiële kwestie van begrenzing of openstelling van de muzikale arbeidsmarkt, bijvoorbeeld voor buitenlandse of semi-professionele musici, zouden de standpunten van de beroepsorganisatie-van-weinigen en de vakvereniging-voor-velen sterk van elkaar verschillen. Het belangrijkste onderscheid was, dat de eerste grofweg een geforceerde beperking van de beroepsgroep verdedigde ter wille van kwaliteitsbehoud en de individuele onderhandelingspositie van haar leden, terwijl vakverenigingen in principe opkwamen voor het recht op arbeid voor elke op zijn minst geoefende instrumentalist. Hoezeer de laatste gaandeweg ook beseften dat een grote toevloed van musici(-pedagogen) de situatie op de arbeidsmarkt negatief beïnvloedde, ten dienste van de belangen van het gros van hun leden en hun pogingen tot machtsvorming moesten ze wel vasthouden aan ruimhartige toegankelijkheid van het toonkunstenaarsvak.

De toename van het aantal vakgenoten-in-loondienst vanaf het midden van de jaren tachtig leidt er toe, dat het bezonnen standsbesef van de nog besloten kring van NTV-musici langzamerhand wordt ingehaald door bewustwording onder heel verschillende groepen musici van hun pure loonafhankelijkheid, en van het belang van in de eerste plaats materiële belangenbehartiging. Sociale bindingen tussen liefhebbers en beroepsmusici –ondanks alle standsverschillen– zijn immers goeddeels verloren gegaan omdat de Maatschappijen en genootschappen van dilettanten nu niet meer de voornaamste werkgevers zijn. In het podiumkunstbedrijf zijn nieuwe eigendomsverhoudingen in zwang geraakt, waar

de Naamloze Vennootschap, de anonieme exploitatiemaatschappij of de autocratische eenmansonderneming de verschijningsvormen van zijn. Ook in Nederland ontstaat zo langzamerhand een bescheiden 'music industry'. De betrekkelijk eenduidige 'standsreflex' die had geleid tot oprichting van de NTV zal nu worden afgewisseld door de 'klassenreflex' van musici afkomstig uit verschillende sociale lagen en muzikale sferen. Aan die omslag tussen ongeveer 1885 en 1895 zal apart aandacht worden besteed, omdat ze kan gelden als directe opmaat voor de vorming van vakverenigingen.

## Hoofdstuk III

### VOORTIJD

#### Beslommeringen van musici in de jaren 1885 tot 1894

##### **‘Het Concertgebouworchest’: uniek en exemplarisch**

De opbloei van het Amsterdamse muziekleven in de jaren tachtig van de negentiende eeuw wordt doorgaans in verband gebracht met enkele opvallende gebeurtenissen als de oprichting van de Wagnervereeniging in 1883, met Henri Viotta als centrale figuur, en met het opmerkelijke en inspirerende bezoek van de Meininger Hofkapelle onder leiding van Hans von Bülow en Johannes Brahms in november 1885. Vooral de opening van het Concertgebouw en de daaraanvolgende oprichting van een professioneel symfonieorkest in 1888 verrijkte niet alleen het Amsterdamse en nationale muziekleven, dit ensemble onder leiding van Willem Kes zou ook een voorbeeld worden van de manier waarop een orkest geleid diende te worden.<sup>1</sup> Van belang voor de latere totstandkoming van vakorganisatie onder musici was vooral dat bij dat orkest een van de zwaartepunten zou komen te liggen van de strijd voor verbetering van de arbeidsvoorwaarden. Op zich had de concentratie van beroepsmusici in met name het Park- en het Paleisorkest al wel eerder kans geboden op groepsgewijze belangenbehartiging, maar gezien de mentale gesteldheid van de musici daar en de –ook voor hen– in sociaal-economisch opzicht zo neerdrukkende jaren tachtig is het te begrijpen dat het daar van collectieve actie toen niet kwam.<sup>2</sup>

De prille geschiedenis van het Concertgebouworkest in de periode tussen 1888 en 1894 kan, gezien de uitgebreide documentatie die daarvan beschikbaar is, als de belangrijkste vindplaats voor de directe voorgeschiedenis van de ATV worden beschouwd. Zo kunnen de stand van de arbeidsvoorwaarden, –omstandigheden en –verhoudingen binnen deze microkosmos, haar artistieke organisatie en bedrijfsmatige kenmerken gevolgd worden. Daaraan valt af te zien hoe het met het beroepsbestaan van de musici in deze specifieke omgeving was gesteld, en welke veranderingen in hun werkomgeving optraden in de periode die direct voorafging aan het ontstaan van vakorganisatie. Deze micro-analyse moet gezien worden in een breder verband van lokaalhistorische gebeurtenissen zoals die zich vanaf de jaren tachtig op economisch, politiek en sociaal gebied voordeden, omdat die bredere bedding mede voeding gaf aan de collectieve actie onder musici en de kort daarop volgende oprichting van de ATV. Bij het ontstaan van deze organisatie ging het

dus zeker niet om een toevallig incident in de muziekwereld of om een ‘creatio ex nihilo’, maar was een betekenisvolle voorgeschiedenis in het spel.<sup>3</sup>

### **Zeden en gewoonten in een tuchteloos overgangstijdperk**

De almacht over de arbeidsvoorwaarden en -omstandigheden van musici bij directies en besturen van symfonie-, opera- en amusementsorkesten had diepe wortels in het negentiende eeuwse muzikleven, zoals eerder aan de orde kwam. De machtsverhoudingen tussen dilettanten-financiers en loonafhankelijke muzikanten uitten zich ook aan het eind van de eeuw nog in diepe neerbuigendheid van de kunstregent ten opzichte van de modale musicus. De patriarchale relatie tussen beiden kwam natuurlijk niet alleen voor in het inmiddels al meer ontwikkelde randstedelijke muzikleven, maar was in kleinere plaatsen nog sterker. Bij goedwillende burgerlijke dilettanten bestond de resistente gedachte dat het bij het gros van de uitvoerende musici nog steeds om gedeklasseerde ongeregelden ging, een opvatting die niet altijd volledig uit de lucht was gegrepen. Tot deze notenslaven konden dus maar beter de nodige sociale afstand bewaren, zo bleek al. Alleen buitenlandse solovirtuozen of verheven genieën als Liszt of Brahms, vereerde vaderlandse kapelmeesters als Van Bree of Verhulst en gerespecteerde pedagogen als Nicolai of Hol stonden boven deze stereotypering. Deze enkelingen hadden de achting van regenten en de nodige status in de ogen van het burgerpubliek verworven, niet op basis van hun vaak nederige afkomst, maar door artistiek genie of vakmatig vermogen.

De sociale gedragingen van anonieme musici, die niet behoorden tot de nationale top, zijn wellicht beter te begrijpen als voor wat betreft de laatste decennia van de negentiende eeuw de beroepsmatige gelaagdheid en informele statushiërarchie in grofweg drie hoofdgroepen in aanmerking worden genomen. Het is daarbij niet goed mogelijk om een procentuele verdeling tussen deze segmenten aan te geven; in totaliteit ging het bij elk deel van de beroepsgroep echter nooit om meer dan honderdtallen. Musici die vlak onder de vereerde top verkeerden vormden de kern van de NTV. Dat segment omvatte vooral gezeten musici met een muzikale roeping en een degelijke ambachtelijke reputatie, die vaak verworven was op basis van voortgezette opleiding in het buitenland. Zij behoorden tot de burgerlijke middengroepen of konden ten gevolge van statusstijging intussen worden beschouwd als daar nauw aan verwant. Tot deze eerste groep kunnen ook de schaarse vrouwelijke vakmusici gerekend worden, vaak van goeden huize, die opereerden als zelfstandig zangsoliste, pianiste of pedagoge.

De modale musicus behoorde echter tot een lagere sociale klasse, de zeer kleine middenstand, ongeacht of het de militaire koperblazer in de provincie of de civiele operastrijker in de grote steden betrof. Deze tweede groep, met haar vaak onvrijwillige beroepskeuze-van-vader-op-zoon, genoot gedurende de hele negentiende eeuw maar bitter weinig maatschappelijk respect. Stille armoede en kleinburgerlijke nederigheid waren daarvan onvermijdelijke uitingvormen die met elkaar om de voorrang streden. Onder dit ‘geoeffende’ deel van de beroepsgroep kwam weinig beroepsmatige zelfstandigheid of

muzikale keuzevrijheid voor, zoals een deel van het NTV-ledenbestand zich nog wel kon veroorloven. Indien de lokale arbeidsmarkt die mogelijkheid bood, sloot men het best denkbare en zo langdurig mogelijke arbeidscontract in een orkest af. Loonafhankelijkheid was en bleef voor deze groep de dominante arbeidsverhouding.

Een derde segment werd gevormd door een onderklasse van semi-professionelen, die het muzikantenvak in de harde praktijk hadden geleerd en het vaak uitoefenden als nevennering. Deze zogenoemde ‘ambulanten’ -te vergelijken met wat veel later ‘free-lancers’ genoemd zouden worden- behoorden destijds tot de brede randzone van de beroepsgroep. Ook de vrouwelijke koristes in operagezelschappen kunnen worden gerekend tot dit proletarische segment, dat ook in maatschappelijk opzicht als marginaal kan worden beschouwd. De beroepspositie van deze groep, die voornamelijk in de grote steden voorkwam, moet als zeer onzeker worden gekenschetst. Zij bestond voor het burgerlijk divertissement en de muzikale dienstbaarheid, te behandelen met contractuele willekeur en naar believen na een jaar of een dag ook weer weg te zenden.

Ook in dit gedeelte, maar zeker in het middensegment, waren natuurlijk goede en serieuze instrumentale of vocale ambachtslieden te vinden, die tijdens hun beroepsuitoefening niet op directionele boetes of strafmaatregelen uit waren. Maar de laetdunkende behandeling, die van generatie op generatie op de sappelaars van de twee laatste categorieën was losgelaten, leidde in combinatie met een toename van geestdodende routine-arbeid nu meer dan vroeger in de eeuw tot een onregelmatig en stil verzet tegen de muzikale autoriteiten waaronder zij moesten dienen. Soms ontstond daaruit zelfs een beroepshouding die niet anders valt te kenschetsen dan als één van chronisch wangedrag. Musici uit het tweede en derde segment gaven in al hun luim en boertigheid dan ook weinig reden tot achting van ambitieuzer collega's uit de nationale top, van strenge Duitse kapelmeesters of passerende virtuozen. Van misprijzen getuigen dan ook de opvattingen van een kritische vak- en tijdgenoot als Wouter Hutschenruyter, die in een terugblik de hoofdstedelijke situatie van het derde kwart van de eeuw als volgt schetste: ‘het gehalte van de orkestspelers van dien tijd, moet voor een groot gedeelte minderwaardig worden genoemd. In het parkorkest te Amsterdam zaten twee altviolisten, die het vak van schoorsteenveger beoefenden; een der contrabassisten beheerde een vierderangs koekwinkeltje enz. enz. Natuurlijk is er -in beginsel- niets te zeggen tegen zulke beroepen: schoorsteenen moeten geveegd worden en wie koek eten wil moet ze kunnen kopen. Maar de samenkoppeling met het ambt van ‘priester der kunst’ overtreft toch vrijwel al wat men aan heterogeniteit zou kunnen bedenken. Als hieruit natuurlijkerwijs voortvloeiend gevolg, waren de manieren van de meeste orkestleden, hun verhouding tot, en hun gedrag in de maatschappij van bedenkelijken aard’.<sup>4</sup>

Een andere kapelmeester, de Oostenrijker Wilhelm Kienzl, typeerde het belendende orkest van de Opera van A. van Lier aan de Plantage Franschelaan later als ‘recht disziplinlos und zum Teil obstinat’. Hij memoreerde ‘dass einzelne Musiker in angetrunkenem Zustande den Orchesterraum betraten’, zodat hij tijdens een opvoering ‘een beschonken klarinettist met zijn dirigerestok wakker porren’ moest. Verder verbaasde Kienzl zich er over dat de orkestleden ‘iedere pauze gebruikten, om hun eeuwige brandewijndorst te lessen, zodat





De Parkzaal met orkest rond 1865 (tekening van Th. Bruggemann; coll. Stadsarchief Amsterdam).



Het Paleisorkest o.l.v. Joh. M. Coenen kort voor de opheffing in 1895 (foto coll. NMI).

behalve de voortreffelijke Duitse musici, niemand nuchter was' en sommigen de volgende dag gedurende de voorstelling in slaap vielen. 'Ze bleven weg wanneer ze er lust in hadden, dronken gedurende de repetities thee en koffie en rookten cigarettens. Het beginsel van een beminnelijke behandeling van de musici', zo dreigde hij, 'veranderde spoedig in de onverbiddelijkste strengheid'. Bij dit teutoonse wanhoopsoffensief zal dus hooguit de boetepot wél gevaren hebben, maar 'ook dat hielp niets!'<sup>5</sup>

Ook het ongedisciplineerde gedrag aan de eerste lessenaars van zelfs prominente musici uit het nationale topsegment zal niet weinig hebben bijgedragen aan het vaak aangehaalde negatieve oordeel van Brahms over het Nederlandse en vooral het Amsterdamse orkestwezen. Eenmaal had hij een repetitie onder zijn leiding van zijn Tweede Pianoconcert, met Julius Röntgen als solist, moeten afbreken in verband met een 'heftige ruzie tussen twee violoncellisten', die beiden de solo in het tweede deel wilden spelen.<sup>6</sup> Het incident getuigde weliswaar van niet geringe onderlinge competitie en gezonde muzikale ambitie, maar was in de ogen van de puriteinse Brahms een kenmerkend voorbeeld van Hollandse ordeloosheid. In het olympische milieu van Brahms en Röntgen 'liep de Nederlandse musicus als een nederig handwerksman "in een blauw geruiten kiel" rond, en dit heeft op ons gehele muziekleven tot diep in de jaren tachtig zijn stempel gedrukt', zo stelde Reeser even beeldend als generaliserend vast. Hij voegde er kritisch aan toe dat de gebrekkigheid van het orkestspel toen aan 'niemand meer verborgen (kon) blijven, en men ging ook de Nederlandse dirigenten, die in chauvinistische kortzichtigheid zo lang als coryfeeën waren beschouwd, met andere ogen bezien; onbillijk was het daarbij dat zij door velen aansprakelijk werden gesteld voor misstanden die veeleer op sociaal en organisatorisch terrein lagen en waarvan zij zelf in de eerste plaats het slachtoffer waren'.<sup>7</sup>

Reeser kan hier niet anders dan de toestand voor ogen hebben gehad bij zelfs een ervaren beroepsorkest als dat van het hoofdstedelijke Paleis voor Volkslijt onder leiding van Johan M. Coenen. Dit ensemble van symfonische afmetingen gold, zowel in samenstelling als kwaliteit, als een belangrijke voorloper van het Concertgebouworkest, zoals door Wennekes uitvoerig beschreven is. Het was in de periode tussen 1865 en 1895 qua status en kwaliteit verre verheven boven de disciplineloze opera-orkestjes, het gelijktijdig werkzame Parkorkest en een genootschapsorkest als dat van Felix Meritis, waarin nog dilettanten meewerkten. Wellicht omdat hier net als bij losse amusementsorkesten uitsluitend beroepsmusici in loondienst buiten het zicht van meespelende dilettanten opereerden, stond ook het Paleisorkest ondanks zijn professionele status nu niet bepaald bekend om zijn ordelijke samenspel. Het in de loop der jaren steeds mindere gezag van Coenen en de vaak dubieuze bedrijfsvoering rond het ensemble hadden ongetwijfeld alles van doen met de indruk van een groeiend gebrek aan orde.<sup>8</sup> En al is het Paleisorkest dan te beschouwen als een belangrijke kwalitatieve verbindingsschakel tussen de liefhebbersorkesten van de genootschappen en de rommelige Plantage-orkesten enerzijds, en moderne professionele ensembles anderzijds, toch zouden er in de jaren na 1888 al snel grote verschillen zichtbaar worden tussen dit oudere orkest en de nieuwe concurrent in het Concertgebouw. Dit contrast werd niet alleen zichtbaar op het vlak van tucht en discipline, maar zou zich ook uiten in de wijze van individuele belangenbehartiging door de betrokken musici.



### Filantropisch tekort en kiemen van protest

Het kan niet geheel toevallig zijn dat in de sociaal zo onzekere tweede helft van de jaren tachtig, nog in datzelfde jaar 1888, voor het eerst een gezamenlijk verweer van musici ontstond tegen verslechtingen op het zo gevoelige terrein van de zorg voor behoeftige collega's en nagelaten familiebetrekkingen. Aanvankelijk was het streven naar lotsverbetering in de bestaande orkesten immers nog niet gericht op collectieve verbetering van de directe arbeidsvoorwaarden, maar richtte de sociale agenda zich op het behoud van de bestaande individuele vangnetten uit vroeger tijden, georganiseerd via liefdadigheidsfondsen en -maatschappijen. Nu protesteerden 27 leden-toonkunstenaars van het aloude Toonkunst tegen een op verzoek van het bestuur van de Maatschappij geschreven advies van de Leidse hoogleraar wiskunde P. van Geer, een 'vurig muziekliefhebber en hartstochtelijk Wagneriaan'. Daarin werd de hoogte van de ondersteuning uit het Kunstenaarsfonds van de Maatschappij ter discussie gesteld. Door gestage uitbreiding van het aantal aangesloten beroepsmusici als gevolg van de groei van het muziekbedrijf was immers het beroep op het fonds steeds groter geworden, zonder dat veel kans bestond op uitbreiding van de uit liefdadigheid afkomstige beschikbare middelen. Bevriezing van de uitkeringen en maximering van het aantal aanspraken op onderstand leek dus vanuit het gezichtspunt van de fondsbeheerders en hun adviseur voor de hand te liggen, maar dit voorstel stuitte binnen Toonkunst ook op stevige kritiek.<sup>9</sup>

Het Amsterdamse protest tegen het voorstel dateert niet voor niets van juli 1888, dus precies uit de periode dat het orkest van het Concertgebouw werd geformeerd. Omdat prominente musici elkaar in toenemende mate in vaste orkestformaties troffen, staan er de signaturen van tal van vooraanstaande initiatiefnemers onder, zowel uit het startende Concertgebouw- als uit het Paleisorkest. Ook adhesiebetuigingen uit tal van andere in muzikaal opzicht belangrijke steden laten prominente namen zien.<sup>10</sup> Twee jaar later, in mei 1890, werd er in deze kwestie zelfs een landelijk adres opgesteld, nu ondertekend door 149 musici. Onder deze collectieve druk, een eerste voorzichtige uiting van een opkomend sociaal zelfbewustzijn onder musici, werd in dat jaar besloten de uitkeringen niet te bevriezen.<sup>11</sup>

Bij de Maatschappij Caecilia, die tot doel had in Amsterdam oude en gebrekkige musici en hun nagelaten betrekkingen te ondersteunen, deden zich weldra vergelijkbare problemen voor als bij het Kunstenaarsfonds van Toonkunst. Het verslag van 'Caecilia' over 1897 meldde dat 'de toestand allesbehalve rooskleurig (was), want het aantal weduwen die op pensioen en leden die op ondersteuning recht hebben, neemt steeds toe'. Ook hier dreigde dus vermindering van de uitkeringshoogte.<sup>12</sup> Daarbij valt te bedenken dat het bij de uitkeringen van 'Caecilia' ging om bedragen van maximaal driehonderd gulden per jaar, waar voor een redelijk levensonderhoud in deze periode toch al gauw het drievoudige benodigd was. Een onderzoekscommissie van 'Caecilia', waarin ook een aantal van de vroegere Amsterdamse critici van Toonkunst uit 1888 was opgenomen, zou pas enkele jaren later het kernprobleem expliciet benoemen: een structurele stijging van het aantal uitkeringen, terwijl er bij het fonds weinig mogelijkheden waren voor inkomstenverhoging.<sup>13</sup> De

commissie concludeerde dan ook dat vrijwillige onderstand, particuliere liefdadigheid en onderlinge hulp door een maatschappelijk recht op pensioen vervangen dienden te worden. Want hetgeen hij 'thans voor een deel van de liefdadigheid heeft te hopen, [zal de kunstenaar] alsdan van de maatschappij als een recht hebben verkregen. Zoo zij het!'<sup>14</sup>

Vooralsnog kwam 'Caecilia' echter niet verder dan gebrekkige fondsenwerving door middel van de van oudsher georganiseerde halfjaarlijkse donateursrepetities en zogenoemde Caecilia-concerten. De opbrengsten bleven uit de aard der zaak wisselvallig en de aangesloten kunstenaars moesten hun verplichte medewerking blijven verlenen. Het bestuur van de N.V. Het Concertgebouw gaf overigens wel meteen vanaf de ingebruikname van het gebouw in 1888 zijn medewerking. Het deed dat in de vorm van het twee maal per jaar om niet ter beschikking stellen van haar orkestmusici en de grote zaal, terwijl onkosten slechts symbolisch doorberekend werden.<sup>15</sup>

Het optreden van de fonds- en Maatschappijbesturen paste ook nà de jaren tachtig dus nog geheel in de aloude burgerlijke liefdadigheidstraditie ten opzichte van musici. De filantropie bleef trouw aan gedurende lange tijd gegroeide hulptradities, de daarbij behorende uitkeringsreglementen waren inmiddels ook al weer een halve eeuw eerder vastgesteld. Dat de fondsen faalden is begrijpelijk, omdat zij in het geheel niet meer geëquipeerd waren voor een tijdvak waarin het aantal en de sociale problematiek van musici zich sterk uitbreidden. Inmiddels waren de groeiende onderstands- en pensioengebreken onder musici tot de verbeelding sprekende gespreksonderwerpen geworden. Een pleidooi bijvoorbeeld van twee critici van 'Caecilia' om 'door aaneensluiting een algemeen Nederlandsch kunstenaars-pensioenfonds te stichten', klonk in al zijn eenvoud dan ook even vanzelfsprekend als aantrekkelijk. Maar het was ook heel vrijblijvend: het samengaan van enkele arme, meest lokaal werkzame fondsen zou op zichzelf niet leiden tot één kapitaalkrchtig fonds. Dat zou er voorlopig dan ook niet van komen.<sup>16</sup> Zoals de onderzoekscommissie van 'Caecilia' al had aangegeven maakte de kritiek op de defecte voorzieningen nu echter wel deel uit van een breder maatschappelijk debat, dat vroeg om maatregelen ter oplossing van deze 'sociale quaestie'.

Opvallend in de onderstandsdebatten tussen prominente musici en de Maatschappijen is de stilte rond de NTV als belangenbehartiger; haar eventuele rol wordt tenminste nergens vermeld. De conclusie kan geen andere zijn dan dat ze aan de zijlijn stond. De grote beduchtheid voor armoedeval, ouderdom, ziekte of arbeidsongeschiktheid en de zorg voor na te laten betrekkingen moeten rond 1890 echter een aanmerkelijk grotere collectieve bezorgdheid hebben veroorzaakt dan de kwesties waarmee de NTV zich toen in kleine kring bezighield, zoals individuele honorering, exameneisen of vakmatige kwaliteitsverbetering.

Ook valt op dat aan de disputen omtrent ondersteuning en pensioen alleen groepen prominente musici en fondsregenten deelnamen. Geen moment werd nog de mogelijkheid van een gezamenlijke verantwoordelijkheid van orkestexploitanten en -musici bij pensioenopbouw aan de orde gesteld, zoals deze later gemeengoed zou worden. Zomin als op dit vlak een verantwoordelijkheidsbesef van orkestondernemers tot uiting komt, lijkt er onder musici al doortastendheid te hebben bestaan om collectief op te treden in de richting

van de vennootschappen of orkestbesturen, als vervolg op de eerdere adressen en rapporten aan de Maatschappijen. Over een vorm van pensioenverzekering als regulier onderdeel van de arbeidsovereenkomst wordt binnen een instelling als het Concertgebouw nog volstrekt gezwegen; zowel het NV-bestuur als de musici lijken het tot aan de eeuwwisseling vanzelfsprekend gevonden te hebben dat dit onderwerp het uitsluitende domein bleef van de liefdadigheidsmaatschappijen. Naar gelieven werden op enig moment dus oude en versleten musici door bestuur of directie voorzien van een eenmalige gift of zonder enige vorm van oudedagsvoorziening heengezonden. Deze dankbare nederigen vonden het vervolgens heel normaal om eerbiedig gratis toegang te verzoeken tot de concerten van hun voormalige orkest.<sup>17</sup>

Hielden het pensioenvraagstuk en de onderstandsproblematiek de muziekwereld rond 1890 dus duidelijk bezig, in andere kunstdisciplines werd de actuele discussie over de sociale ondersteuning van vakgenoten volgens de beschikbare bronnen in het algemeen niet of nauwelijks gevoerd. In de praktijk bestond slechts hier en daar een bescheiden voorziening, zoals voor tonelisten via de Maatschappij Apollo en voor beeldende kunstenaars via maatschappijen als Arti et Amicitiae en Pulchri.<sup>18</sup> Opmerkelijk is wel dat een kleine en zowel uit beroepsmatige kunstenaars als liefhebbers bestaande groep van zelfstandigen als de letterkundigen wél al vroeg een zogenoemde 'Voorzorgskas' kende. Ook hiervan was het doel een bescheiden ouderdomsvoorziening veilig te stellen voor het behoeftige deel van de beroepsgroep. De Vereniging van Nederlandsche Letterkundigen, door de auteur Taco de Beer in 1884 opgericht met als voorzitter de toneelschrijver en organisator H.J. Schimmel, telde weldra ongeveer 110 leden. Ze kan met haar kortstondige bestaan van slechts enkele jaren als een zusterorganisatie van de NTV en als voorloper van de latere Vereniging van Letterkundigen (VVL, 1905) beschouwd worden. De jonge Franc van der Goes vond het in elk geval -tien jaar vóór zijn toonkunstbemoeienissen- de moeite waard om lid te zijn van deze literaire voortrekkersorganisatie.<sup>19</sup>

Wie de destijds kleine, verbrokkelde kunstwereld overziet zal het niet verbazen dat de financiële problematiek van ouderdom, gebrek en nagelaten betrekkingen het scherpst leefde onder de doorgaans loonafhankelijke toonkunstenaars. In de meeste andere kunstdisciplines, waar vaker sprake was van zelfstandige beroepsuitoefening of van vermogende liefhebberij, stond de kwestie relatief lager op de nog zeer bescheiden sociale agenda dan in de muziekwereld. Fragmentatie is ook de verklaring voor het feit, dat de pleidooien voor verbetering van de sociale voorzieningen vooralsnog weinig weerklank vonden bij mecenasen, fondsregenten en werkgevers.

### **Ieder voor zich: onderhandelingen over honorering**

Naast de zorg om sociale zekerheid bestond onder musici een min of meer permanente bekommernis over hun primaire arbeidsvoorwaarden, de lonen of honoraria. In het vakbondsloze tijdperk was van een collectieve arbeidsovereenkomst (CAO) natuurlijk geen sprake: elke orkestmusicus diende in principe individueel over zijn tijdloon of

prijs te onderhandelen, al bestond er bij veel orkesten wel een standaardrubricering naar tariefklassen. Dirigenten, solisten, groepsaanvoerders, zelfs sommige modale orkestmusici hadden een sterkere onderhandelingspositie als hun medewerking bijzonder op prijs werd gesteld. Maar in het algemeen was vrije onderhandeling voornamelijk een theoretische aangelegenheid. Een dreiging met vertrek –binnen of buiten de stad, dan wel naar het buitenland– vanwege een elders te verwachten hoger salaris was in verreweg de meeste gevallen weinig effectief. Bovendien gaf de bij de bestaande orkesten gebruikelijke contractsvorm, de tijdelijke arbeidsovereenkomst per (winter-)seizoen, de musici weinig rechtszekerheid en was deze vanzelfsprekend meer een wapen in de handen van een orkestbestuur dan in die van musici op een al overvoerde arbeidsmarkt.<sup>20</sup>

De hoogte van de bezoldiging en secundaire emolumenten als reis- en maaltijdvergoedingen, die bij het Concertgebouworkest in zijn begintijd werden gehanteerd, waren op hoofdlijnen terug te voeren op afspraken zoals die golden bij oudere ensembles als het Paleisorkest van Coenen en de Parkopera van J.G. de Groot.<sup>21</sup> Er is geen enkele reden om te veronderstellen dat de onderhandelingspositie van musici in de beide laatste orkesten of bij orkesten buiten Amsterdam beter was dan die bij het Concertgebouworkest. Eerder was het tegendeel het geval: omdat het streven naar stabiliteit in de orkestformatie bij het Concertgebouworkest op artistieke gronden voorop stond –en rimpelingen die dat streven zouden kunnen bedreigen desnoods materieel afgekocht werden–, konden musici er op basis van goede spelkwaliteiten althans nog enige druk op directie en bestuur uitoefenen. Bij orkesten als die van Coenen en De Groot vormde muzikale kwaliteit niet de doorslaggevende factor bij de orkestsamenstelling, zodat daar voor het gros van de musici over de prijs van de tonale arbeid niet veel viel te onderhandelen. Van Coenen was bekend dat hij op praktische of budgettaire gronden regelmatig uitvoeringen gaf met een onvolledig of onderbezett orkest. En bij De Groot was er uiteindelijk maar één beslissende factor: de profijtelijkheid van zijn opera-onderneming, desnoods ten koste van een adequate orkestsamenstelling. Zulk ondernemersgedrag paste in de bedrijfsfilosofie, dat in de plaats van wie te lastig of te duur werd onverwijld een ander moest worden aangenomen, en contractuele afspraken dienden er in zo'n geval voornamelijk toe om door de directies eenzijdig opgezegd of tussentijds veranderd te kunnen worden. Al waren er dus buiten het Concertgebouw ook wel contracten met min of meer vaste standaarden voor loon en vergoedingen, bij een overschot aan modale musici kon een man als De Groot kiezen, verdelen en heersen.<sup>22</sup>

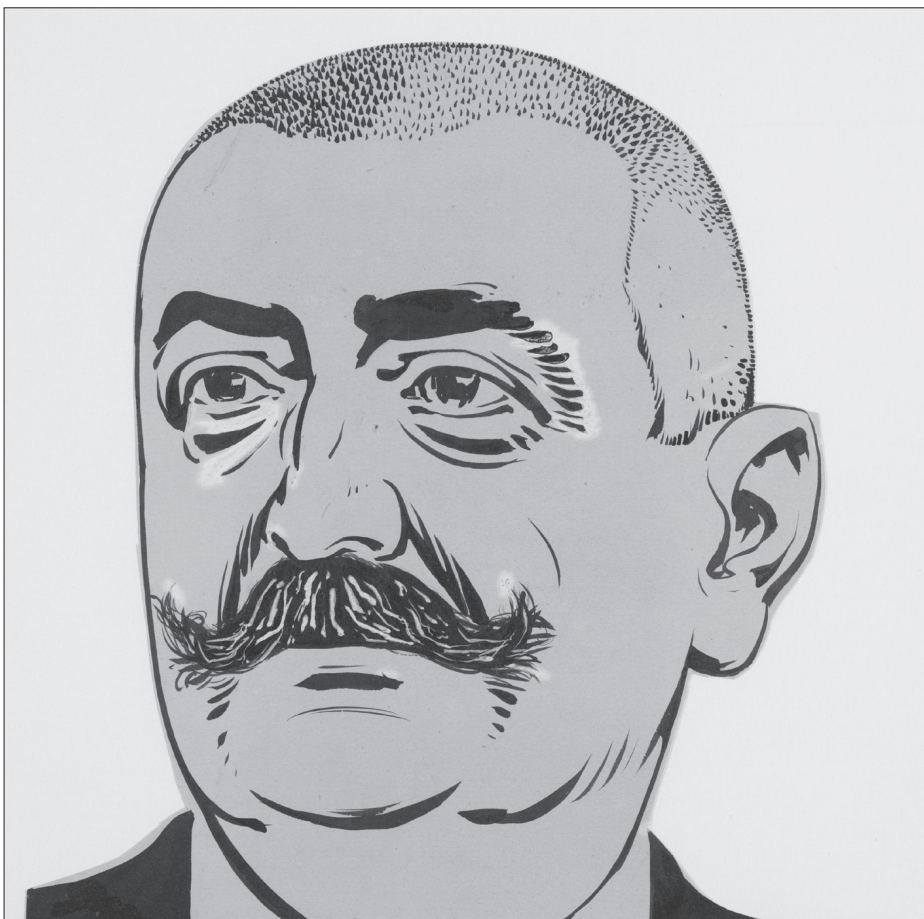
Gezien het grote arbeidsoverschot in Amsterdam aan musici van middelmatig niveau kunnen over de reële mogelijkheden tot vrije loononderhandeling bij kleine theaters, vaudevilles en café-chantants weinig illusies bestaan. En voor wat betreft de muzikale arbeidsmarkt in de meeste andere steden gold dat deze wel kleinschaliger en overzichtelijker, maar ook zeer informeel van structuur was en volop ruimte bood aan patriarchale willekeur. Dat maakte de onderhandelingsruimte voor de lokale musicus er natuurlijk niet groter op. Collectieve protesten tegen de als gevolg van deze nadelige onderhandelings situatie vaak lage honorering werden nog nergens geuit, maar ook voor individuele stappen in de richting van positieverbetering was het nodige zelfvertrouwen vereist. Het was immers mentaal gezien heel lastig om daarvoor naar onwillige directies of besturen te stappen in

een tijd waarin de beroepspositie van musici door zo'n bestuurder nog gekenschetst werd als een evolutie 'van het dieptreurige naar het burgerlijk armoedige'.<sup>23</sup>

Zelfs het modale loonniveau bij een al snel gereputeerd orkest als dat van Het Concertgebouw, dat in principe uitging van volledige en dagelijkse beschikbaarheid van zijn musici, werd door veel musici aanvankelijk ervaren als meer passend bij een proletarisch dan bij een kleinburgerlijk bestaansniveau. Dat zegt wellicht evenveel over de feitelijke loonhoogte die daar gangbaar was als over nog treuriger ervaringen in andere orkesten. Wel was de situatie in 'Het Gebouw' al spoedig beter dan elders door de continuïteit en soliditeit die zijn bestuur nastreefde. Maar ondanks het feit dat de organisatie met haar personele omgangsvormen een positieve standaard zette, getuigde een terzake bevoegd tijdgenoot als de pianist en pedagoog Ary Belinfante naderhand nog van de beroerde materiële situatie van de musici in de beginperiode. Hij beschouwde de hoogte van de lonen toen als 'zoo gering, dat een fatsoenlijk opperman of stucadoor er zijn neus voor zou ophalen'.<sup>24</sup> Het bezoldigingsniveau bij andere orkesten in Amsterdam en zeker buiten de hoofdstad lag nog lager, en als de feitelijke beloning er al niet laag was dan werd ze toch vaak wel als zodanig ervaren.

Van doorsnee musici van het Concertgebouworkest zijn vóór 1894 nauwelijks individuele verzoeken aan het bestuur van de vennootschap om een hogere beloning overgeleverd. Dat is opvallend, omdat ná de oprichting van de ATV in 1894 het aantal afzonderlijke verzoeken om opslag geleidelijk aan toeneemt.<sup>25</sup> Een causaal verband met het prille bestaan van de vakorganisatie is weliswaar formeel onbewijsbaar maar ligt natuurlijk wel sterk voor de hand, omdat musici zich door haar enkele bestaan gesterkt konden weten en nu individueel wellicht zelfbewuster durfden op te treden. In de vroege jaren negentig zijn het nog alleen de tweede dirigenten en concertmeesters die zich individueel en incidenteel durven te roeren. Zo vraagt de tweede dirigent Wouter Hutschenruyter in de zomer van 1892 om verhoging van zijn jaartractement van f 2000.- naar f 2400.-, hetgeen hem door het bestuur van de NV op budgettaire gronden wordt geweigerd.<sup>26</sup> Als Hutschenruyter als gevolg daarvan naar het Utrechts Stedelijk Orchest (USO) vertrekt, wordt op het oude bedrag van f 2000.- J. Martin S. Heuckeroth geëngageerd. Deze wordt echter geacht voor die prijs ook viool te spelen én krijgt als plaatsvervanger van de eerste dirigent de verplichting 'het orkest te dirigeren, ook wanneer dit niet volledig is'.<sup>27</sup> Maar het kon nóg goedkoper: een jaar later wordt Heuckeroth op zijn beurt opgevolgd door de jongere Jean Renard, die voor dezelfde taken een gage krijgt van slechts f 1400.- per jaar.<sup>28</sup> Het bestuur van de NV sloeg met goed Hollands koopmanschap zo gemakkelijk drie vliegen in één klap: een dirigent, een (solo-)violist en dat nog voor een aanmerkelijk verlaagde prijs. Bovendien kon deze casus gelden als een geringe aanmoediging voor al te gretig overvragende huiskapelmeesters.

Aan de concertmeester Christiaan Timmner had het bestuur meermalen en gedurende enkele decennia een lastige employé. Al in het eerste seizoen van het bestaan van het orkest vraagt deze om 'een billijke vergoeding' voor de inkomstenderving die hij als gevolg van te geven orkestconcerten buiten Amsterdam ondervindt in zijn bloeiende lespraktijk.<sup>29</sup> Dit was overigens een thema dat in allerlei toonaarden decennia lang



Wouter Hutschenruyter, kortstondig tweede dirigent van het Concertgebouworkest (1890-92)  
(tekening van Corn. Brandenburg; coll. Stadsarchief Amsterdam).



gehoord zou worden: de moeizame verenigbaarheid van een volledige orkestbaan – vaak 's ochtends repeteren en 's avonds concerteren – met het onderhouden van een (private) lespraktijk in de middaguren. Die laatste kon in de knel komen door vroegtijdig vertrek uit de standplaats vanwege concerten elders. Wat later becijfert Timmner in een brief aan het bestuur de eerder gevraagde verletvergoeding op vierhonderd gulden per jaar. Ook vraagt hij om vrijstelling van operadiensten voor de Wagnervereeniging, die hij eerder juist had opgeëist. Het resultaat van deze stevige correspondentie en principieel gevoerde onderhandelingen is dat ze uitlopen op de eerste ontslagname van Timmner. Onder de zelfverzekerde toevoeging: 'met genoegzaam besef van eigenwaarde' vertrekt hij, zij het niet voor lange tijd.<sup>30</sup>

Deze voorbeelden laten zien dat individuele onderhandeling dus heel verschillend kon aflopen. Tegenover accepterende 'verliezers' met een zwakkere marktwaarde, als Heuckerth en Renard, stonden morele 'winnaars' als Hutschenruyter en Timmner. Deze laatsten vonden ergens anders een bevredigend emplot als ze hun zin niet kregen, en gingen met fier geheven hoofd dan wel met slaande deuren naar elders.

Op grond van de salarisstaten van het orkest over de periode 1888 tot 1902 is ook vast te stellen, dat de primaire arbeidsvoorwaarden van dirigenten, concertmeesters en solocellisten al direct vanaf het begin beduidend hoger lagen dan die van de eerste blazers en andere groepsaanvoerders; de aanvoerderslonen lagen op hun beurt weer boven het niveau van de gemiddelde orkestmusicus.<sup>31</sup> Het nieuwe ensemble volgde daarmee globaal de loondifferentiatie en bezoldigingsindeling die elders in de orkestwereld al langer usance was. Daarbij bestond een flink verschil in loonhoogte op grond van onderling sterk verschillende posities op de muzikale arbeidsmarkt: een schaarste aan goede aanvoerders en een relatief groot aanbod van modale musici. De hiërarchie kwam ook tot uitdrukking in de toekenning van materiële privileges, zoals die waar bijvoorbeeld Timmner om gevraagd had, aan enkele in artistiek opzicht betrekkelijk onmisbare musici.

In de eerste zeven jaren van het nieuwe orkest bewogen de salarissen zich in het algemeen overigens wel in opwaartse richting, hetgeen te maken gehad kan hebben met compensatie voor prijsstijgingen in een deel van die periode. Daarbij kwam dat in die periode, onder het bewind van Willem Kes, deze als pleitbezorger van individuele musici is opgetreden.<sup>32</sup> Geloofwaardige pleidooien van de dirigent legden natuurlijk een zekere morele druk op het bestuur van de NV. Dat zag soms wel in dat het beweerde stukadoorsniveau verlaten diende te worden en toonde zich dan bereid om de salarissen in individuele gevallen enigszins te verhogen. Gezien de benarde budgettaire situatie waarop het bestuur zich veelal beriep zal een verzoek lang niet in alle gevallen effect hebben gehad, en voor de betrokken musicus volgde dan vaak een lastige afweging tussen slikken of stikken. De vrije keuze voor positieverbetering elders à la Wouter Hutschenruyter of trots vertrek à la Timmner was vanzelfsprekend niet voor iedereen mogelijk, zodat er in de meeste gevallen weinig anders overbleef dan zich maar zonder morren te schikken. Voor langdurige weerspanning of een zich voortslepende correspondentie met geïrriteerd rakende bestuursleden bestond niet veel ruimte, want het aangegane (seizoens-)contract – dat in juridische zin in de meeste gevallen een meermalen verlengde of steeds opnieuw

aangegane tijdelijke arbeidsovereenkomst betrof- kon aan het einde van elk seizoen door het bestuur eenzijdig worden beëindigd of liep eenvoudigweg af.

Een teleurstellend salaris moest bij het individuele afwegingsproces van blijven of vertrekken zeker ook worden afgewogen tegen immateriële overwegingen als engagement met het artistieke streven van Kes of het hechten aan de status die verbonden was aan een verbintenis met de inmiddels prestigieuze orkestformatie. Deze overwegingen hadden indirect ook een materiële kant, want een verblijf in dit orkest zou op termijn de individuele marktwaarde kunnen verhogen en was daarmee een reden om enige tijd aan te blijven. Heel wat orkestleden zullen het betrekkelijk lage loonpeil in de beginperiode overigens vooral voor lief hebben genomen, omdat ze wisten dat ze toen elders nog minder zouden verdienen. Het was dan wel betrekkelijke armoede, maar wél gegarandeerde armoede in een tijd waarin zij elders vaak zelfs van een schriftelijk arbeidscontract verstoken zouden blijven. Ambulante werkzaamheden in kleinere ensembles of hoofdzakelijk lesgeven betekenden evenmin een stabiel inkomen en een riskante gang naar het wisselvallige buitenland was eigenlijk alleen voor meest jonge, ongehuwde avonturiers aantrekkelijk.

Het Concertgebouwbestuur had overigens wel enig oog voor het feit dat de betrekkelijk lage honorering van de achterste lessenaars soms tot individuele misère kon leiden. Het zag ook wel in dat er voor bepaalde instrumentgroepen en voor sommige afzonderlijke musici weinig mogelijkheden bestonden voor het geven van privaattlessen of voor het verwerven van substantiële neveninkomsten, waarmee het bescheiden orkestsalaris aangevuld kon worden. Leed een orkestlid als gevolg van langdurige ziekte inkomensverlies of raakte hij anderszins in financiële problemen, dan ging het bestuur in individuele gevallen over tot een incidentele gift uit haar zogenoemde ‘Ondersteunings-fonds’, een sociaal vangnet dat in die tijd nog maar weinig muzikinstellingen kenden. Dat fonds behelsde echter niets anders dan een door de orkestadministratie beheerde en door de musici zelf op basis van bepalingen in hun arbeidscontract en op gezag van Kes gevulde boetepot, die het NV-bestuur verder niets kostte; zo had de ondersteunde musicus een aardige kans om geld te ontvangen dat hij ooit zelf als straf voor wanordelijk gedrag had moeten opbrengen: een ware sigaar uit eigen doos.<sup>33</sup>

Het is licht ironisch dat de bedragen die klaarblijkelijk onontbeerlijk waren ter vermindering van de ernstigste sociale misstanden buiten bezwaar van de eigenlijke orkestexploitatie werden bijeengebracht, en dat ze uit opbrengsten bestonden van de disciplineringsmaatregelen die Kes noodzakelijk achtte om een modern symfonisch apparaat tot stand te brengen.

### **Psychische druk en ‘zenuwprikkelende’ arbeidsomstandigheden**

De tuchteloosheid die met name het Paleis-, maar ook het Parkorkest -waar hij eveneens gedirigeerd had- typeerde was vanaf het eerste moment dat Kes de bâton in het Concertgebouw zwaaide ver te zoeken. Hoewel het zevenjarig tuchtigingsbewind -waaraan hij met volle steun van zijn bestuur zowel publiek als orkest onderwierp- pas gaandeweg



vruchten afwierp, geldt de beginfase van het Concertgebouworkest toch als een belangrijk markeringspunt.<sup>34</sup> Deze frisse start betekende de waterscheiding tussen de periode van ‘recht disziplinlos’ van vóór 1888 en die van de ascetische uitvoeringspraktijk zoals die in de twintigste eeuw langzamerhand in het Nederlandse orkestwezen gemeengoed zou worden. Kes gold als ‘een krachtige, eenigszins stugge persoonlijkheid, sterker in plichtsbesef dan in beminnelijkheid’, zoals in verschillende formuleringen al vaker is beschreven. ‘Zijn drillwijze moge eenigszins duitsch geweest zijn, eenigszins schoolmeesterachtig, wellicht te weinig minzaam’, maar effectief was ze wel volgens de oor- en ooggetuige Van Rees, één van de bestuursleden van de NV Het Concertgebouw. De nabije observaties van de voormalige tweede dirigent Wouter Hutschenruyter betreffende de gestrengheid van Kes ten opzichte van vakmatige middelmatigheid waren nog onheilspellender: ‘elke sollicitant meende dat hem een plaats in ‘t nieuwe orkest toekwam en de meeste teleurgestelden begonnen te intrigeeren tegen de nieuwe instelling. Zij vonden steun bij de zwakste broederen die wél aangenomen waren, maar die uit de onverbiddelijke kritiek op hun praestaties, bij elke repetitie begrepen dat hun dagen als orkestleden reeds geteld waren’.<sup>35</sup>

Conflicten tussen Kes en de vaak evenzeer eigenzinnige, starre of prikkelbare orkestleden kwamen dus ook in de beginfase van het ensemble al regelmatig voor; het is een fabeltje dat alleen Mengelberg het regelmatig met orkestleden aan de dirigerestok gehad zou hebben. Zelfs als musici zich niet zozeer tegen de ook door hen wel degelijk als noodzakelijk gevoelde disciplinering als zodanig verzetten, lag een conflict toch vaak in een klein hoekje wanneer ‘in het moeilijke, zenuw-prikkelende ingespannen leven der orkestleden –krachtens hun artistieke aanleg toch reeds overgevoelig– een of meer hunner de macht der zoo noodige zelfbeheersching verloren’. Ondanks enig begrip voor het gespannen symfonische bestaan kon Van Rees het niet laten ‘de veelal onbeholpen, somtijds zelfs kinderachtige houding van het orkest’ in de eerste decennia van zijn bestaan te hekelen. Onder leiding van zijn haantje-de-voorsten als gangmakers zou het collectief zich hebben gedragen als een ordeloze schoolklas: ‘vooral in de vroegere jaren stond het bestuur telkens voor moeilijkheden, gewoonlijk met de beste orkestleden’, schreef hij zo’n vijfentwintig jaar later.<sup>36</sup> Die besten –vaak musici aan de eerste lessenaars zoals Timmner–, maar later ook modale orkestleden, durfden wat eerder en feller hun mondje te roeren dan zwakke broeders of de bezetters van de achterste lessenaars.

Aan de hand van een viertal incidenten kan verduidelijkt worden, dat de ordeproblemen voortvloeiden uit de fundamentele veranderingen in kwalitatief en mentaal opzicht, die Kes en het bestuur van Het Concertgebouw in contrast met alle eerdere orkestformaties wilden afdwingen. Alhoewel door de musici wollig of uit welbegrepen eigenbelang omfloerst geformuleerd, laten deze conflicten de gespannen sfeer onder Kes goed zien. Men proeft er de moeite uit die de musici hadden om aan nieuwe gezagsverhoudingen in hun métier te wennen, hoe zij met hun ingehouden emoties worstelden en hun behoefte aan erkenning en respect probeerden in te tomen.

Midden in het tweede concertseizoen vertrekt plotseling de solofluitist A. Fransella naar Glasgow, reeds twee maanden na zijn aanstelling. Wat de directe aanleiding is geweest voor dit vertrek is niet meer na te gaan, maar niet veel later meldt hij aan de voorzitter van het

Concertgebouwbestuur 'er ten hoogste door getroffen' te zijn dat zijn voormalige mede-orkestleden zijn terugkomst bepleit hebben, en vindt hij zelfs dat hij 'heel ondankbaar zou handelen, door deze collegiale handeling niet tegemoet te komen'. Het zou hem dus 'zeer aangenaam zijn, [zijn] plaats te hernemen', en wel 'op de vroeger besproken voorwaarden'. Het resultaat van een en ander is zijn onmiddellijke terugkeer in de gelederen van het orkest.<sup>37</sup>

Ruim anderhalf jaar later dient Fransella echter opnieuw zijn ontslag in, 'na hetgeen tusschen den heer Kes en mij eenigen tijd geleden voorviel'. Over de détails van dit nieuwe incident worden we verder niet geïnformeerd. Vermeld wordt slechts dat een 'zoo hinderlijk feit niet werd opgehelderd' en dat het eergevoel van de fluitist daartegen in opstand kwam: 'verder voort te werken ware misschien voor de kunst storend en voor mij wat mijn gezondheid betreft nadeelig'. 'Misschien' is er voor de verstoorde relatie tussen deze eerste blazer en Kes nog een uitweg te vinden, maar als Fransella twee weken later nog geen enkele reactie van het bestuur heeft ontvangen, lijkt er voor hem geen weg terug te zijn. Hij kan nog slechts adviezen vanaf de zijlijn meegeven: 'bouwende op de achting die ik als artist en als mensch heb weten af te dwingen, [wil ik U] attent maken op de innerlijke verhouding in het orkest', zo meldt hij het bestuur. Er moet 'eene verandering komen wil het Concertgebouw hare goede naam niet verliezen', vindt hij, want 'het ensemble wordt steeds minder, de stemming onzeker en de artisten zenuwachtig. Klachten van persoonlijke aard wil ik hierniet aan toevoegen daar dezulken van "ex" ambtenaaren minder gegloofd worden.<sup>38</sup> Ten tweede male gaat hij in Britse ballingschap, en met de goede naam van het Concertgebouworkest kwam het als bekend wel goed.

In zijn typering van een onzekere stemming en van de zenuwachtige sfeer onder de musici als gevolg van de strenge leiding van Kes staat Fransella zeker niet alleen, getuige een ander incident van enkele maanden later. De violist Max Mossel, afkomstig uit een bekend joods musicigeslacht, komt vanuit zijn wijkplaats Londen terug op een verder onbekend 'voorval van verleden winter met den heer Kes'. Er 'werdt mij door genoemden heer voortdurend de omgang ondragelijk gemaakt en moest ik telkenmale om de geringste aanleiding de grievendste uitdrukkingen aanhooren', aldus zijn hortende relaas; en hij vervolgde: 'niemand, hoe kalm en consentieus wat de plichten betreft [kan] het op den duur met den heer K. als Mensch' uithouden en daarom vertrokken de beste krachten. 'Om een voorval waaraan ik geheel onschuldig was [werd ik] zeer ruw geïnterpelleerd [en] meende ik ten einde verdere onaangenaamheden te vermijden juist te handelen met het Orchest voor goed te verlaten'.<sup>39</sup>

Ook bij dit incident worden de aanvaringen tussen de betrokkene en Kes in de breedte getrokken: volgens Mossel doet Kes 'de beste krachten' vertrekken, volgens Fransella wordt 'het ensemble steeds minder'. Deze zorg bij beide ballingen aan de overzijde van de Noordzee voor het orkestraal welzijn aan het thuisfront mag ontroeren, maar ofschoon Mossel zegt nu succes te hebben in het orkest van Crystal Palace lijkt zijn correspondentie met het bestuur -net als die van Fransella- toch vooral tot doel te hebben om een terugkomst achter vaderlandse lessenaars warm te houden. Kes zou toch ooit kunnen vertrekken en in dat geval geven de vrijwillige ballingen zichzelf nog wel een kans op terugkomst. Vooral

de bestuursvoorzitter P.A.L. van Ogtrop, die de personele aangelegenheden bestiert, staat bij de vertrokken musici goed aangeschreven en zou een goed woordje voor hen kunnen doen.<sup>40</sup>

Zoals uit een derde kwestie blijkt, was een centrale positie als die van concertmeester evenmin veilig voor het temperament van Kes, indien hij een tuchtigend voorbeeld wilde stellen. In 1894 schrijft Leopold Kramer aan het bestuur, dat Kes had verzekerd hem ‘te zullen bestraffen vo[o]r iedere keer, dat hij constateeren kon [dat ik] mijn plicht niet naar behooren vervul, of anders liever had dat ik maar dadelijk heenging (woordelijk gesproken) “zum Teufel gehen”’. Kramer verzoekt het bestuur hem voor de duur van zijn contract ‘voor dergelijke onaangenaamheden te vrijwaren’; kennelijk had hij zich al bij zijn vertrek neergelegd, al verklaart hij zich bereid ‘volgaarne inlichtingen (te) geven omtrent de oorzaak van [zijn] heengaan’. In de daarop volgende bestuursvergadering wordt gemeld dat Kramer ‘zich ernstig [heeft] beklaagd over de heer Kes, voornamelijk over diens optreden tegenover het orkest. Nooit hoort men een woord van apologie of van appreciatie van het werk der orkestleden’.<sup>41</sup> Ook dit slachtoffer benadrukt dus zijn algemene zorg voor het orkestrale welzijn, nu hij net als de vorigen zijn individuele gevecht al verloren heeft. De angel van dit conflict lijkt vooral te zitten in het feit dat Kes ook soloviool bij het orkest speelt zonder dat dit aan Kramer is gemeld, waarmee dus jalousie de *métier* ten grondslag lag aan het ontslag van de concertmeester. In een bestuursvergadering inzake de klachten gehoord, zegt Kes al ‘deze grieven ongegrond’ te achten. Na een goed zesde seizoen voegt hij er zelfbewust aan toe: ‘de resultaten toonen aan dat hij met een orkest weet om te gaan en weet te leiden’.<sup>42</sup> En Kramer blijkt aan de eerste lessenaar gemist te kunnen worden; voor de derde maal in enkele jaren tijd komt daar opnieuw Timmner te zitten.<sup>43</sup>

Dit drietal aanvaringen tussen individuele orkestleden en Kes kan wellicht nog beschouwd worden als botsingen op het mentale of karakterologische vlak, dan wel als een pijnlijk resultaat van verschillen in artistieke verwachtingen tussen dirigent en vooraanstaande musici. Zulke fricties konden in de moeizame opbouwperiode van het ensemble tussen Kes en enkelen van zijn musici afzonderlijk nu eenmaal wel verwacht worden. Ze speelden zich binnenskamers af of hoogstens ten overstaan van medemusici tijdens repetities, hetgeen overigens ook heel pijnlijk kon zijn. Een ernstiger incident had zich echter voorgedaan aan het eind van het vierde concertseizoen, dat van 1891/92, in dezelfde periode waarin A. Fransella en M. Mossel waren gestruikeld. Het ging nu om een collectieve klacht van liefst negen eerste violisten over een door Kes geuit verwijt in volle openbaarheid, namelijk in aanwezigheid van concertpubliek. Hier was een erecode overtreden: musici behoorden elkaar ten overstaan van publiek absoluut niet af te vallen. Hol noch Coenen zouden vroeger deze stilzwijgende afspraak tussen een dirigent en zijn musici hebben overtreden, in de wetenschap anders hun medebroeders in de kunst danig in hun eergevoel te kwetsen. Maar de ambitieuze Kes had een ander en stugger temperament, en vooral een scherper omljnd beeld van waar hij met het ensemble naar toe wilde. Daarvoor moest desnoods alles wijken.

De negen strijkers hadden collectief een muzikale vergissing begaan, zodanig ‘dat na afloop van bewust nummer de heer Kes ons zijne afkeuring omtrent genoemd feit

betuigde, op een wijze en ten aanschouwe van het publiek die wij en als kunstenaars en als fatsoenlijke mensen ons niet kunnen en niet wenschen te laten welgevalen. Uitdrukkingen als stommelingen, rindvieh enz. verwacht men op geheel andere plaatsen dan in het Concertgebouw te hooren...’ De negen vragen in hun gekrenkte trots dan ook aan het bestuur om door zijn ‘bemiddeling in het vervolg van dergelijke bejegeningen gevrijwaard te worden’. Ongekend snel en uitzonderlijk ruiterslijk komt het bestuur bij monde van Van Rees dan met een bevredigend antwoord: ‘ofschoon wij de autoriteit van onzen directeur ten opzichte van het orkest ten volle wenschen te handhaven is het ons aangenaam U te kunnen mededeelen dat de heer Kes ons zijn leedwezen heeft betuigd over de (...) gesproken woorden’. En zo wordt dit incident schriftelijk in de kiem gesmoord en afgedaan: ‘in het belang van ons Concertgebouw hopen wij dat een dergelijk geval zich niet meer zal voordoen’.<sup>44</sup> Kes zal zijn verontschuldigen wellicht niet in vernederende openbaarheid en ten overstaan van het volledige orkest herhaald hebben, maar was in elk geval binnenskamers toch diep door het stof gegaan voor de behoefte aan genoegdoening en herstel van zelfrespect van ‘de negen’. In een enkel geval als dit kwam de tuchtigingsbehoefte –maar vooral de onbekookte drift– van de muziekdirecteur zichzelf dus wel eens onzacht tegen, en werd ongebreidelde ambitie beteugeld door de conventies van het métier of van het burgerlijk fatsoen.

Op basis van frequentie in de bronnen en de merkbaar ingehouden heftigheid waarmee de incidenten werden weergegeven, kan worden geconcludeerd dat de gezamenlijke arbeid aan het nieuwe en schone in de beginfase van het ensemble verre van probleemloos is verlopen. Hoezeer drilmeester Kes later met terugwerkende kracht ook werd bewierookt voor zijn krachtige aanpak, de musici moeten de immateriële arbeidsomstandigheden in het nieuwe orkest als buitengewoon gecompliceerd hebben ervaren, naast de zorgen die zij kenden over hun honorering en contract. Daarbij speelden verschillende factoren een rol.

Ten eerste waren vele van de ingetreden musici een discipline als nu door Kes opgelegd in eerdere formaties niet gewend geweest; dat deed menigeen al snel afhaken. Verder moesten de muziekdirecteur en het orkest zich nog zien te bewijzen, allereerst voor het bestuur als werkgever, maar ook voor het publiek en de muziekkritiek als artistieke oordelaars. Dat stelde hoge psychische eisen aan de executanten, maar ook aan hun instrumentale vaardigheden. De vereisten waren ook hoog vanwege het deels nieuwe en meer serieuze repertoire, waarvan Kes met steun van het bestuur vond dat het met dit orkest beproefd diende te worden. Tenslotte moest, wilde het ensemble in kwalitatief opzicht kunnen uitgroeien, het aanvankelijk nogal vlottende musicibestand gestabiliseerd worden. Bezien vanuit organisatie-dynamisch oogpunt betekende dat de opgave om de musici sociaal en mentaal aan elkaar en aan hun dirigent te binden. Voor het bestuur kwam het er bovendien nog op aan om financiering te vinden om betere, maar daarmee ook duurdere musici te kunnen aantrekken. Zwakkere krachten konden weliswaar, omdat het standaardcontract er een was voor bepaalde tijd, aan het einde van elk seizoen worden geloosd; maar die situatie gaf natuurlijk wel permanente onzekerheid onder de mindere musici en verhoogde de kans op onrust en onderlinge conflicten. Alles bijeengenomen was de psychische prestatiedruk

in het Concertgebouworkest in vergelijking met andere symfonische ensembles in stad en land vanaf het begin dus ongekend hoog te noemen.

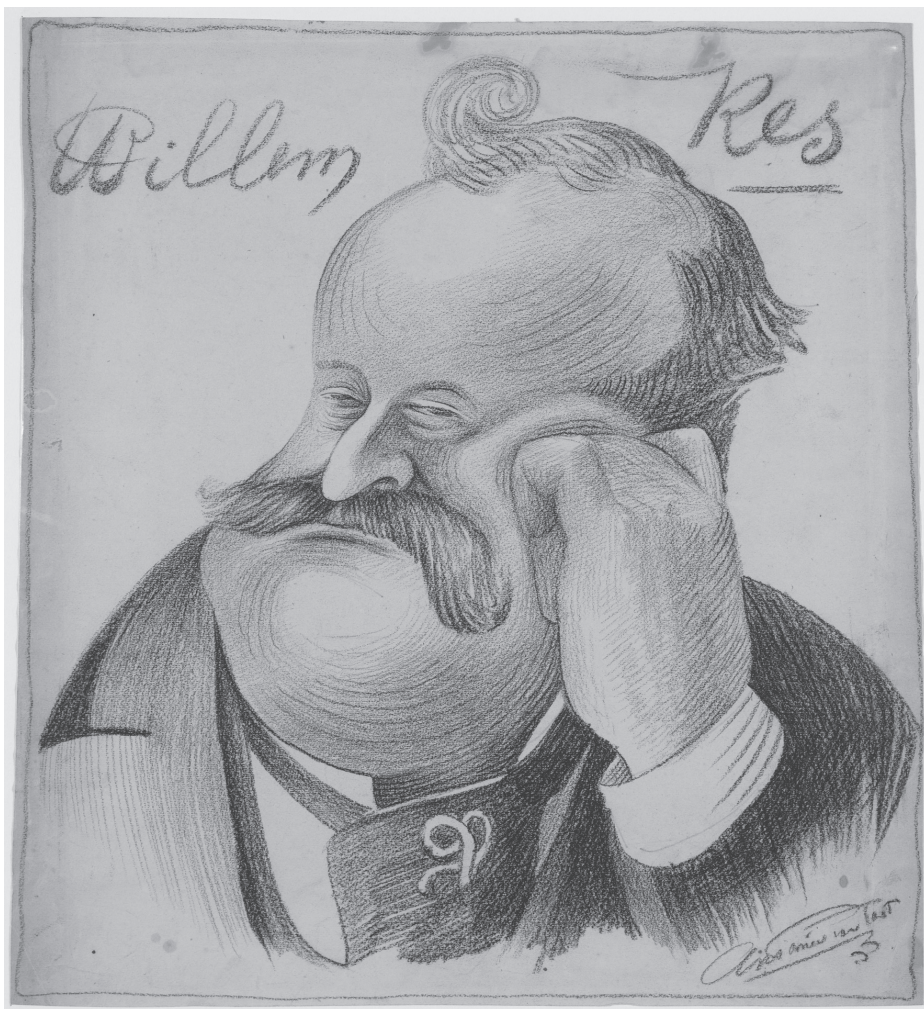
### **Het professionaliseringsduet van Kes en Hutschenruyter**

Er is al vaker op gewezen dat Kes bij zijn vertrek in 1895 naar Glasgow, waar hij zijn materiële positie sterk kon verbeteren, een uitstekend gedrilde orkestformatie volgens Teutoons recept naliet. Deze stak toen al met kop en schouders uit boven alle andere Nederlandse orkesten en kon als kwalitatieve maatstaf gelden voor het vaderlands symfonisch bedrijf in de toekomst. Slechts twee andere ensembles, beide onder leiding van oud-tweede dirigenten van het Concertgebouworkest, konden daar nog enigszins aan worden gemeten, namelijk het door Wouter Hutschenruyter geleide USO en de Arnhemsche Orchest Vereeniging (AOV) onder leiding van Martin Heuckeroth. Maar de Amsterdamse opera-orkesten van het moment, zowel het toen pas een jaar bestaande bakorkest van de (Nieuwe) Nederlandsche Opera van Van der Linden in de Stadsschouwburg als dat van De Groot in de Parkschouwburg, konden qua grootte en samenstelling, qua homogeniteit en artistieke ambitie niet tippen aan het Concertgebouworkest. Ook wanneer dit laatste als bakorkest aantrad bij ad hoc producties van de ambitieuze Wagnervereeniging was het aan die beide opera-orkesten kwalitatief superieur. En het ooit normstellende Paleisorkest had ten tijde van het afscheid van Kes de artistieke en zakelijke concurrentie al voorgoed verloren van het Concertgebouworkest; het werd in datzelfde jaar zelfs opgeheven.

De dubbele verdienste van Kes was dat hij, daarbij overigens krachtig ondersteund door het bestuur van de NV, met zijn gecompliceerde pedagogische offensief niet alleen zijn musici vaktechnisch en collectief op een hoger plan had weten te brengen, maar dat hij ook het aanvankelijk gemakzuchtige en maar moeizaam mee-evoluerende concertpubliek door zijn repertoirekeuze zowel in muziekinhoudelijk opzicht als qua muzikale smaak had weten op te voeden. Al na enkele seizoenen was hij op beide weerbarstige terreinen een eind op weg om zijn doel te bereiken. In zijn zesde seizoen, dat van 1893 op 1894, was hij voor het eerst in staat een Beethovencyclus af te leveren, hetgeen het artistiek prestige van het orkest sterk schraagde. Deze thematische onderneming werd gevolgd door een cyclus van historische concerten in het daaropvolgende seizoen.<sup>45</sup> Met dit soort projecten, die uitsluitend door dagelijks en planmatig repeteren waren te realiseren, maakte het orkest duidelijk dat het in artistiek opzicht al na zes jaar de pioniersfase was ontgroeid.

Al mocht Kes dan menigmaal in het belang van de nagestreefde kwaliteitsverbetering nogal bruusk ego's en eergevoelens van zijn musici gekwetst hebben, en was enige willekeur in hun bejegening hem niet vreemd –overigens in mindere mate dan zijn opvolger Mengelberg–, zijn Pruisische drilmethode was dus wel effectief geweest. Zijn professionele benadering was ondubbelzinnig in het belang van de orkestcultuur in Nederland in het algemeen en van de artistieke beroepsontwikkeling van zijn orkestleden in het bijzonder. Menig orkestlid zal er vanuit het perspectief van zijn psychische gezondheid en behoefte aan respect aanvankelijk zo zijn eigen gedachten over gehad hebben, maar niet ontkend





Willem Kes, pionier in het Concertgebouw (1888-95) (karikatuur in houtskool van A. v.d. Valk; coll. Stadsarchief Amsterdam).

kan worden dat het musici-imago en beroepsprestige vooral dankzij Kes in enkele jaren danig verbeterden.

Ging het hierbij om een muzikale pendant van het burgerlijk beschavingsoffensief, zowel in de richting van de musici als van het publiek? Burgerlijk was de ambiance zeker, deze was in het Concertgebouw van den beginne af aan 'groot-burgerlijk' vergeleken met de atmosfeer van kleinburgerlijke luim die hoogtij vierde bij Coenens 'bierconcerten' of die bij de meer 'proletarische' opera. Die hoogstaande sfeer en de ermee gepaard gaande repertoireverfijning vroegen om burgerlijke gedragsvormen. Beschavend pakte het ook uit, want Kes schaafde consequent aan zijn ruwe muzikale diamanten en bracht hen in korte tijd de muzikale smaak én gedragingen bij die hij nodig vond om de hogere professionele kwaliteit te bereiken die van hen werd gevergd. Het karakter van een offensief had het tenslotte ook, want Kes ging géén confrontatie uit de weg, noch met musici noch met publiek. Zo goed als hij in korte tijd gestreng het nog resterende muzikale brandhout van het podium verdreef, zo verdwenen ter wille van de aandacht voor de composities en uit achtung voor de executanten in luttele jaren ook ambulante bediening en borreltafeltjes uit de zaal, onder aanvankelijk protest van publiek dat louter op divertissement uit was. Bijzonder was daarbij dat Kes' werkgever diens ideële motieven volop deelde en deze ook liet prevaleren boven commercieel-exploitatieve overwegingen.<sup>46</sup>

De door Kes bij Het Concertgebouworkest geïntroduceerde kwaliteits- en gedragsstandaard zou voor andere orkesten –zowel in den lande als in het operabedrijf– elk naar eigen maat voor de toekomst toepasbaar blijken. Het mag dan ook niet verbazen dat zijn pionierswerk door collega-dirigenten en musici die onder hem hadden gespeeld nog decennia lang geroemd en geïdealiseerd werd: goede musici hadden zich binnen het orkest naar voren kunnen werken of hadden hun lessenaar in het Concertgebouw gebruikt als springplank voor promotie in binnen- of buitenland. De faam van het collectief straalde immers af op het individu, of dit nu vóór of achter op het podium zat. Op den duur was nog verdere verhoging van de professionaliteit en het artistiek niveau van het orkest te verwachten, doordat Kes talentvolle musici naast hun orkestverbintenis ook liet doceren aan de kersverse Orchesterschool van het Concertgebouw. Deze werd op termijn zowel opleidingsinstituut als toeleveringsbedrijf voor het symfonisch ensemble. Dit speciaal voor orkestspel kwalificerend muziekvakonderwijs werd in samenwerking met het Amsterdamsch Conservatorium onder leiding van Daniël de Lange ontwikkeld en uitgebouwd. Spelkwaliteit en podiumélan konden zo worden overgebracht op een nieuwe generatie musici.

In het Concertgebouw zou het professionaliseringsproces zich gaandeweg niet beperken tot de dynamische werkomgeving van de orkestgemeenschap in engere zin. De bedrijfsvoering van de NV als geheel, waartoe behalve het orkest ook 'Het Gebouw' behoorde, kenden voor bestuur en directie vanaf de beginperiode bredere zorgen van huishoudelijke en exploitatieve aard. Net als de artistieke ambiance had de organisatorische en zakelijke omgeving waarin de musici dagelijks moesten opereren natuurlijk grote invloed op hun beroepssituatie, al gold dat zeker niet alleen voor het Concertgebouw.

Een kort overzicht verduidelijkt hoezeer aanvankelijk de zakelijke bedrijfsvoering in de muziekwereld over het algemeen maar moeizaam gelijke tred hield met verhoging

van de artistieke standaard. Zwakke bedrijfsvoering was zeker niet alleen kenmerkend voor de overwegend nog zeer informele en kleinschalige amusementswereld. Ook bij de wisselvallige operagezelschappen was deze zonder meer slecht te noemen, met inachtneming van de buitengewoon moeilijke positie die dat dure deel van het muziekbedrijf op de vrije markt innam. Dat gold niet alleen voor de ondernemingen van J.G.de Groot in de Paleis- en Parkschouwburg. Zijn rivaal Cornelis van der Linden was -zij het gedurende enige tijd met ondersteuning van de Concertgebouwadministrateur Willem Stumpff- als opera-intendant in de Stadsschouwburg in de jaren 1894 tot 1902 zelfs tegelijk artistiek leider én dirigent, financieel administrateur én zakelijk leider, tourneeorganisator én personeelschef. Bij de stedelijke orkesten in Utrecht en Arnhem, maar ook in Groningen en Haarlem, was de dirigent om budgettaire redenen tevens de artistiek, zakelijk én organisatorisch leidinggevende. Die laatste functie was bij die éénhoofdige directies daarmee een zwakke sluitpost; vaak werd ze in deeltijd aan een orkestlid of aan een ondergeschikte administratieve kracht uitbesteed. Het organisatorisch functioneren moest wel benedenmaats blijven, omdat de financiële positie van de stedelijke orkesten structureel zo zwak was. Dat had weer te maken met het feit dat de steun van de lokale overheid en van het stedelijk mecenaat over het algemeen zeer bescheiden was. Als gevolg daarvan werd bij die orkesten soms een gedeelte van de eigenlijke managementtaken bij één of meer gedelegeerde bestuursleden ondergebracht, een takenvermenging die per definitie om problemen tussen bestuur en directie vroeg.

Zelfs bij het Concertgebouworkest, waar Kes was vrijgesteld van de meeste zakelijke beslommeringen, was aanvankelijk geen sprake van modern professioneel orkestmanagement. Het kapitaalkrachtige liefhebbersbestuur van de NV was de directe en alles bepalende instantie binnen het zelf gecreëerde beheerskader. De exploitatie-opzet van de onderneming ging vanaf het begin bovendien uit van een gecombineerde uitbating van accommodatie en orkest. De prestigieuze instandhouding van een symfonisch ensemble was het visitekaartje van de NV, maar het orkest maakte deel uit van ruimere bedrijfsfuncties van 'Het Gebouw' als geheel. Deze gemengde ondernemingsopzet, waarin culturele en economische doelstellingen samengingen en door elkaar liepen, had alles te maken met de regenteske oorsprong van het initiatief, dat Gay zo bondig heeft getypeerd: 'the founders who threw themselves into the good cause were typical of affluent local burghers'. Het goede culturele doel, dat nog de verre geur ademde van genootschappelijke stichtingsargumenten, werd immers gemengd met nuttige aanwending van bezadigd familiekapitaal én met de energie van recent verworven beursrevenueën. Met andere woorden: naast verzot op kunstgenot waren de bezitters van deze beide kapitaalsoorten ook wel degelijk op zoek naar economisch rendement van hun gedurfde initiatief. Dat ging niet altijd even soepel samen met de culturele doeleinden en de vraag was of vermenging van artistieke en zakelijke functies echt wel zo verstandig was. Met name Henri Viotta, niet voor niets opgeleid als jurist, had al vóór de opening van het gebouw en de oprichting van het orkest bij het bestuur van de NV gepleit voor een constructie, waarbij het orkest 'niet algeheel afhankelijk zou zijn van de jonge N.V.' en een 'exploitatie van de orkestvereniging' zou kennen 'in handen van haar eigen bestuur'; zulke 'autonome bevoegdheden' zouden overigens ook zeker in het





Willem Stumpff, de eerste administrateur van het Concertgebouw (foto coll. Stadsarchief Amsterdam).

belang zijn geweest van de Wagnervereeniging.<sup>47</sup> Zijn pleidooi voor ontkoppeling bleek tevergeefs en consequent bedankte Viotta dan ook voor de eer om dirigent te worden van het nieuwe orkest. De onduidelijke menging van exploitatiefuncties die nu ontstond, getuigde op dat moment al niet meer van moderne bestuurlijke inzichten; eerder was vanaf de start van de vennootschap sprake van een vanzelfsprekende en in later tijd van een organisch gegroeide pragmatiek. Scheiding tussen Gebouw en Orkest zou overigens nog meer dan een halve eeuw op zich laten wachten.

Het blijft opmerkelijk dat juist in de in financieel opzicht delicate aanloopfase van de onderneming als geheel, het beheersmatig vernuft ten aanzien van de algemene gebouwexploitatie onder directe regie van het vrijetijdsbestuur van de NV flink achterliep op de snelle evolutie en professionalisering van het orkest. Het bestuur, dat vooral bestond uit muziekliefhebbende beursmecenassen, liet een onbegrijpelijk grote beheersruimte aan de administrateur Stumpff, hetgeen opvallend was in het licht van de aanmerkelijke financiële investeringen die het zich had getroost. Deze oudere heer stamde uit een gemoedelijker tijdsgewricht, opereerde ouderwets en betoonde zich voor wat betreft de algemene exploitatie weinig initiatiefrijk. Behalve op het vlak van de eigenlijke zalenverhuur aan derden liet de vroeger zo verdienstelijke grijsaard veel over aan de pachters, aan wie de vennootschap onder meer buffetten en vestiaires had uitbesteed. Met het orkest bemoeide de oud-dirigent uit een eerder tijdperk zich slechts voorzover het de tweewekelijkse salarisbetalingen betrof, verder schitterde hij rond het podium meestentijds door afwezigheid. Organisatie en administratie liet hij ook grotendeels aan ondergeschikte klerken over.<sup>48</sup> Behalve wanneer er dringende personele aangelegenheden of acute managementcrises speelden, liet het bestuur van de NV de aardse zaken aangaande de dagelijkse bedrijfsvoering van zowel gebouw als orkest meestal op hun beloop en het stond doorgaans dus in vrijwillig gekozen distantie ten opzichte van podium en werkvloer.<sup>49</sup> De lengte van deze afstand was overigens niet nauwkeurig afgebakend: soms kon bestuurlijk ingrijpen door grilligheid van een ambitieuze bestuurder of het toeval van een situatie ineens weer zeer gedetailleerd uitpakken.

Zoals in de bestaanscyclus van jonge kunstorganisaties wel vaker voorkomt, kon deze niet heel heldere, weinig doordachte en nogal impulsieve en naïeve wijze van bedrijfsvoering de snel toenemende artistieke ambities van het orkestrale smaldeel binnen het bedrijf maar moeilijk volgen. Ook organisatorische gevolgen van de expansie van het orkest zorgden voor complicaties, al beschikte Stumpff wel over administratieve assistentie en werd Kes ondersteund door de al vermelde tweede dirigenten. Dát de dirigent en de administrateur als leidinggevende functionarissen binnen dit bedrijf van zekere omvang ondersteuning genoten, was eigenlijk al heel wat. Maar zowel zakelijk- als artistiek-ondersteunende functies werden niet gekenmerkt door heldere taakomschrijvingen, en van een duidelijke afbakening van verantwoordelijkheden van deze 'adjunct'-posities ten opzichte van beide leidinggevendenden was ook geen sprake. Hoe de adjuncten in concreto moesten opereren lag evenmin vast, hetgeen eveneens typerend is voor een nog pionierende organisatie. Hoezeer zakelijke en artistieke verantwoordelijkheden voor het functioneren van het orkest door elkaar heen liepen, bleek toen Kes bij aanvang van zijn zevende seizoen om toezicht verzocht

op dirigerende gasten. Kennelijk rekende hij dat niet tot zijn eigen contractuele opdracht of tot die van de tweede dirigent. De oud-dirigent Stumpff suggereerde nu dat de tweede hoornist Willem Hutschenruyter deze artistieke supervisie er wel bij kon doen, naast de administratieve ondersteuningswerkzaamheden die hij al verrichtte voor Stumpff zelf. Dat leek het bestuur van de NV een goed idee; de hoornblazer –die inmiddels buiten werktijd overigens ook al voorzitter van de ATV was geworden– zou in het vervolg ‘secretaris van het orkest’ mogen heten.<sup>50</sup> Nu vervulde Hutschenruyter op verzoek van Kes al enige orkestrale beheerstaken en hier lag een kans om die feitelijke positie ook maar eens in formele zin wat meer gewicht binnen de NV als geheel te geven. Het verloop van de onderhandelingen daarover is in het licht van latere gebeurtenissen van belang; zij werden gevoerd in hoofde sfeer: ‘aan den Heer Hutschenruyter zijn de wenschen van het Bestuur medegedeeld’. Deze antwoordde hierop ‘dat gaarne aan de opdracht van het bestuur zou worden gevolg gegeven, doch dat dit dan ook in een zekere kwaliteit diende te geschieden en regeling der voorloopige administratieve positie welke de Heer Hutschenruyter thans innam door hem ook in het belang van het Concertgebouw wenschelijk werd geacht. In overleg met de Heren Kes en Stumpff wordt diens gevolg besloten den Heer Hutschenruyter te benoemen tot adjunct Administrateur’.<sup>51</sup>

Daarmee was de titulatuur van de nieuwe functionaris wel geregeld, maar het onderscheid tussen zijn beheersmatige taken voor de NV en zijn semi-artistieke werkzaamheden ten behoeve van het orkest was daarmee niet geformuleerd en zou op korte termijn ook niet scherp worden getrokken. Wat de precieze positie van Hutschenruyter als interne organisator ten opzichte van Stumpff, Kes en het bestuur zou inhouden, behoefde volgens betrokkenen op dat moment klaarblijkelijk niet vastgelegd te worden. Zo waren de organisationele mores van het tijdvak ook niet. En voor Hutschenruyter was het belangrijkste dat zijn formele positie ten opzichte van Stumpff duidelijker, en de al bestaande –symbiotische– werkrelatie met Kes wat gelijkwaardiger geworden was. Of het achterwege blijven van het strakker benoemen van de onderlinge verhoudingen in een expanderend bedrijf –met te onderscheiden gebouw- en orkestfuncties– op dat moment nu zo verstandig was, laat zich in het licht van latere gebeurtenissen en achteraf gezien wellicht al te gemakkelijk raden. Men kon toen echter onmogelijk weten dat Kes vrij spoedig na de benoeming van Hutschenruyter zou vertrekken, noch dat de aanstelling van Mengelberg als dirigent in de jaren nadien tot onderling sterk gewijzigde verhoudingen aanleiding zou geven.

Met de benoeming van Hutschenruyter als rechterhand van Kes én Stumpff kan de pioniersfase van het orkest einde 1894, dus bij aanvang van wat het laatste seizoen van Kes zou worden, ook in beheersmatig opzicht als voltooid worden beschouwd. Het zakelijk en organisatorisch functioneren van het orkest –als artistiek onderdeel binnen de NV nu even op zichzelf beschouwd– was nu redelijk op orde, vergemakkelijkt doordat er al langere tijd een vertrouwensband bestond tussen Kes en Hutschenruyter. Door de groeiende invloed van deze laatste als adjunct-administrateur valt er ook een kentering in de bedrijfsvoering van het orkest waar te nemen. Na enige tijd komen er beredeneerde kostenprognoses en batenanalyses beschikbaar en wordt een interne deelexploitatie van het orkest afzonderlijk afleesbaar. Daarnaast raakt de NV als geheel iets vrijer van haar financiële lasten uit de

oprichtingsfase.<sup>52</sup> Met het goeddeels overwinnen van de zakelijke kinderziekten uit de pionierstijd was de basis gelegd voor een volgende fase in het bestaan van het ensemble, een van artistieke uitgroei in de eerste plaats, maar ook van verdergaande organisatorische professionalisering. De voor die tijd moderne organisatie van het orkestgedeelte binnen het geheel van de bedrijfsvoering, feitelijk onder zakelijke leiding van Hutschenruyter, kon anno 1894 als voorbeeldig voor het gehele muziekbedrijf worden beschouwd.

### **Voedingsbodems: conjunctuur, bewustzijn, politiek**

De voorbeeldfunctie van het Concertgebouworkest voor het hoofdstedelijke én landelijke muziekleven in het algemeen, en het groeiend zelfbewustzijn van daar werkzame musici in het bijzonder, waren zeker inspirerende factoren die het ontstaan van de ATV helpen verklaren. Het door de NV getoonde ondernemersélan daagde de musici als het ware uit tot een optimistisch weerwoord en organisatorisch tegenwicht, tot ‘countervailing power’. De professionalisering van het beheer op het microniveau van deze kunstinstituting paste ook goed in de bredere context van macro-economische modernisering en sociale structuurverandering van Nederland in het laatste kwart van de negentiende eeuw, waarmee onder andere een voedingsbodem voor nieuwe organisatievorming in de kunsten zou worden gelegd. Direct voorafgaand aan die beweging, tussen ongeveer 1880 en 1895, beïnvloedden drie samenhangende complexen de kunst- en muziekwereld ingrijpend. Het betrof ten eerste de sectorale groei –een tijdlang dwars tegen de economische conjunctuur in–, ten tweede het proces van maatschappelijke bewustwording en tenslotte de politieke agitatie die de wind meekreeg als gevolg van breed ervaren sociale misère. Deze contextuele factoren zouden op uiteenlopende wijze bijdragen aan incidenten die in 1894 direct zouden leiden tot organisatievorming van musici.

De eerder besproken schaalvergroting van het laat-negentiende eeuwse muziekbedrijf was mede mogelijk geweest door een economische groei, die na de eeuwheft weliswaar nog traag was maar wel aanhield en geleidelijk aan in versnelling raakte. Vooral in de jaren tachtig had het opera- en concertbedrijf in de drie grote steden daarvan geprofiteerd; daar waren omvang en differentiatie in typen muziekinstellingen op een open markt toen inmiddels zo toegenomen, dat zelfs van een beginnende muziekindustrie kon worden gesproken. Deze structurele ontwikkeling had geleid tot toename van allerhande arbeidsmogelijkheden voor musici in loondienst. Maar de trage groei was bij deze sectorale expansie wel complicerend: zoals alle loonafhankelijken waren podiumkunstenaars gevoeliger geraakt voor conjuncturele terugslagen, en deze periodieke fluctuaties deden zich juist vanaf het derde kwart van de negentiende eeuw heviger voelen. In de daarop volgende roerige periode, tussen ongeveer 1880 en 1895, moeten op het ontluikend sociaal bewustzijn van musici in toenemende mate lokaal-economische instabiliteit, concrete fluctuaties in lonen en prijzen en een disproportionele toestroom naar de muzikale arbeidsmarkt van invloed zijn geworden. In relatie tot zowel deze onevenwichtigheid als de expansie van de muzieksector is het verband, dat eerst Van Tijn en later Heerma van Voss suggereerden

tussen enerzijds economische groei op lange termijn en anderzijds organisatorische opgang en culturele opbloei, wel een korte beschouwing waard; die zal zich hier echter beperken tot het concrete perspectief van totstandkoming van een musici-organisatie in 1894.<sup>53</sup>

Het algemene economische decor waartegen de culturele opgang kan worden afgezet, had volgens Heerma van Voss gedurende de twee voorafgaande decennia het volgende beeld te zien gegeven. Bij de neerwaartse gang van de lange Kondratieffgolf hadden de korte cycli een verloop waarbij nijverheid en handel tussen 1876 en 1882 groeiden; 'in de herfst van 1883 zette echter een diepe en algemene recessie in, die tot 1886 duurde. Na een zwakke opleving, die beter als een stabilisatie gekenschetst kan worden, volgde in 1891 weer een depressie, die in 1893/4 haar dieptepunt bereikte'.<sup>54</sup> In dat laatste jaar viel zelfs voor het eerst sedert jaren de -ook voor de muzieksector zo prominente- immigratie naar Amsterdam weg. Het stoppen van deze instroom is te beschouwen als een van de belangrijkste indicatoren voor de algehele diepte van de crisis van dat moment.<sup>55</sup> Het conjunctuurverloop was ook van invloed op de loonvorming in de hoofdstad, want de nominale loonstijgingen stagneerden in de hele crisisperiode van 1882 tot 1894. De prijzen volgden de conjunctuur: 'in 1882-86 een prijsval, waarna de prijzen in 1888-1892 stegen, om in 1892-96 weer te dalen. Dit betekende dat de reële lonen in de jaren 1880 nog iets langer doorstegen dan de nominale, omdat de prijzen daalden. Na een onderbreking van ongeveer 1886-1892 stegen de reële lonen weer verder'.<sup>56</sup> Alhoewel deze laatste stijging ook in 1894 nog wel aanhield -immers de prijsdaling duurde voort en dus steeg de reële koopkracht- ontstond in de tweede helft van dat jaar een loonbeweging in verschillende bedrijfstakken om opgelopen achterstanden in te halen.

Deze inhaalacties vonden dus alle plaats enkele maanden na de oprichting van de ATV in april van dat jaar en de daaraan voorafgaande gebeurtenissen die nog aan de orde komen. Haar specifieke creatie en actie kunnen dan ook niet worden beschouwd als een reactie op loonbewegingen in andere bedrijfstakken of als 'meeliften' met sociale beroering of stakingen elders. De actiebereidheid en de daaruit voortvloeiende vorming van een vakvereniging in de muziekwereld kenden ten opzichte van alle commotie in andere bedrijfstakken dus een eerder, afzonderlijk en afwijkend moment. Zeker zullen het gevoelde dieptepunt van de conjunctuur en de subjectieve perceptie van een langdurig als laag ervaren loonniveau in het vroege voorjaar van 1894 een rol hebben gespeeld bij de bereidheid onder musici tot directe actie, al kan het ogenblikkelijk verband tussen die bereidwilligheid en de tijdens de laagconjunctuur ten achter gebleven koopkracht niet meer dan gesuggereerd worden.

Opmerkelijk in relatie tot de 'opgangsthese' van Heerma van Voss blijft vooral het in zekere zin anticyclische oprichtingstijdstip van de ATV, dat samenviel met het dieptepunt van de economische depressie die ook in de hoofdstad sterk werd gevoeld. De korte en lange conjunctuurcyclus hadden immers beide als absolute baisse de jaren 1894 en 1895. Daarin was van opgang noch opbloei sprake, hooguit van een omslag die (althans) in het muzisch universum aanleiding gaf tot een organisatorisch experiment.<sup>57</sup>

Zowel conjuncturele als onderliggende structurele factoren zullen indirect hebben bijgedragen aan een voedingsbodem voor actie en organisatie; maar infrastructurale groei,



conjunctuurcrises, loon- en prijsbewegingen en een problematische arbeidsmarktsituatie verklaren op zich nog onvoldoende het concrete handelen van musici, ook al vormden zij er dan belangrijke indicatoren en stimulansen voor. Met de structurele groei en de conjuncturele fluctuaties kwam tegelijkertijd een sociale dynamiek op gang, die stabiliteit interpreteerde als achterblijven en achterblijven als onrecht. Een helderder besef van de eigen sociaal-economische positie en een groeiende behoefte aan zelfrespect waren in de voorafgaande decennia al bevorderd doordat veel musici hadden deelgenomen aan verbeterd algemeen vormend onderwijs; vervolgens deed de door het specifieke muziekvakonderwijs toegenomen professionaliteit de behoefte aan artistieke waardering verder stijgen. Eerder is geschetst hoe het proces van schaalvergroting veel musici juist een verlies van ambachtelijke onafhankelijkheid deed beseffen. De weliswaar toegenomen, maar vaak anonieme arbeidsmogelijkheden lieten nu ook de schaduwzijden van loonafhankelijkheid schrijnend zien, waarmee de gevoeligheid voor de kwetsbaarheid van het bestaan werd verhoogd. Door dat fundamentele gevoel van bestaansonzekerheid nam het sociale bewustzijn in de jaren tachtig geleidelijk toe.

Zichtbaar werd dat het pensioenprotest aan het eind van dat decennium zich nog uitte als een weliswaar collectieve, maar nog heel voorzichtige 'defensieve standsreflex'. In de enkele jaren daarna zal er, aanvankelijk mede als gevolg van positieve praktijkervaringen met de behartiging van individuele belangen, een overgang plaatsvinden naar meer trefzeker en zelfbewuster gedrag. Omdat het sociaal besef groeide langs lijnen van geleidelijkheid werd het nog niet omgezet in collectieve behoefte aan vakorganisatie, zoals te zien was aan de hand van individuele artistieke en materiële kwesties in de beginjaren van het Concertgebouworkest. Wel ontstond binnen het orkest een gestaag groeiend besef omtrent de eigen sociaal-economische positie, maar dat vormde toen nog geen directe stimulans voor collectieve actiebereidheid.

Net als bij het Concertgebouworkest had in het Paleis en de Parkschouwburg in theorie de voor-de-hand-iggende vakbondswetmatigheid kunnen opgaan die inhoudt dat belangenbehartiging dáár het eerst en het sterkst optreedt waar grotere groepen loonafhankelijken zijn geconcentreerd of regelmatig bijeenkomen. Zij kunnen dan immers onderling vrij gemakkelijk communiceren en zijn simpel in staat om gemeenschappelijk ervaren sociaal onrecht middels organisatie een collectieve stem te geven. Zoals al duidelijk werd was van deze algemene stelregel in de jaren tachtig en het begin van de jaren negentig weinig te merken geweest, bij het Paleisorkest of de Hollandsche (later Nederlandsche) Opera in de Parkschouwburg al evenmin als bij het Concertgebouworkest. Al heersten onder musici van vooral beide eerste instellingen talrijke ongenoegens op het vlak van arbeidsvoorwaarden en -omstandigheden, tot collectieve belangenbundeling kwam het ook daar niet. Concentratie van musici kon op zich dus wel een noodzakelijke voorwaarde voor organisatievorming zijn, maar bood er geen garantie voor. Wel zal zich in de jaren tussen 1886 en 1894 onder afzonderlijke musici in de Park- en Paleisorkesten een proces van individuele bewustwording hebben voltrokken, vergelijkbaar met dat in het Concertgebouworkest; maar wegens gebrek aan desbetreffende bronnen kan daar geen bewijs van worden geleverd. Dat bewustzijn zou de ogenschijnlijk plotselinge bereidheid

in 1894 tot collectieve actie juist in die orkesten en bij het operapersoneel mee helpen verklaren, beter en anders dan alleen uit de pure incidenten zelf. De veronderstelde individuele ontwikkeling uit de voorafgaande periode kan dus een doorslaggevende impuls hebben betekend voor de collectieve actiebereidheid en de er op volgende oprichting van de ATV. Vanaf 1894 was nu in elk geval sprake van een 'offensieve klassenreflex' die zich manifesteerde via een collectieve roep om meer contractuele zekerheid en een geconcentreerde poging om tenminste een fatsoenlijk bestaansminimum af te dwingen. Alhoewel typerend was, dat tenminste drie segmenten van musici met heel verschillende sociale achtergronden elkaar nu wisten te vinden, waar vroeger gescheiden circuits leken te bestaan, blijft bij de 'casus-ATV' overigens toch opvallen dat collectieve agitatiebereidheid zich eerder en directer in de meer 'proletarische' opera-orkesten manifesteerde dan bij de al iets meer gevestigde Concertgebouwmusici.

Gezien de spreekwoordelijke roerigheid die het Amsterdamse partij- en vakbondswezen sinds de vroege jaren tachtig in toenemende mate ten toon had gespreid, is het niet verbazingwekkend dat sociaal bewustzijn bij de meest alerte musici in de vroege jaren negentig verbonden raakte met recentelijk verworven politiek engagement in de context van een gistende hoofdstad bij conjuncturele tegenwind. Deze gisting werd door verschillende partijen en facties benut om zich van elkaar te onderscheiden. Juist in die periode immers was de arbeidersbeweging in Amsterdam gefragmenteerd geraakt in zeer uiteenlopende groepen, die onderling overhoop lagen en een felle strijd voerden om de erfenis van de kort tevoren nog zo glorieuze Sociaal-Democratische Bond (SDB). Deze slag was eens temeer nogal verward, omdat die onder meer handelde over de vraag of en zo ja op welke manier deelgenomen moest worden aan 'de politiek'; anderszins ging zij over de meest juiste vorm van vakbondsoptreden. Het eerste probleem zou zich later in 1894 gaan vertalen in de controverse tussen de SDB en de nieuwe Sociaal-Democratische Arbeiders Partij (SDAP); het tweede zou zich op termijn concentreren op de tegenstelling tussen de in 1893 tot stand gekomen koepel van vakverenigingen, het Nationaal Arbeids-Secretariaat (NAS) en het eind 1894 tot stand gekomen bolwerk van Henri Polak, de Algemene Nederlandsche Diamantbewerkers Bond (ANDB).<sup>58</sup>

Het is gezien deze politieke sfeer dus heel begrijpelijk, dat van directe contacten tussen de muziekwereld en die van het socialistisch activisme juist in deze roerige periode –maar niet vóór de lente van 1894– de eerste sporen zijn terug te vinden. Het is ook niet aannemelijk, dat er voorafgaand aan de bemoeienis van Polak en Van der Goes met de leiders van de operamusici meer dan incidentele contacten tussen politiek-linkse voorlieden –uit bijvoorbeeld kringen van joodse diamantbewerkers of uit de SDB– en individuele musici in Paleis- of Concertgebouworkest zijn geweest. De onverwachte wijze waarop de beide hoofdstedelijke sociaal-democraten er in zouden slagen om hun politieke streven te koppelen aan de nog zeer recente sociale bewustwording onder Amsterdamse musici blijft dus opvallend. Voortrekkers onder deze musici namen vervolgens de operamusici die hun muzikale bestaansrecht verdedigden op sleeptouw. De collectieve actie die hieruit voortvloeide, leidde onmiddellijk tot oprichting van een in andere sectoren al langer gebruikelijke, maar voor musici nog nieuwe organisatievorm: de lokale vakvereniging.



Tenslotte vraagt de specifieke bedrijfsomgeving waarin actie zou worden gevoerd nog om korte toelichting, vooruitlopend op het feitelijke oprichtingsrelaas. Het sinds 1886 in de Parkschouwburg opererende Hollandsch Opera-Gezelschap (HOG) –vanaf 1890 de Nederlandsche Opera (NO) geheten–, stond onder de straffe maar stabiele leiding van J.G.de Groot en was na het Concertgebouw in grootte de tweede muziekinstelling in Amsterdam.<sup>59</sup> Dit repertoirebedrijf kan aldus beknopt worden gekenschetst: het omvatte in het algemeen goede en goedbetaalde solisten, leverde doorgaans matige muzikale prestaties maar kende dan ook een lage beloning van koor- en orkestleden. Qua bedrijfsexploitatie functioneerde het steeds moeizaam op een grillige markt, maar wist toch meer dan zeven seizoenen stand te houden. Anno 1893 leek het wel dat deze gecompliceerde situatie nu eenmaal een onveranderlijk gegeven was, die nóg wel een decennium langer ongestoord zou kunnen voortduren. Hooguit was er enig verloop onder de musici in de Parkschouwburg –net als in het Paleisorkest– naar de in artistiek en sociaal opzicht betere situatie in het Concertgebouw.

Ondanks tal van grieven tegen het personeelsbeleid van George de Groot bleef het jarenlang betrekkelijk rustig binnen het gezelschap, tot in de lente van 1894 juist bij deze hoofdstedelijke muziekinstelling plotseling de vlam in de pan sloeg. Artistiek ongenoegen, contractuele onduidelijkheden en organisatorische fricties binnen het gezelschap werden verergerd door een belangrijke onrustveroorzakende factor ten nadele van het bijna-monopolie van de Opera-De Groot in Amsterdam, namelijk naderende verschuiving van het fysieke zwaartepunt tussen de verschillende opera-accommodaties. De aanstaande opening van de nieuwe Stadsschouwburg aan het Leidseplein hield in dat daar een plek voor een nieuw operagezelschap ontstond, al moest het theater dan worden gedeeld met de Koninklijke Vereeniging ‘Het Nederlandsch Tooneel’. Niet alleen solisten zouden in de nabije toekomst een keus kunnen maken uit meer dan één gezelschap, maar ook goede operamusici konden dan kiezen tussen de Park- en Paleis-orkesten van De Groot en een nieuw te vormen bakensemble in de schouwburg; precies zoals de betere symfoniemusici in de jaren vóór 1894 ook iets te kiezen hadden gekregen bij de verlegging van het artistieke zwaartepunt van Paleis- naar Concertgebouworkest.

De interne crisis binnen de opera en het wantrouwen bij de musici tegen De Groot als aanleiding voor collectieve actie, de bij bewuste musici ontstane behoefte om tot organisatie te komen, en de politieke invloed van enkele socialisten op de achtergrond waren de benodigde ingrediënten om tot directe actie en organisatie over te gaan. Hadden deze elementen niet meegespeeld, dan zou de start van de muzikale vakvereniging wellicht toch tamelijk geluidloos naar een nog onbestemde datum in de toekomst kunnen zijn weggeleden, ondanks daarvoor op dat moment gunstige economische omstandigheden, een groeiend sociaal besef en een sfeer van politiek engagement. Nu was er slechts een klein lontje nodig om wat een al langer smeulend kruitvat bleek te zijn, bij incident te doen ontploffen. En toen dat vuurtje het Paleis voor Volksvlijt bereikte, volgde dan ook een figuurlijke brand, vijftig jaar voor de échte.



De harpiste Gertrud Hutschenruyter-Winzer in 1898; enige van haar bekende beeld (foto(detail) coll. NMI).

# ENTR'ACTE A

## SNAREN TUSSEN SNORREN

### **Gertrud Winzer en de vaderlandse muziekpraktijk**

De harpiste Gertrud Winzer behoorde tot de kwalitatief en kwantitatief belangrijke categorie van Duitse musici-immigranten uit het laatste kwart van de negentiende eeuw. Zij werd geboren op 20 juni 1864 in het Silezische Brieg, in de omgeving van Breslau, en kreeg les van haar eveneens harpspelende vader. In 1882, dus al op jeugdige leeftijd, bespeelde ze vermoedelijk als enig vrouwelijk orkestlid in het orkest van de Hoogduitsche Opera in Rotterdam een instrument waarvoor in die periode nog nauwelijks bekwame autochtone musici waren te vinden. In 1884 maakte zij een overstap naar het Paleisorkest van Coenen in Amsterdam. Tussen 1886 en 1889 werkte ze in Sint-Petersburg en Königsberg, om in 1890 haar zwervend bestaan op te geven en als eerste vrouw toe te treden tot het Concertgebouworkest.

Op 12 april 1894, twee dagen voor de oprichting van de ATV, trouwde Gertrud Pauline Selma Winzer op 29-jarige leeftijd met haar Nederlandse orkestcollega Johannes Willem Jacob Hutschenruyter. Dit huwelijk tussen de tweede hoornist en adjunct-administrateur van het Concertgebouworkest en het toen enige vrouwelijke orkestlid was stellig een verbintenis tussen twee op dat moment prominente orkestleden. Ze woonden op verschillende adressen in de zogenoemde Concertgebouwuurt (destijds behorend tot de Gemeente Nieuwer-Amstel), waar de welgestelder orkestleden resideerden; mindere goden woonden vooral in De Pijp of de Plantagebuurt. Het echtpaar kreeg weldra twee zoons, van wie er één gehandicapt was. Desalniettemin bleef Winzer, hetgeen betrekkelijk ongebruikelijk was voor die tijd en in haar vak, na haar huwelijk als eerste harpiste aan het Concertgebouworkest verbonden, met een kleine onderbreking in 1896/97 voor een uitstapje naar het opera-orkest van Van der Linden. Met twee toen nog kleine kinderen werd zij in 1898 bovendien harpdocente aan het Amsterdamsch Conservatorium. Na een directieconflict tussen Mengelberg en haar man nam zij evenals deze in de lente van 1904 vrijwillig ontslag uit het Concertgebouworkest, om in 1907 in navolging van andere oud-orkestleden toe te treden tot Viotta's Residentie-Orchest. Na een conflict binnen de Haagsche Toonkunstenaars-Vereeniging (HTV), waarbij opnieuw haar man betrokken was, vertrok zij in 1914 vermoedelijk niet geheel uit vrije wil uit de residentie naar het Utrechts Stedelijk Orchest (USO), waar haar zwager Wouter Hutschenruyter de dirigeerstok zwaaide.

Ook haar ooit hoornspelende echtgenoot vond als spijtoptant onderdak in dat ensemble; zij gingen toen in Het Gooi wonen. Beiden bleven vervolgens tot hun pensionering omstreeks 1928/29 aan het USO verbonden.

### **Unieke positie**

In een tijdperk van schaarste aan vrouwelijke orkestmusici is Gertrud Winzer ongetwijfeld een unieke en opvallende verschijning geweest in de Nederlandse orkestwereld. Zij bespeelde immers met verve een van de weinige destijds voor vrouwen oirbaar geachte ensemble-instrumenten en vervulde daarmee een pioniersrol. Bovendien behoorde ze tot de ambitieuze musicigeneratie die de opbloei van het Nederlandse muziekleven in de jaren '80 en '90 actief gestalte heeft gegeven, vooral in het Concertgebouworkest tijdens het bewind van Kes en de eerste jaren van Mengelberg. Het is even tekenend als teleurstellend, dat zowel over haar levensloop en privé-omstandigheden als omtrent haar muzikale opvattingen en continue carrière in tenminste acht verschillende orkestformaties gedurende meer dan vijfenveertig jaar, geen directe bronnen beschikbaar zijn. Niet veel professionele musiciennes zullen immers zoveel snaren hebben beroerd onder de artistieke directie van zulke uiteenlopende, maar allen in hun tijd vooraanstaande (mannelijke) dirigenten als Kes, Mengelberg, Van der Linden, Nikisch, Strauss, Mottl, Weingartner, Richter, Mahler, Viotta, Van Gilse en Cornelis. Maar Winzer bleef als prominent toonkunstenares naar de patriarchale eisen des tijds toch steeds op de achtergrond en in de schaduw van haar bedrijvige echtgenoot, ook met betrekking tot het vakverenigingswezen dat in zijn bestaan juist zo centraal zou komen te staan. Uit autobiografische notities van de in het algemeen toch zo breedvoerig documenterende Hutschenruyter schemert slechts vaag door dat zij haar echtgenoot steeds heeft gesteund in de successievelijke conflicten waarin deze betrokken raakte. Zo volgde zij hem bij zijn vertrek uit het Concertgebouw in 1904, en later reisde ze hem beroepshalve vooruit naar achtereenvolgens Den Haag en Utrecht. In verschillende perioden van haar carrière droeg zij daarmee zorg voor een aanzienlijk deel van het gezinsinkomen, wanneer Hutschenruyter als gevolg van arbeids- of vakbondsconflicten tijdelijk brodeloos raakte.

Te vrezen valt dat niet zozeer de technische spelkwaliteiten van mevrouw Hutschenruyter in de jaren '10 en '20 afnamen, als wel haar mentale flexibiliteit; vermoedelijk heeft zij de algehele kwaliteitsverbetering van het ensemblespel in het tweede deel van haar loopbaan ook niet meer zo goed kunnen volgen. Dat kan mede verklaren waarom Jan van Gilse, de verbitterde oud-dirigent van het USO, in zijn veel later gepubliceerde memoires achteraf zo'n even openhartig als vernietigend oordeel over haar meende te moeten vellen: 'zij kon wel harp spelen, maar zij was onmuzikaal en volslagen onberekenbaar en had daarbij de eigenschap steeds van haar gelijk overtuigd te zijn. Dit voerde in repetities tot hevige scènes, in concerten kon zij door met aplomb ten gehoor gebrachte inzetten de mooiste ogenblikken bederven'. Op grond van deze krasse typering kan niet worden uitgesloten dat haar onbesuisd gedrag ertoe heeft bijgedragen, dat Winzer in de muzikale pikorde van

de Nederlandse symfonie-orkesten noodgedwongen tot tweemaal toe een stap terug heeft moeten zetten. Van het inmiddels superieure Concertgebouworkest (1890-1904) belandde zij immers via het onder Viotta tamelijk solide RO (1907-1914) in het in de laatste jaren van Wouter Hutschenruyters directie uiterst matige USO (v.a. 1914). In dat laatste ensemble bereikte zij, na de korte en tumultueuze episode met Van Gilse, tenslotte haar pensionering tijdens de inspirerende directieperiode van Evert Cornelis.

### **Morele quarantaine**

De uitzonderlijke situatie en typerende rol van Winzer vestigt de aandacht op de algemene positie van uitvoerende toonkunstenaresen rond de eeuwwisseling. De Nederlandse muziekwereld was vóór 1920 bijna uitsluitend een herenbolwerk, of het nu de samenstelling van de orkesten, de leiding van de Maatschappij Toonkunst of van conservatoria, dan wel het bestuur van organisaties als NTV of A(N)TV betrof. De Hof van Melos rekruteerde om het even bestuurlijke regenten en muzikale ondernemers, dirigenten en instrumentale solisten, regisseurs en repetitoren, maar ook vakverenigingsbestuurders en tutti-instrumentalisten voor het overgrote merendeel uit de destijds meest van martiale snorren voorziene mannelijke burgerij. Dit contrasteerde zeker met de toneel- en zelfs met de amusementswereld, waarin aantallen mannen en vrouwen óp de podia elkaar in elk geval nog enigszins in evenwicht hielden. De hegemoniale rol van het burgerlijk patriarchaat was daar vóór en achter het brandscherm in het algemeen dus minder opzichtig. Daarentegen kunnen de enkele instrumentale en zangsolistes, de tientallen koorzangeressen en honderden muziekpedagogen nauwelijks verandering brengen in het masculiene beeld van de muziekwereld. Laat staan dat zij gezamenlijk in staat waren om naar feminiene zijde op de machtsverhoudingen daarbinnen op korte of iets langere termijn ook maar enige invloed uit te oefenen. Degenen die op en achter de muziekpodia aan de touwtjes trokken, bleven nog decennialang bijna allemaal heren, of tenminste mannen.

Voor zover het de situatie óp de podia betrof, had het geringe aandeel van vrouwen daar stellig te maken met de langdurige situatie van 'quarantaine', waarin zich het muzikantenvak in het algemeen tot diep in de negentiende eeuw had bevonden. Voor dames uit hogere kringen en vrouwen uit de burgerklasse gold, dat ze zich zover mogelijk van de nederige orkestwereld dienden te houden, en uitsluitend als (zang-)soliste, (piano-)virtuoze of (koor-)zangeres bemoeienis mochten hebben met het verder mannelijke concert- en operabedrijf. Maar voor sommige artistieke pres(en)taties was hun medewerking om fysieke redenen nu eenmaal onontbeerlijk en was het doorbreken van de geslachtelijke ballingschap onontkoombaar. De meeste vrouwelijke beroepsmusici waren dus in de eerste plaats daar te vinden waar ze op grond van sexe-kenmerken onontbeerlijk waren: in de hogere registers van (opera-)koor- of (oratorium-)solozang. In Nederland ging het daarbij destijds om enkele tientallen, hooguit een honderdtal vrouwen. Alhoewel conservatoria in toenemende mate gediplomeerde vrouwelijke musici afleverden, ontbraken zij nog nagenoeg in de orkesten of waren slechts spaarzaam te vinden achter of onder die

zachtaardige instrumenten, waarvoor te weinig mannen beschikbaar waren of die al werden beschouwd als minst mangebonden en meest vrouwvriendelijk. Voor de ruime periode rond de eeuwwisseling stelde Ehrlich ten aanzien van vrouwen in het algemeen vast dat ‘*apart from the harp and the piano few instruments had been “permitted” to them in the past, and the violin had only recently become socially acceptable*’. Zo kon het gebeuren dat tussen 1890 en 1920 in het Concertgebouworkest (niet steeds gelijktijdig) in totaal slechts twaalf vrouwen werkzaam waren, allen met als instrumenten harp, (alt-)viool of violoncello. Landelijk gezien zullen hooguit enkele tientallen vrouwen na de eeuwwisseling langzamerhand tot beroepsorkesten zijn doorgedrongen.

Hoe ongemakkelijk de arbeidssituatie in orkestraal verband van met name jonge instrumentalistes dan bovendien nog kon zijn, schemert enigszins door in ‘*the stupid affair of Joyce Haworth*’, waarbij mogelijkerwijs mannelijke grof- of onhebbelijkheden een nimmer opgehelderde rol hebben gespeeld. De betreffende Amerikaanse dame was als een van de schaarse buitenlandse vrouwen slechts zeer kortstondig (van 1-9-1913 tot 16-1-1914) werkzaam als tweede violiste in het Concertgebouworkest. Haar plotselinge ontslagname leidde, in combinatie met geruchten en een anonieme brief waarin werd gesuggereerd dat zij door bepaalde mannelijke elementen in het orkest onheus zou zijn bejegend, tot een boeiende correspondentie tussen haar en het bestuurslid De Marez Oyens. Omtrent de werkelijke reden van haar overhaaste vertrek uit het ensemble bestond bij het bestuur van gebouw en orkest namelijk grote onduidelijkheid en verwarring. Nam zij nu de benen vanwege het ‘*very scandalous behaviour of some of the men of the orchestra*’, zoals de bezorgde Oyens vermoedde? Maar Haworth hield, niet volgens voor de hand liggend verwachtingspatroon, daarentegen juist vol ‘*that nothing happened and there was no thought of blame to anyone*’. Haar werkelijke of gefingeerde reden van vertrek luidde uitsluitend ‘*that orchestra life is no girls life! far too tiring*’. Maar wat er werkelijk wel of niet was gebeurd blijft duister, daar Haworth uitdrukkelijk pleitte voor ‘*an end of this stupid affair*’. Zij verdween dus gezwind uit het orkest en deed er verder het zwijgen toe; en zo hadden zowel instrumentale roddelaars en de patriarchale Oyens als nieuwsgierige interpreten achteraf slechts het nakijken!

Orkestrale consternatie als deze en de vrees voor mogelijke onverkwikkelijkheden in de openbaarheid verklaren mede het verschil tussen het betrekkelijk grote aantal vrouwelijke pedagogen -en componistes- dat zich in de burgerlijke privésfeer bewoog, en het kleine aantal vrouwen dat zelf het podium durfde te betreden. In dat laatste geval waren er overigens ook verschillen in klassenpositie te onderscheiden: de schaarse vrouwen die wél op de concertpodia waren te vinden, bijvoorbeeld als zangsoliste of dirigente, behoorden net als veel pedagogen meestal tot de gegoede kringen. Vrouwelijke opera-koristen vielen daarentegen nog lang in de aardser categorie van ballet- en revuemeisjes, soubrettes en aanverwanten. In hun geval betrof het in feite veelal loonslavinnen in oorden van ‘*publieke vermakelijkheden*’, die niet werden geacht zich omtrent hun sociale of morele reputatie al te grote illusies te maken. Hun onburgerlijke beroepssituatie was dus wel een heel andere dan die van orkestrale enkelingen als Winzer of Haworth. Maar in zijn algemeenheid beschouwd,

bestond er zeker geen gebrek aan sociale of morele uitsluitingsmechanismen ten aanzien van publieke muziekbeoefening door vrouwen uit alle lagen van de bevolking.

### **Muziekpedagogiek**

De maar traag slijtende openbare quarantaine had tot gevolg dat vrouwen vooral professioneel emploten zochten in het muziekonderwijs, meestal in piano en zang en daarnaast op de instrumenten harp, (alt-)viool en cello. Hun geschoolde arbeidsaanbod speelde gretig in op de groei van de muziekpedagogische behoeften onder de (kinderen van de) gezeten burgerij. Omdat dit huisonderwijs zich grotendeels afspeelde buiten de openbare sfeer is deze vorm van domestieke arbeid statistisch niet correct af te lezen uit de beroepstellingen. Maar uit de data daarvan komt in elk geval wel naar voren dat al in de periode tussen 1889 en 1909 tenminste vele honderden vrouwen beroepsmatig actief waren in de muziekpedagogiek. Voor de periode 1888-1912 belooft bovendien het totaalcijfer van gediplomeerde vrouwelijke muziekpedagogen (als resultaat van examens bij de MBT, de NTV en aan de conservatoria van 's-Gravenhage en Amsterdam) liefst 1589, vooral in de zang- en pianopedagogiek. Dit getal van gemiddeld meer dan 60 gediplomeerden per jaar ligt zelfs meer dan driemaal zo hoog als dat van de gezamenlijke mannelijke abiturienten (verspreid over alle mogelijke instrumenten!). Uit deze cijfers, verzameld ter gelegenheid van de tentoonstelling 'De Vrouw 1813-1913', wordt eens te meer duidelijk dat de feminiene onderwijspraktijk, die vooral ten dienste stond van het sociabele zingen en de salonpianistiek van liefhebbers, gedurende lange tijd ook in numeriek opzicht in hoge mate spreekwoordelijk was voor de moederlandse en burgerlijke muziekcultuur. Maar ter relativering hiervan: in vergelijking met bijvoorbeeld Engeland was het aantal beroepsmatig betrokken vrouwen nog steeds uiterst bescheiden.

Ook valt uit beroepstellingen op dat in de professionele amusementssector al rond de eeuwwisseling de bij elkaar opgetelde aantallen gehuwde en ongehuwde vrouwen vermoedelijk eerder moeten worden gemeten in honderd- dan in tientallen. Hun aandeel beliep daarmee in deze over het algemeen proletarische en masculiene tak van nijverheid toen toch al ver boven de tien procent van het totaal. Maar uit deze data wordt tegelijk ook duidelijk dat vrouwen zich op dat moment nog alleen in de muziekpedagogiek een substantiële positie hadden weten te bevechten. Behalve voor het piano-onderwijs gold dat met name voor het zangonderwijs, waarin ook prominente rolmodellen als Cateau Esser en Aal Noordewier actief waren. Dit betrekkelijke succes gold overigens zowel de pedagogiek binnenshuis als daarbuiten, in (particuliere) muziekscholen en conservatoria. Ehrlich gaat zelfs zover om het muziek(vak-)onderwijs in Engeland te kenschetsen 'as one of the few respectable occupations open to women'. Zeker valt het in de krappe categorie van professies die, teneinde in hun eigen levensonderhoud te kunnen voorzien, nog vóór de vorige eeuwwisseling ook in Nederland begonnen open te staan voor ongehuwde burgermeisjes, zoals dat ook gold voor de beroepen van onderwijzeres, verpleegster of gouvernante. Een combinatie van artistieke inslag en onderwijsdeskundigheid bood



getalenteerde vrouwen –alleenstaand of niet– stellig een uitweg uit kleinburgerlijke onbeduidendheid en benauwende ledigheid; en dat zonder dat zij, althans bij het geven van huisonderwijs, de beschermende privésfeer behoeften te verlaten.

In de geïndividualiseerde muziekpedagogiek lag (vak-)organisatie in het algemeen minder voor de hand dan in de grootschaliger symfonie- of amusementssegmenten. Overigens kwamen geheel uit vrouwen bestaande amusementsorkesten in Nederland nog maar betrekkelijk weinig voor; dat lag hier anders dan in de Engelse, Scandinavische en Duitse cultuurgebieden, waarover is geschreven door respectievelijk Ehrlich, Myers en Kauffmann. Het organisatievraagstuk onder vrouwelijke musici kwam in Nederland dan ook in beperkter mate aan de orde dan elders. Onder pedagogen, dirigenten en componisten bleef de Nederlandsche Toonkunstenaars Vereeniging (NTV) nog lang een semi-besloten herenaangelegenheid, maar anderzijds stond al rond de eeuwwisseling de Vereeniging van Muziekonderwijzers & Muziekonderwijzeressen (VvMO&MO) volgens haar naamgeving nadrukkelijk wél open voor vrouwen. Toch bleven veel pedagogen nog ongeorganiseerd, en ook voor vrouwelijke orkestleden was de weg naar lidmaatschap van een heuse vakvereniging rond de eeuwwisseling zeker geen voor de handliggende. Ook als pril ATV-lid kan Gertrud Winzer dus wel degelijk gelden als een pioniersvrouw. De barrière naar een openbaar optreden binnen de A(N)TV heeft zij voorzover bekend echter niet geslecht; wellicht waren haar reserves toch nog te groot als het ging om een zich ongevraagd manifesteren in de boezem van een mannenorganisatie, waarin bovendien haar ambitieuze echtgenoot gedurende lange tijd zulk een prominente rol wenste te spelen.

De sterksten onder de weinige vrouwelijke verenigingsleden zouden de hinderpaal van ingetogenheid wél weten te overwinnen en zelfs actief en dienstbaar bestuurslid worden, al was zo'n geprofileerde route binnen een masculiene vakorganisatie nooit een gemakkelijke. Nu was achter de schermen mede-organiseren één ding, maar voor het in volle openbaarheid actievoeren was ook de nodige moed nodig: ontegenzeggelijk brachten vrouwen die soms op, zoals met name bij een staking van koristes bij de Nederlandsche Opera in 1902. Voor zover bekend traden de betrokken vrouwen ook bij dit soort acties, die bovendien steeds onder leiding stonden van mannen als Pothuis, echter nimmer uit de anonimiteit. In later jaren komt een enkele maal het spreken op ledenvergaderingen van de ATV wel voor, zoals mevrouw Annemarie Rutters dat zou durven; of de bestuurssecretaris van de ATV blijkt de pianopedagoge mevrouw Gerardina Polak-de Meijer te zijn (geb. te Rotterdam op 31-5-1882, overleden in Amsterdam 2-12-1974), de actieve echtgenote van Henri's broer Eliazer (Eduard). Maar voor de rest bleef musici-organisatie nog louter een mannenzaak. Zo is bijvoorbeeld van prominente zangeressen uit deze periode als Aaltje Noordewier-Reddingius of Anke Schierbeek geen bemoeienis met vakverenigingen overgeleverd, en uit latere jaren al evenmin van vooraanstaande harpistes als Paula Fischer of Rosa Spier. Ook de voorgangster in het Concertgebouworkest van de beide laatsten, de echtgenote van Willem Hutschenruyter, was weliswaar trouw A(N)TV-lid –en dat wel onder haar eigen naam–, maar van enige zelfstandige activiteit harerzijds binnen deze vereniging(-en) is nooit vernomen. Waar zij haar dominante echtgenoot muzikaal gezien

ongetwijfeld overtroefde, bleef ze in vakorganisatorisch opzicht dus wél keurig in zijn slagschaduw. Een andere keuze lijkt in het geval en in de tijd van Gertrud Winzer (nog) niet erg voor de hand te hebben gelegen.



## Hoofdstuk IV

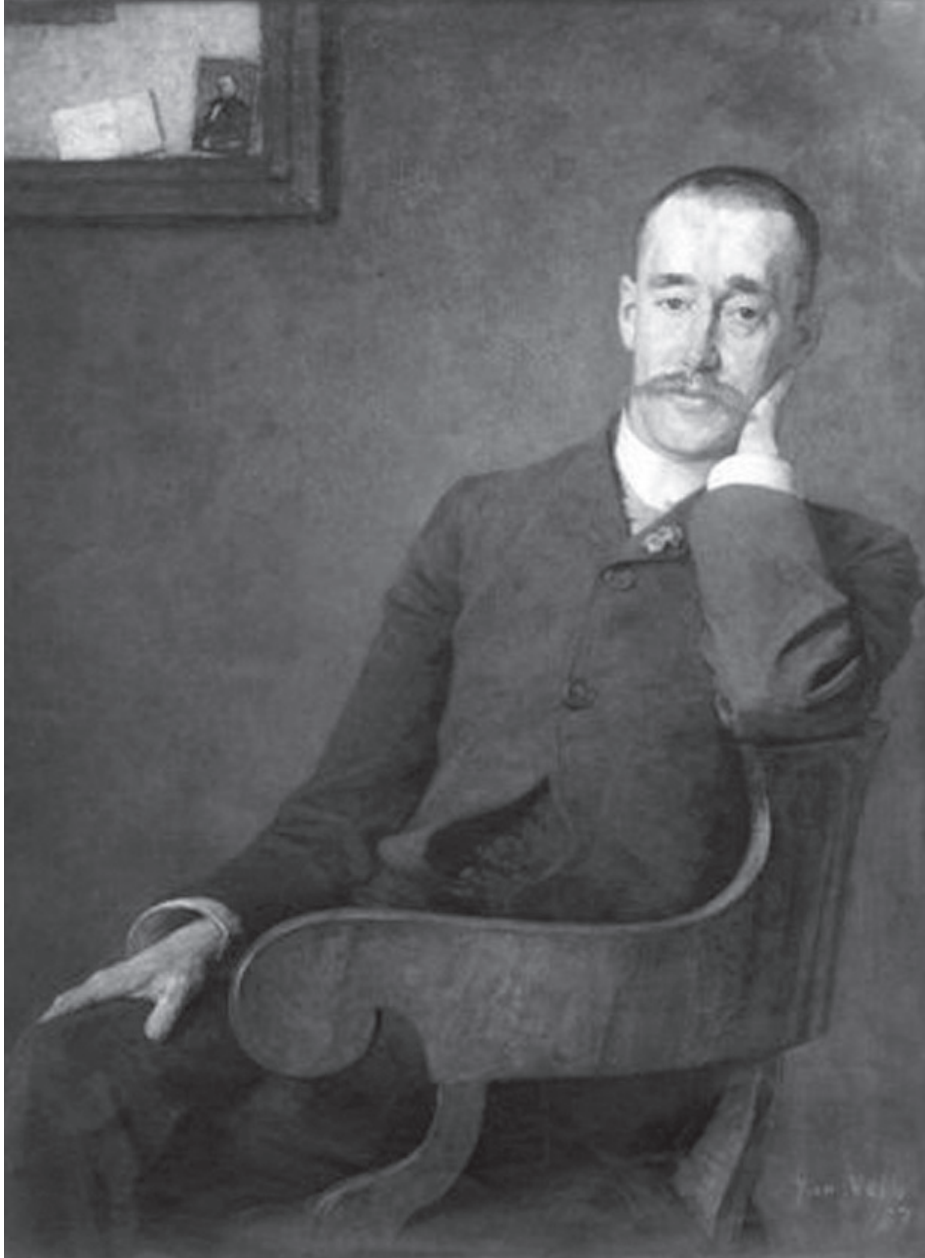
### LEERTIJD

#### **De muzikale compagnie van het proletariërsleger in de jaren 1894 tot 1902**

##### **‘Het Artistieke Proletariaat’ en de operacrisis van 1894**

‘Het was dus in het jaar 1894, toen ook op ander gebied het vakverenigingsleven in Nederland begon te ontwaken - dat de Amsterdamsche musici door de voormannen dier beweging tot een vergadering werden uitgenodigd, welke door de heeren van der Goes en Polak werd geleid. In die vergadering werd de grondslag gelegd voor het muzikale vakverenigingsleven in Holland’.<sup>1</sup> Zo vatte Willem Hutschenruyter vijftien jaar later de oprichtingsgebeurtenis samen, zonder de precieze omstandigheden waaronder dit gebeurd was te beschrijven of te analyseren. Duidelijk is wel dat daarmee een hachelijk avontuur was begonnen, al was het maar omdat de meeste betrokkenen geen ervaring hadden met het op de been houden van een onafhankelijke categorale organisatie. Onbekend is of er, terwijl van vakbeweging in ‘moderne’ zin nog geen sprake was, behalve met ‘parlementaire’ socialisten als Polak ook contacten hebben bestaan met vakverenigingen of leiders van het net opgerichte NAS. Ook is niet precies duidelijk hoe aanvankelijk de verhouding was met de oudere beroepsorganisatie binnen het vak, de NTV, die de nieuwkomer toch licht als concurrent kon beschouwen. Of er rondom de oprichting tegenwerking bestond in leidinggevende muzikale kringen, of dat de nieuweling -behalve door De Groot- juist enthousiast is begroet of tenminste minzaam bejegend, is evenmin bekend.

Dat lijkt tekenend: de actieve musici waren meer met praktische zaken bezig dan met strategische en zij hadden wel iets anders aan het hoofd dan het documenteren van de geboorte-omstandigheden van hun geesteskind. De hoofdrolspelers -behalve wellicht Polak en Van der Goes- hebben zich waarschijnlijk ook niet afgevraagd hoe hun initiatief viel te plaatsen in de maatschappelijke turbulentie van de jaren negentig. Hanteerden deze musici wel een bewuste vakverenigingsstrategie, kenden ze de tactische implicaties van hun handelen? Misschien, want zij waren noch van intelligentie noch van motivatie gespeend, maar ze hadden geen van allen ervaring met zowel theorie als praktijk van vakbondswerk. Het opnieuw uitzoeken van vingerzettingen en het gesmeerd houden van de ventielen van een nog jonge organisatie zouden onvoorspelbare activiteiten inhouden voor mannen



Franc van der Goes, heer verkerend onder musici (olieverfschilderij van Jan Veth (1887); foto coll. IISG).

die tot dusverre voornamelijk verstand hadden van strijken of blazen. Daarin waren zij professioneel, maar in de hen onbekende wereld van de belangenbehartiging waren zij noodgedwongen amateurs; de meesten zouden dat ook blijven, al was het maar op materiële gronden. In het eerste decennium van de ATV deden deze enthousiaste en gemotiveerde vrijwilligers uit heel verschillende segmenten van het Amsterdamse musicbestand echter veel leerervaringen op, zodat ze aan het eind van die pioniersperiode –sadder but wiser– zeker niet meer te beschouwen waren als absolute beginners.

Henri Polak werd door Hutschenruyter terecht aangeduid als een van de sleutelfiguren bij de oprichting van de ATV. Niet alleen als initiatiefnemer en agitator is hij erbij betrokken geweest, maar ook in de hoedanigheid van politiek journalist en als oog- en oorgetuige is hij in deze dagen buitengewoon actief. In het door Van der Goes en hem –en tot kort voordien ook door Troelstra– geredigeerde socialistische weekperiodiek *De Nieuwe Tijd* schrijft hij in de maanden maart en april 1894 een serie informatieve én agerende artikelen onder de noemer ‘Het Artistieke Proletariaat in de Hoofdstad’. In deze sociale reportage hekelt Polak de organisatorische misstanden en slechte arbeidsvoorwaarden en –omstandigheden die heersen bij de beide instellingen waarover J.G.de Groot het bewind voert. De Groot is op gezag van de geldschietster en grootaandeelhouder mr.F.A. van Hall op dat moment niet alleen directeur van de Nederlandsche Opera, het vaste gezelschap dat de Parkschouwburg bespeelt, sinds 1893 is hij ook directeur van het Paleis voor Volksvlijt en als zodanig ook heer en meester over het Paleisorkest.<sup>2</sup> Deze cumulatie van functies en vooral de daarmee gepaard gaande vermenging van symfonische en operataken op twee lokaties leidt tot grote fricties onder de medewerkers, met name bij de beide orkesten. Polak geeft de namen van zijn directe bronnen niet, maar volgens zijn biograaf Bloemgarten is Cornelis van der Linden, notabene De Groots vaste dirigent, zijn belangrijkste zeggeman geweest. Deze kan met zijn loslippigheid geen andere bedoeling hebben gehad dan een poging tot ondermijning van het nagenoeg volledige operamonopolie dat De Groot –met op de achtergrond diens mecenas Van Hall– op dat moment in Amsterdam bezat.<sup>3</sup>

Deze opzet verklaart volgens Bloemgarten ook de timing van de artikelen, die namelijk verschenen toen Van der Linden al had besloten om volledig met De Groot te breken en ‘hij zeker wist dat hij met een nieuw operagezelschap in de meer prestigieuze Stadsschouwburg kon gaan optreden. Immers: al lagen tijdens de winter van 1893–1894 Van der Linden en De Groot voortdurend met elkaar overhoop, op geen enkele manier liet de dirigent toen blijken dat hij niet van zins was de voor het volgende seizoen geplande verhuizing van de Hollandsche Opera naar het Paleis voor Volksvlijt mee te maken’. Het was dus opzet ‘dat Van der Linden in maart 1894 zijn baas De Groot onderuit probeerde te halen door Henri Polak’, aldus nog steeds Bloemgarten, ‘uitvoerig in te lichten over de misselijke wijze waarop deze zijn musici, zowel die in de Parkschouwburg als in het Paleis voor Volksvlijt behandelde’. Niet voor niets gebeurde dat kort voordat Van der Linden ‘de vorming van een nieuw opera-gezelschap aankondigde, dat in de Stadsschouwburg zou gaan spelen’. Zoals Polak in de opera-affaire het ideale vehikel voor muzikale vakbondsvorming én sociale journalistiek ontdekt had, zo zal Van der Linden ‘wel niet hebben vermoed dat hij, door Polak bij zijn strijd tegen De Groot in te schakelen, de oprichting van de oudste

vakbond van musici in Nederland (in feite) in de hand werkte. Het was hem natuurlijk uitsluitend te doen om De Groot een hak te zetten'.<sup>4</sup>

De doorslaggevende factor bij de destabilisering binnen de opera-onderneming van De Groot, die Van der Linden in de kaart speelt bij zijn transfer- en Polak bij zijn vakbondsplannen, wordt echter gevormd door 'de kwestie die uiteindelijk zou leiden tot een volledige breuk van de meeste orkestleden met hun directeur: de hernieuwing van het jaarcontract. Terwijl het gebruik is dat een per 1 mei ingaand nieuw contract eind februari of uiterlijk begin maart ter tekening aan de orkestleden wordt voorgelegd, is dat nu nog niet gebeurd. De orkestleden vrezen, niet ten onrechte, dat De Groot pas op het allerlaatste moment met individuele contracten zal afkomen, die dan voor de musici aanzienlijk ongunstiger zullen zijn dan de tot dusver geldende'. Deze gang van zaken vergroot de interne onrust vanzelfsprekend aanmerkelijk.<sup>5</sup>

Al komt Polak in zijn artikelenserie niet tot een diepgaande analyse van de sociale problemen in de hoofdstedelijke muzieksector -daarvoor bleef zijn aanklacht tegen wantoestanden toch te zeer aan de oppervlakte-, wel is hij heel informatief met betrekking tot het gedrag en de opstelling van De Groot en over de situatie van koristen en musici in de Parkschouwburg en het Paleis voor Volksvlijt. Als *De Nieuwe Tijd* in februari 1894 meldt dat De Groot is 'beofficierd', wordt er al dreigend aan toegevoegd: 'over de toestanden in Paleis voor Volksvlijt en Parkschouwburg (...) zullen wij in 't volgende nummer belangrijke onthullingen doen'. Het nummer van 10 maart opent inderdaad met de eerste aflevering van een serie sociale rapportages, die naar inhoud en vorm zowel typerend is voor de situatie van het moment als voor de agerende schrijfstijl van Polak. 'Er is echter nog eene klasse van proletariërs, van welker omstandigheden en levensvoorwaarden de buitenwereld totaal onkundig is, bij wie het bewustzijn harer toestand nog niet ontwaakt is, en die, zonder protest harerzijds, op de schandelijkste manier uitgebuit wordt. Het zijn de artistieke proletariërs, speciaal de instrumentalisten, de orkest-musici, die wij op het oog hebben. De toestand van de meesten hunner mag minstens slecht, van velen bepaald onhoudbaar genoemd worden.' Met betrekking tot de honorering vermeldt Polak dat vocale solisten bij De Groot weliswaar 'goede, dikwijls vrij hooge salarissen' verdienen, maar 'de stakkers die het koor vormen zijn er evenwel ellendig aan toe (en) de instrumentalisten ontvangen van f 10 tot f 80 per maand', de meesten iets daar tussenin. Daarbij moet bedacht worden dat het hier om acht-maandscontracten en dus om seizoenarbeid ging, waarbij musici tussen mei en september nog ergens anders emplooi moesten zien te vinden. Er zijn zelfs 'musici voor een rijksdaalder per week (en) dat is minder dan de gemiddelde Friesche veenarbeider verdient', maar dat zullen -Polak vermeldt dat niet met zoveel woorden- geen voltijders zijn geweest.<sup>6</sup>

Het is dus logisch, dat 'voor dergelijke salarissen geen degelijke geschoolde artisten te krijgen' zijn. Bovendien gaat het om zeer zwaar werk met 'eindelooze repetities, die dikwijls 's nachts plaats hebben' omdat veel musici overdag al ergens anders aan de kost moeten zien te komen. De kern van de ellende is de foute bedrijfsfilosofie: 'de Groot beschouwt de Ned. Opera als eene industrieële onderneming, waaruit zooveel mogelijk geld geklopt moet worden'. Dat blijkt ook, aldus Polak, uit de slechte secundaire arbeidsvoorwaarden:



te lage reiskostenvergoedingen, veel te lange werk- en wachttijden, reizen door de 'barren winternacht' en 'in 't holst van den kouden nacht', zodat musici 'herhaaldelijk ziek worden' en dan zelf 'van hun schamel loon' voor remplaçanten moeten zorgen.<sup>7</sup>

Naast het aanklagen van kapitalistische uitbuiting in de beste traditie van de sociale reportage wordt ook het slechte in de mens benadrukt in een nadere beschouwing over de figuur van de verantwoordelijke directeur: 'die meneer de Groot, voorheen 'n derderangs komiek aan een of ander vierderangs tooneelgezelschap' in de Amsterdamse Nes, heeft het nu als drievoudig zetbaas van Paleis, Parkschouwburg en Nederlandsche Opera hoog in de bol. Maar deze man 'die geen viool- van bassleutel weet te onderscheiden en zooveel artisticeit bezit als een nijlpaard' heeft wel de macht 'over artisten, wier schoenen hij nog niet waard is te poetsen'. De Groot zou in 1893 al nattigheid over zijn asociale personeelsbeleid hebben gevoeld en toen 'den indruk van goedmoedigheid' hebben willen vestigen. In een toespraak tot de orkestleden had hij toegegeven 'dat hier veel gebeurd is, dat niet in den haak was' en hij zou 'trachten goed te maken wat bedorven is'.<sup>8</sup> Maar deze gang naar Canossa had niet veel geholpen, want de situatie zou gedurende het operaseizoen 1893-94 van kwaad tot erger zijn geraakt.

In het tweede artikel, dat de situatie in het Paleis voor Volksvlucht tot onderwerp heeft, wijst Polak op het successievelijke vertrek bij het orkest van Hol als dirigent, Cramer als concertmeester en Bosmans als solocellist. Van het eens befaamde Paleisorkest is nog slechts een onvolledig bezet ensemble over, nog steeds onder leiding van Coenen, om welke reden de Wagnervereeniging en de zangvereniging Excelsior inmiddels zijn overgelopen naar de concurrentie in het Concertgebouw. Streng oordeelt de muzikliefhebber Polak dat door deze degeneratie de 'concerten tot beneden het peil van het middelmatige gedaald' zijn. Nauwelijks verwonderlijk is dat er sprake is van verslechtering van secundaire arbeidsvoorwaarden, voor een deel als oorzaak, voor een ander deel als gevolg van de bedroevende situatie in het Paleis. Zo was het vroeger goed gebruik, maar dat is door De Groot contractueel afgeschaft, dat 'bij ziekte van een der orkestleden, deze gedurende zes weken zijn vol salaris ontving, de volgende zes weken de helft daarvan'. Verder heerst er een even streng als willekeurig boetebeleid, waarbij de auteur zich afvraagt 'of al die kortingen en boeten wel behoorlijk verantwoord worden'.<sup>9</sup>

Maar de grootste steen des aanstoots blijft de langdurige onzekerheid inzake de primaire arbeidsvoorwaarden, namelijk de inhoud van de te sluiten arbeidscontracten in Paleis en Parkschouwburg voor het naderend seizoen 1894-95. Dat daaromtrent anders dan in andere lenten nog niets is bekendgemaakt zal deels voortgekomen zijn uit terughoudendheid bij De Groot om zich vroegtijdig in de kaart te laten kijken; hij voelde enerzijds de symfonische concurrentie van het Concertgebouw en zag anderzijds vooral de dreiging naderen van de nieuwe Stadsschouwburg als alternatief operahuis. Maar ook zakelijke problemen van zijn geldschieters zullen hem wel tot voorzichtigheid hebben gemaand om zich voor het aankomend seizoen al te snel vast te leggen. Deze onduidelijkheden verleiden Polak tot speculaties over de nabije toekomst van De Groots ondernemingen, ongetwijfeld op gezag van de geheime bron binnen het operagezelschap: 'men spreekt zelfs van een soort van combinatie der orkesten van het Paleis en van den Parkschouwburg, welk laatst orkest

verkleind en aangevuld zou worden met leden van het Paleisorkest, waardoor vrijen avonden voor dezen, voor goed tot het verleden zullen gaan behooren.' Stellig ook mede op gezag van Van der Linden wordt de oude Coenen als handlanger van De Groot afgeschilderd; 'Coenen is in alle opzichten de pest der musikale professie te Amsterdam'. Hij wordt aldus neergesabeld: 'het zal bij den heer Coenen niet opkomen zijn kunst of zijn kunstenaars tegenover een directeur in bescherming te nemen. Bij hem is de artisticeit sinds lang overgegaan in grof egoïsme'.<sup>10</sup>

Het eerste artikel had inmiddels stevige resonans opgeroepen, waarmee de opzet om reacties uit te lokken uit de beroepsgroep zelf volledig was geslaagd. Daarmee kunnen nieuwe kolommen gevuld en de agitatie nog verder opgevoerd worden; monter kan Polak zijn derde artikel dan ook openen met de mededeling dat hij inmiddels veel aanvullende informatie heeft ontvangen. Daaronder is een -integraal afgedrukte- brief van 'Uw dienaar, Een Tooneelspeler', die uitvoerig ingaat op salariëring, kledingvoorschriften en andere aangelegenheden betreffende de bedrijfsvoering van De Groot. Polak zelf gaat in op het gebrek aan evenwicht in de contractuele situatie van het personeel van de Parkschouwburg: 'de Directeur heeft het recht dit contract ten allen tijde te kunnen verbreken', terwijl de geëngageerde bij contractbreuk 'eene schadeloosstelling van honderd gulden' moet betalen. Gedurende de veertiendaagse repetitietijd aan het begin van elk seizoen, de zogenoemde 'voortijd', wordt bovendien in het geheel geen salaris betaald. Een andere brief meldt nog meer schrijnend onrecht, want 'de machinisten of tooneelknechts verdienen van f 5,- tot f 10,- per week'; enkele theatertechnici schrijven: 'de heer (?) de Groot behandelt die menschen, evenals alle ondergeschikten, als beesten', want de directeur zou hen 'in 't diepst van den nacht, op een kar met de bagage naar Amsterdam terug (sturen) in elk weer, en al vriest het nog zoo hard', zo melden zij, 'alleen omdat de verzending van de bagage per trein een paar centen meer kost'. En deze directeur 'durft nog te spreken voortdurend over duizenden guldens verlies. Maar ondertusschen leeft hij van dat verlies als een prins'. Voor zijn ondergeschikten rest volgens dit ingekomen schrijven slechts een melodramatische keuze: 'zich verdrinken of koloniaal worden'.<sup>11</sup>

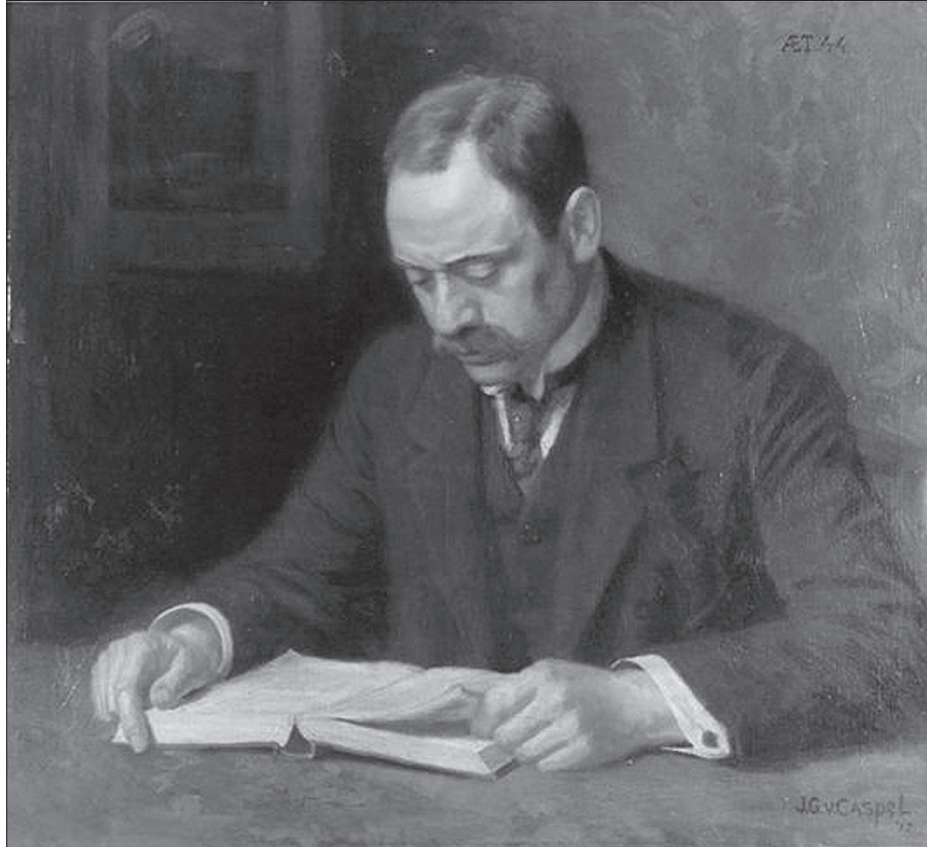
Naast adhesie die *De Nieuwe Tijd* in de loop van maart ontving, komen er in De Koo's dagblad *De Amsterdammer* ook andere geluiden los, wanneer leden van het gezelschap voor De Groot in het krijt treden. Polak neemt die reacties gretig en letterlijk over in zijn vierde en laatste aflevering van 'Het Artistieke Proletariaat'. Zo hebben deze personeelsleden bezwaar tegen 'de geheele onwetendheid van den schrijver in sommige zaken, maar ook den moedwil om den heer De Groot willens en wetens te kwetsen'. Deze directeur is wel wat te verwijten, maar veel ellende is als gevolg van eigen plichtsverzuim ook de schuld van medewerkers zelf. Interessant is ook de ontkenning van meldingen over contractuele onvolkomenheden, op basis van een wel héél curieuze argumentatie: 'wij weten (dat) niet, want wij (...) zijn er niet van in het bezit, (en) zijn geëngageerd zonder contract'. Maar niet ontkend wordt 'dat voor de meesten de toestand onhoudbaar is', om er retorisch aan toe te voegen: 'mogen wij u vragen, waar de toestand beter is, en waarom men dan niet van die betere toestand gebruik maakt'. Dat was op het dieptepunt van de economische malaise stellig een lastig te beantwoorden vraag, zeker voor de velen die niet in de positie waren

om naar het Concertgebouw uit te wijken. 'Dat de Heer de Groot gebreken aankleven, valt niet te ontkennen; doch *wie* heeft die niet? wie is volmaakt?' De moraal van deze briefschrijvers, waarvan er één in de Parkschouwburg werkt en dus weinig te maken heeft met de toestanden in het Paleis, luidt: 'het kwaad wordt immer per meter uitgemeten en het goede ingemeten'. Zij stellen dan ook maar laconiek voor om 'een eindeloze en nuttelooze pennestrijd te voorkomen'.<sup>12</sup> Tevreden merkt Polak na deze pennenvrucht op: 'de hemel beware de Groot voor zulke vrienden'. Hij houdt zijn aanklachten dan ook staande: 'wat wij omtrent de behandeling van het personeel schreven, zooals over de salarissen van koristen en orkestleden, vergoeding van verblijfkosten, contractverbreking, hondsche bejegening enz. enz., is door niemand weerlegd (en) niet(s) is onjuist van alles wat wij medegedeeld hebben'. Zijn conclusie is duidelijk: 'De Groot eet van die "personen" en dat wel op zeer copieuse manier'.<sup>13</sup>

In ingezonden brieven en commentaren in de weken erna ijlen de grieven tegen De Groot maar ook de pogingen tot weerlegging ervan nog na. Zo merkt een briefschrijver gevat op dat 'de huur der schouwburg en de andere crediteuren betaald worden met het geld waarvoor de artisten gewerkt hebben. Nu zal men daarop antwoorden, dat de artisten zonder schouwburg niets beteekenen, doch ik meen dat dit evenzoo met de schouwburg is'.<sup>14</sup> Niet alleen is door alle reacties en blijken van adhesie de artikelenreeks voor Polak geslaagd, in zijn ogen werd zijn praktische bemoeienis met de totstandkoming van een musici-organisatie er ook door gelegitimeerd. Sociale journalistiek en politiek activisme gingen bij hem succesvol hand in hand.

Het effect van de artikelenreeks was volgens Polak maximaal geweest en nu kwam hij terug op de vraag wat eigenlijk de achterliggende bedoeling was geweest. 'Dat doel was den artisten het onhoudbare hunner toestand onder de oogen te brengen, hen te doen inzien dat zij, evenals alle arbeiders, gebukt gaan onder een lijden door den druk van het kapitaal, dat zij, niet minder dan ambachtslieden en arbeiders, slachtoffers zijn onzer maatschappelijke regeling of op weg zijn het te worden en dat ook voor hen slechts één middel van verweer mogelijk is: organisatie'. Hij vervolgde tevreden: 'onze artikelen hebben het sluimerende bewustzijn van onze musici wakker geschud; twee bijeenkomsten van leden der meeste, zoo niet alle orkesten der hoofdstad hebben plaats gehad, waarop de wenschelijkheid, of liever de noodzakelijkheid eener vereeniging van toonkunstenaren besproken werd, met het resultaat, dat de oprichting eener zoodanige vereeniging zoo goed als verzekerd is en de definitieve totstandkoming er van binnen kort mag tegemoet gezien worden. En als die vereeniging den weg opgaat welke haar op voornoemde bijeenkomsten aangewezen is, den weg nl. van gemeenschappelijk optreden der leden voor het gemeenschappelijk doel: lotsverbetering – zonder uit het oog te verliezen, dat zij is eene compagnie van het georganiseerde internationale proletariërsleger, dan zullen wij onzen arbeid ruimschoots beloofd achten'.<sup>15</sup>

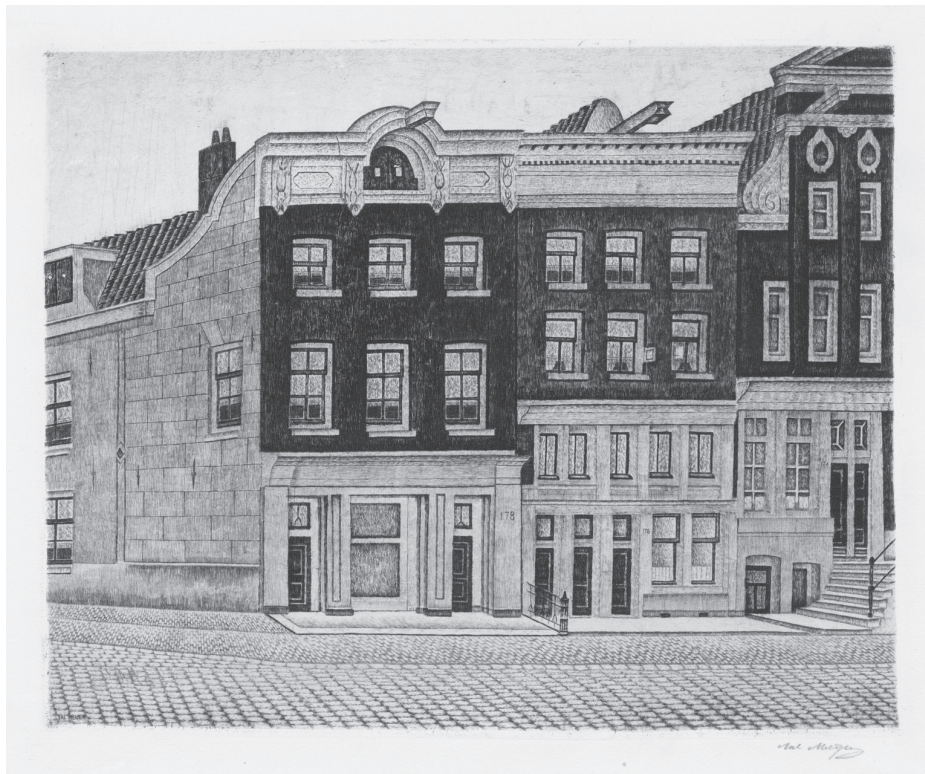
Dit afsluitende *Nieuwe Tijd*-artikel was aankondiging en aansporing tegelijkertijd. Toen De Groot eind maart nog steeds geen nieuw arbeidscontract aan de Paleis-musici had voorgelegd, maar volgens Bloemgarten 'uit een conceptcontract bleek dat hij hen net zo rechteloos wilde maken als hun collega's bij de Hollandsche Opera, vormde de overgrote



Henri Polak, proletariër met de musici (olieverfschilderij van Johann Georg van Caspel (1912); coll. IISG).

meerderheid op 6 april een coöperatie', de Amsterdamsche Orkest Vereeniging (AmOV), met als voorzitter de tweede dirigent Frans Wedemeyer. 'Overtuigd dat De Groot niet zo gauw een nieuw Paleisorkest kon samenstellen, legden ze hem een nieuw standaard-arbeidscontract voor dat voor de musici aanmerkelijk betere arbeidsvoorwaarden bevatte dan het te verwachten individuele contract van de directie. En om nog beter een vuist te kunnen maken, gingen op 14 april grotendeels dezelfde musici over tot oprichting van de Amsterdamsche Toonkunstenaars Vereeniging'.<sup>16</sup> Hiermee werd de gefaseerde opzet van de meest gemotiveerde musici een succes: eerst werd in het Paleis door middel van een zelfstandige orkestvereniging een kleine vuist gebald, daarna werd met de lokale vakvereniging in de richting van andere musicigroepen bredere machtsvorming nagestreefd. En de artikelenserie was juist het duwtje in de rug geweest om tot organisatie te komen. De toekomst zou overigens uitwijzen dat bemoeienis van de nieuwe vereniging met operakwesties rondom figuren als De Groot en Van der Linden nog jarenlang een van haar belangrijkste werkterreinen zou blijven. En ironisch genoeg zou Van der Linden, die nota bene de geest mee uit de fles geholpen had, zelf later nog veel last krijgen met het georganiseerde operapersoneel; toen stond hij zelf in de wankele ondernemersschoenen die eerder te groot voor De Groot waren gebleken.

Daar moet echter het volgende aan worden toegevoegd. Natuurlijk hadden Polak en de zijnen, gezien vanuit de belangen van de opera- en orkestemployés, gelijk met hun harde kritiek op De Groots bedrijfsvoering in de crisisjaren 1893 en '94. Maar dat mag toch niet geheel blind maken voor het feit dat deze opera-ondernemer wél een pionier was geweest. Gesteund door zijn broodheer Van Hall was hij er als enige in geslaagd om zowel artistiek succes te behalen als een continue bedrijfsvoering in stand te houden in een in bedrijfs-economisch opzicht uiterst kwetsbare tak van de podiumkunsten. En dat alles ook nog in de malaiseperiode van de late jaren tachtig en vroege jaren negentig.<sup>17</sup> Met kunst- en vliegwerk had hij het acht seizoenen volgehouden in de moeizaam bespeelbare Parkschouwburg: de eerste vier met het 'Hollandsch Opera Gezelschap' (HOG) en daarna met 'De Nederlandsche Opera' (NO). Als zo vaak waren de problemen onoverkomelijk geworden door abrupte expansieplannen. Het lijkt er op dat de gelijktijdige bespeling van genoemd theater én het Paleis voor Volksvlucht in het seizoen 1893-94, nog steeds in een economisch moeilijke periode, De Groot zowel organisatorisch als financieel lelijk is opgebroken en de opmaat heeft gevormd voor zijn échec in het daaropvolgende seizoen. Inmiddels was de breuk met Van der Linden ontstaan, waarop in het seizoen 1894-95 moordende concurrentie volgde met de Nieuwe Nederlandsche Opera (NNO), het gezelschap dat deze stichtte in de nieuwe Stadsschouwburg. Die wedijver zou De Groots derde opeenvolgende compagnie, de 'Nederlandsche Opera-Vereeniging' (NOV) in het Paleis voor Volksvlucht, nog geen vol seizoen volhouden.<sup>18</sup> Daarmee kreeg Henri Viotta gelijk, die de vraag had gesteld: 'wat is erger dan één Nederlandsche opera?'; vanaf de Olympus van de Wagnervereeniging had hij maar meteen zelf het antwoord gegeven: 'twee Nederlandsche opera's'.<sup>19</sup>



Café Schlüsser aan de Amstel, geboortegrond van de ATV (ets van Sal Meyer; coll. Stadsarchief Amsterdam).



De oprichting van de ATV op zaterdag 14 april 1894 in café Schlüsser –op de hoek van de Amstel en de Paardenstraat– heeft als vermeld weinig directe schriftelijke sporen nagelaten. Dat blijft opmerkelijk gezien het binnen de lokale arbeidsverhoudingen dramatische operaconflict en de er op volgende spectaculaire concurrentieslag tussen De Groot en Van der Linden. Polak noch Van der Goes of Wedemeyer hebben er directe ooggetuigeverslagen van gegeven. Alleen Willem Hutschenruyter, die niet aanwezig was bij de oprichtingsvergadering daar hij twee dagen eerder in het huwelijk was getreden, zou zich pas veel later enige malen aan weinig gedetailleerde terugblikken wagen.<sup>20</sup> Ook de toenmalige muziekpers besteedde nauwelijks aandacht aan deze eigentijdse organisatievorming. Het weldra toonaangevende *Weekblad voor Muziek*, in het begin van het jaar te Utrecht opgericht onder redactie van Hugo Nolthenius en Simon van Milligen, berichtte via de pen van deze laatste in mei 1894 wel over de spectaculaire opera-affaire, maar meldde pas veel later de oprichting van de ATV. Ingeklemd tussen twee data waarin enerverende stemronden voor de Tweede Kamer plaatsvonden –na kamerontbinding als gevolg van verwerping van de Kieswet–Tak van Poortvliet– werd oprichting van een lokale vakvereniging van musici kennelijk absoluut niet als een belangwekkende gebeurtenis in het actuele maatschappelijk leven beschouwd. De journalistiek geïnteresseerde of muzikale tijdgenoot beschouwde een en ander wellicht als een zuiver Amsterdamse aangelegenheid van de mindere man of als een ‘fait divers’, dat men hooguit vernam uit de lokale dagbladpers. Dat klopte in die zin, dat *De Amsterdamer* en het *Algemeen Handelsblad* in april al meermalen melding hadden gemaakt van de plaatselijke commotie rond opera en ATV, zowel in redactionele zin als via ingezonden brieven.

En hoe reageerde de muziek liefhebber die het spel op de wagen had gezet? Henri Polak had meer om handen: weldra zouden Van der Goes en hij zich opwerpen als voormannen van de eveneens lokale Sociaal-Democratische Vereeniging (SDV). En zonder zelfs nog maar even terug te komen op de oprichting van de ATV begon hij op 21 april in *De Nieuwe Tijd* een nieuw meerdelig feuilleton. Ditmaal was deze sociale reporter geheel in de ban van het klemmende vraagstuk en de fascinerende morfologie van ‘de Prostitutie te Amsterdam in hare onderscheidene vormen’.<sup>21</sup>

### **‘Musica discordia est’: de operavogelaars De Groot en Van der Linden (1895-1901)**

De directe aanleiding voor oprichting van de ATV was de eerste van een lange serie gerucht makende opera-affaires rond lokale gezelschappen met onvoldoende exploitatiemogelijkheden en een matige tot slechte bedrijfsvoering. In zakelijk opzicht kan worden gesproken over één langgerekte operacrisis in het decennium na 1894.<sup>22</sup> De scheiding tussen Van der Linden en De Groot leverde de hoofdstad in eerste instantie twee gezelschappen op: één serieuze en ambitieuze nieuwkomer in de gloednieuwe Stadsschouwburg en één kwalitatief mindere in het Paleis voor Volksvlucht. Beide, maar ook hun opvolgers na de eeuwwisseling, zouden zich beurtelings onderscheiden door



achterstallige salarisbetalingen, oplopende arbeidskosten en chronische insolventie. Ongeacht de uiteenlopende artistieke merites van deze gezelschappen deden zich identieke exploitatieproblemen voor bij al die avontuurlijke pogingen van bedrijfseconomisch zwak gepositioneerde en van onvoldoende risicokapitaal voorziene ondernemingen. Met kwalitatief vaak wispelturige producties moesten ze opereren op een weliswaar groeiende, maar heel instabiele publiekmarkt. Hierbij moet worden bedacht dat op ongeregelde tijden ook nog de in Den Haag gevestigde Fransche Opera en Opera Italiana beide het Paleis voor Volksvlucht bespeelden.

Al in de lente van 1895 voltrok zich in het rampspoedige Paleis het échec van De Groots NOV, maar daarmee kwam geen eind aan de overproductie van operavoorstellingen. Alex Saalborn probeerde het in het volgende jaar met zijn 'Hoogduitsche Opera en Operettegezelschap' (HOOG) op de planken van de Hollandsche Schouwburg, maar ook die troep eindigde al na vier producties in faillissement. De Groot kwam in 1897 opnieuw terug, nu weer in de Parkschouwburg, met zijn half-Nederlandse, half-Vlaamse 'Sociétaire Noord- en Zuid-Nederlandsche Opera Vereeniging'. Dat ambitieuze gezelschap gaf zelfs een eigen weekblad uit, *De Opera Bazuin*, dat op 11 september 1897, haar openingsavond, wist te melden dat de troep begonnen was 'met frisschen moed en vast vertrouwen, met vroeden zin en kloeken geest'.<sup>23</sup> De Groot blufte, hetgeen ook bleek toen hij nu zelfs zover ging om zich met betrekking tot zijn eigen solvabiliteit in het openbaar af te vragen 'met welk recht' toch wel 'de A.T.V. *betrouwbaarheid* bij een gezelschap' eiste. Nu was de relatie tussen De Groot en de ATV al vanaf de start van de vereniging verstoord geweest: deze was volgens haar bestuur immers juist opgericht 'omdat door de houding en door handelingen van den heer de Groot tegenover zijn personeel de *behoefte aan vereeniging* werd gevoeld'. En daarin was niet veel verandering gekomen. De juridisch adviseur van de ATV, de radicale politicus Mr.H. Biederlack, analyseerde in 1897 het arbeidscontract dat de 'Sociétaire Vereeniging' haar personeel had aangeboden en gaf als zijn mening te kennen dat De Groot zich hiermee onderscheidde door 'warhoofdige beunhazenslimheid' en handtekeningen vroeg onder 'kakographisch broddelwerk'.<sup>24</sup> Het ATV-bestuur adviseerde dus haar leden om niet met De Groot te contracteren en waarschuwde met klem 'tegen deze op lichtvaardige, bijna misdadige wijze op touw gezette onderneming', waarvoor desondanks uit lokale musici 'toch een orkest gevormd en een koor geëngageerd' was. Direct al in het najaar van 1897, en wel binnen drie maanden en na slechts zeven producties, volgde het voorspelbare débacle rond deze 'gevaarlijk(e) speculant op kunstgebied'. Net als in 1895 liet De Groot een spoor van onbetaalde vorderingen achter, want hij had het met zijn Sociétaire handig geregeld: 'daar haar statuten de Koninklijke goedkeuring hadden en zij derhalve als rechtspersoon moest worden erkend, kon men De Groot in zijn privé-vermogen niet treffen. Het was wederom een trieste affaire, die tal van ongelukkige slachtoffers met zich meesleepte'.<sup>25</sup>

De handelwijze van De Groot liet aan de vakorganisatie niet veel anders over dan de rol van puinruimer voor haar leden. Maar met De Groot als opera-ondernemer was het na dit avontuur voorgoed gedaan. Zijn reputatie was dermate geschaad dat een terugkeer

in het operabedrijf voorgoed onmogelijk was. Zijn laatste jaren sleet hij in België als café-uitbater.

Alle overproductie en -presentatie hadden ondanks grote publieksbehoefte aan operavertier dus tot grote problemen geleid. Een wel heel tijdelijke toename van werkgelegenheid voor musici in de orkestbakken in de seizoenen 1896-97 en 1897-98 kon nauwelijks verhullen, dat zowel Saalborn als De Groot volstrekt onvoldoende contractuele zekerheid hadden geboden. De ATV besepte natuurlijk wel dat de arbeidsvoorwaarden zoals die golden bij het Concertgebouworkest weliswaar een standaard vormden, maar tegelijkertijd een uitzondering waren. De administrateur van dat orkest, Hutschenruyter, gaf in zijn kwaliteit van ATV-voorzitter in het jaarverslag over 1896 dan ook met genoegen toe, dat het in zijn dagelijkse werkomgeving ging om 'tot heden in Holland ongekennd gunstige verhoudingen, waarin de leden van dit orkest verkeerden'.<sup>26</sup> Al was de toestand in 'Het Gebouw' niet paradijselijk, ze was wel zozeer de norm dat op grond ervan de arbeidsvoorwaarden en -omstandigheden bij de NNO van Van der Linden konden worden bekritiseerd.<sup>27</sup> Maar bij dat gezelschap was in elk geval de continuïteit van de instelling en dus van de salarisbetalingen redelijk verzekerd.<sup>28</sup>

Toch zou de aandacht van de ATV in de nu volgende jaren vaak zijn gericht op uitwassen van de moeizame worsteling van 'Opera Kees' Van der Linden in de Stadsschouwburg.<sup>29</sup> Anders dan bij De Groot huisden in diens borst twee zielen: die van de oprecht fanatieke operaleider en die van de goedwillende maar letterlijk onvermogene directeur. Het resultaat van deze inwendige worsteling was 'te weinige betaling en inspannende arbeid der operamusici', zoals Van der Linden zelf ronduit toegaf.<sup>30</sup> Het dilemma was even overzichtelijk als permanent: wat artistiek werd geambieerd kon financieel niet worden opgebracht, en zakelijke beperkingen frustreerden aantoonbaar de kwaliteit van het artistiek product. In de fuik waarin Van der Linden lange tijd behendig rondzwom, bevonden zich ook zijn solisten, musici, koristen en de pseudo-ondernemers -tevens ATV-leden- die in zijn opdracht waren belast met de samenstelling van de opeenvolgende bakorkesten. De ATV kon ook hier kiezen tussen de Duvel en Beëlzebub: voor werkgelegenheid voor haar leden, meestal beneden een aanvaardbare prijs, dan wel voor boycot van de onderneming met de zekerheid dat zowel leden als niet-leden die zouden ontduiken; uiteindelijk waren ze om den brode toch gedwongen om de hun aangeboden contracten te accepteren.

Op een enkele inzinking na leek de NNO het de eerste jaren vanaf 1894 nog min of meer te redden, 'althans naar de schijn, maar nadat het seizoen 1900-01 was ten einde gebracht, scheidden zich verschillende belangrijke artiesten, o.w. de dirigent Peter Raabe en het echtpaar Engelen af en namen deel aan de stichting van het Amsterdams Lyrisch Toneel onder directie van Engelen, Loman en Raabe, dat in het Paleis voor Volksvlucht in concurrentie met de Nederlandse Opera in de Stadsschouwburg van september 1901 af te Amsterdam ging spelen'.<sup>31</sup> Van der Linden bevond zich nu dus opnieuw in een artistieke en zakelijke concurrentieslag met een andere operatroep in het Paleis, maar anders dan in 1894 was de situatie nu in zijn nadeel. Die werd zeer precair, zeker nadat een subsidieverzoek door de Gemeente Amsterdam in juni 1901 was afgewezen.

De problemen van Van der Linden raakten de ATV rechtstreeks. Niet alleen was hij inmiddels erelid van de vereniging, maar bovendien had de ATV bij de NNO een soort 'closed shop' weten te bereiken. Van der Linden had toegezegd geen orkest samen te stellen zonder tussenkomst van de ATV, waarvoor zelfs werd geworven via bemiddeling van haar zogenoemde Engagementsbureau, een directe appendix van de vakvereniging. Maar begin 1901 werd duidelijk dat Van der Linden ondershands met de fluitist H.J. Fransella - nota bene oud-secretaris van het Engagementsbureau - was overeengekomen dat deze zelfstandig een orkest zou samenstellen voor het operaseizoen 1901-02, dat wil zeggen buiten de ATV om. Een geval van ordinaire woordbreuk dus, althans volgens het ATV-bestuur. De toenmalige voorzitter Gottfried Mann en zijn bestuur namen dit zeer hoog op, vermoedelijk des te meer omdat zelfs een oud-bestuurslid zich hier van zijn deloyale kant liet zien. Sterker nog: 'deze vuistslag in het aangezicht van het Bestuur is de droppel geweest, die den emmer van *wantrouwen, verdachtmaking, minachting, en bespotting*, waaraan het Bestuur reeds sedert jaren van de zijde van sommige leden is blootgesteld, heeft doen overloopen'.<sup>32</sup>

De hele samenwerking tussen Van der Linden en de ATV kwam nu op losse schroeven te staan, inclusief het verplichte lidmaatschap van de ATV voor opera-orkestleden. De ATV moest vaststellen dat ze een comfortabele positie verspeeld had, want 'het contract waarbij de heer Van der Linden verklaart geen andere musici in zijn orkest te engageren, dan leden der A.T.-V. wordt niet gehandhaafd'. Verontwaardigd was ook deze vaststelling: 'de met 1 Januari wegens wanbetaling geroyeerde leden der A.T.-V., tevens leden van het Ned. Opera-orkest, zijn *als zoodanig gehandhaafd* gebleven'; in strijd met de afspraak van verplicht lidmaatschap konden geroyeerden dus aanblijven als orkestlid.<sup>33</sup> Wat het bestuur bovendien dwars zat, was de dreigende discontinuïteit van het buiten haar om geformeerde opera-orkest, dat onder haar bemiddeling anders 's zomers als schutterrij-orkest had kunnen blijven optreden. De vakvereniging had dus in alle opzichten volledig het nakijken.

In de achtereenvolgende opera-affaires van 1894, 1897 en 1901 valt een patroon te onderkennen. Diep in de orkestbak of op het laatste en achterste plan bevindt zich steeds een reservoir van musici en koristen. De meesten van hen - sommigen zijn het semi-professionalisme nog nauwelijks te boven of hebben binnen de professie anderszins een zwakke status - zijn voor de continuïteit van hun beroepsuitoefening binnen het muziekbedrijf bijna totaal afhankelijk van opera-ondernemers als De Groot of Van der Linden. Dat geldt zelfs voor sommige dirigenten en een aantal solisten.

Behalve de enkele keer dat afgesproken wordt dat de vakvereniging invloed zal hebben op de samenstelling van het bakorkest, kunnen de opera-ondernemers - die zich op het tweede plan van deze scène bevinden - naar willekeur omgaan met de vele marginale gegadigden op een open arbeidsmarkt. Contracten bevatten dan ook wurgbepalingen en zijn tussentijds eenvoudig en eenzijdig op te zeggen. Let wel: van de kant van de exploitant; niet door de musici, want die zijn verplicht tot schadevergoeding. De ondernemer waakt er voor dat de musici arbeidsrechtelijk zo weinig mogelijk hebben in te brengen; op hun beurt signeren dezen zo ongeveer elk papier dat weer een half of heel seizoen hun bestaanszekerheid lijkt



'Opera Kees': Cornelis van der Linden (foto coll. NMI).

te garanderen, en de opera-uitbaters maken daar gewoontegetrouw gebruik van. Deze kunnen ook niet zoveel anders, want hun exploitatie is sterk afhankelijk van de grillige smaak van het burgerlijk publiek in het fin de siècle. Bovendien is hun bedrijfsvoering door de onderlinge concurrentie per definitie uiterst ongewis. Operaproducties hebben vaak ook een korte bestaanscyclus en hoge omloopsnelheid; het aantal voorstellingen dat per productie in het eigen theater kan worden gespeeld is meestal beperkt, terwijl de afzet van reisvoorstellingen naar elders vaak op voorhand onvoorspelbaar is. De kosten 'per eenheid product' zijn dus relatief hoog en daarnaast is als bekend de overgevoeligheid voor de personele kostenziekte in het algemeen groot. Enkele kassuccessen kunnen vele malen in reprise worden genomen en dus uitgemolken, maar veel producties worden in artistieke zin onbarmhartig neergesabeld, trekken weinig publiek en moeten dan op zakelijke gronden onverwijld van het repertoire worden verwijderd. Opera wordt door de communis opinio als een luxe-artikel van per definitie wispelturige en onvoorspelbare kwaliteit beschouwd. Het gezelschap dat in artistieke ongenade valt ofwel in financiële problemen raakt – en vaak is er natuurlijk een relatie tussen beide – kan weldra het faillissement en liquidatie van de troep verwachten, soms al lopende het seizoen.

Op hun beurt zijn de ogenschijnlijk almachtige exploitanten vaak slechts zetbazen. De operaleiders zijn immers meestal afhankelijk van particuliere geldschieters uit de topklaag van de burgerij: lieden als Van Hall en Joosten, die vaak achter de schermen blijven, maar eigenlijk de hoofdrollen op het eerste plan van dit drama in drie bedrijven mogen opeisen. Deze kapitaalverschaffers zijn kunstliefhebbers en oprechte filantropen, die wel weten dat zij hun geld steken in een weinig rendabele en risicovolle bedrijfstak die nu eenmaal lijdt aan de zogenoemde kostenziekte. Zij doen dat ook en vooral voor eigen kunstgenot en dat van hun standgenoten. Alleen of gezamenlijk brengen zij startkapitaal bijeen om een exploitant als De Groot in staat te stellen een operacompanie van de grond te trekken. Maar ze volgen ook de tucht van de markt: is de gefixeerde som onvoldoende om de exploitatie vol te houden, dan is dat spijtig voor henzelf, de exploitant en het gezelschap, maar zo'n échec behoort nu eenmaal tot de onvermijdelijke lotgevallen van het wispelturig economisch leven. Als het meteen in het begin al slecht gaat met het gezelschap, en dat gaat het vóók, dan zijn zij halverwege het eerste seizoen nog wel eens bereid er een schepje bovenop te doen om de komende productie of de wekelijkse salarisbetaling even veilig te stellen. Maar het staat hun ook vrij om dat níet te doen, 'hun' ondernemer de wacht aan te zeggen en kalmpjes het volgend seizoen af te wachten om dan weer met een nieuw gezelschap voor de dag te komen. Meestal gaat de van de geldschieters afhankelijke zetbaas dan opnieuw van start zonder dat er een garantiefonds bestaat, waaruit bij tegenvallende voorstellingsexploitatie in elk geval de salarisbetalingen kunnen worden veiliggesteld. Een wettelijke verplichting tot zulk een fonds is er niet en de overheden manen vanuit hun erelogen ook niet tot de zakelijke of morele plicht van een garantiesom, die beschikbaar zou moeten zijn om een minimaal sociaal vangnet voor het operapersoneel te bieden bij een onverhoopt débacle. Elke avonturier kan zich, voorzien van een startkapitaaltje en eenvoudige statuten, dus opera-ondernemer noemen.



Ondersteunende bijrollen waren van overheden niet te verwachten: subsidieverlening om de relatief grote risico's af te dekken die mecenaat, ondernemers en personeel in de operasector steeds opnieuw liepen, bestond ook op lokaal niveau nog niet, zoals in het geval van Van der Linden in 1901 al duidelijk werd. Op grond van heersende politieke opvattingen en economisch denken kon van overheidssteun geen sprake zijn; ook wijdverbreide vooroordelen op ethisch en esthetisch vlak tegen het fenomeen opera als zodanig speelden daarbij een rol. Er waren dus zowel politiek-inhoudelijke als smaak(voor-)oordelen in het geding. Behalve dat er nog geen cultuurpolitieke drang tot overheidsinterventie bestond, was in de podiumsector een vanuit de lokale overheid gesteund sociaal werkgelegenheidsbeleid al evenmin aan de orde. Stedelijke vroege vaders zagen voor zichzelf geen enkele rol weggelegd om wankele operabouwwerken overeind te houden. Nu was natuurlijk bekend dat geldschieters, exploitanten, dirigenten en solisten zich doorgaans wel wisten te redden, tenzij hun reputatie zoals bij De Groot in 1897 voorgoed geknakt was. Voor de meesten van hen zou er snel wel een volgend opera-avontuur te beleven zijn.<sup>34</sup> Voor de figuranten in de orkestbak en in het koor lag dat anders: zij konden hun vordering op achterstallig salaris vaak niet eens te gelde maken en gingen meestal een uiterst onzeker halfjaar tegemoet, in de hoop tegen het eind van de zomer bij het volgende wankele schip te kunnen aanmonsteren. Dit van schuit naar schuit springen gebeurde dan ook steeds in de wetenschap dat elke volgende vaart er opnieuw een was 'op hoop van zegen'. Ofschoon de operamissies vaak neerslachtigheid en berusting teweegbrachten, baarden de stereotype ondergangsscenario's onder de musici ook meermalen opstandigheid en een geest van verzet. De ATV had dus zowel haar energieke ontstaan als haar grootste zorgen in de jaren negentig te danken aan opeenvolgende operadrama's. Maar al snel was ze meer dan alleen klagmuur voor operaleed en strekte haar werkterrein zich uit tot een veel breder deel van de muzieksector.

### **Pioniersjaren (1894-1898)**

Veel is er niet bekend over het begin van de ATV, mede omdat de jonge vereniging aanvankelijk niet over een eigen periodiek beschikte en ook geen andere publicaties naliet. Haar eerste kortstondig voorzitter was Frans Wedemeijer, de beminnelijke dirigent van de AmOV en oud-tweede dirigent van het Concertgebouworkest, die gekozen was op de oprichtingsvergadering in april 1894. Al in de zomer van dat jaar werd de basis van het bestuur verbreed toen enkele leden van dat laatste orkest toetraden; van hen werd Willem Hutschenruyter meteen ook voorzitter. Tekenend is wel dat twintig jaar later nog verwarring bestond over de eerste bestuursamenstelling en de gang van zaken in de oprichtingsperiode. Twee leden van het eerste uur, Arnold Drilmsma en Hutschenruyter, wisten toen elkaar en de lezers van het toenmalige verenigingsorgaan *Toonkunst* vele afleveringen lang bezig te houden met reacties op elkaars jeugdherinneringen.<sup>35</sup> Ook over het ledental in de beginfase is weinig bekend, al is aannemelijk dat dit in enkele maanden van enige tientallen tot ongeveer tweehonderd is gegroeid. De spreiding van

het ledenbestand over de Amsterdamse orkesten en andere muziekinstellingen is evenmin precies helder, al is uit latere gegevens op te maken dat het vrij snel tamelijk evenwichtig was verdeeld over de verschillende ensembles. Leden met onderling heel verschillende sociale achtergronden waren te vinden in de beide opera-orkesten die vanaf de herfst van 1894 opereerden, in het Concertgebouworkest en in enkele kleinere kapellen; verder werden muziekpedagogen lid en een aantal zogenoemde ambulante musici.<sup>36</sup>

In de beginfase was van strategisch belang de aansluiting van de ATV als 'Lokalverein' bij de 'Allgemeiner Deutscher Musiker Verband' (ADMV), de grote Duitse moeder- en zusterorganisatie, die al sinds 1869 actief was. ATV-leden genoten zo van rechtspositionele voordelen die deze veel grotere organisatie bood en van haar mogelijkheden tot arbeidsbemiddeling in Duitsland. De associatie was ook van belang om, gezien het grote aantal Duitse musici op de Amsterdamse arbeidsmarkt, de buitenlandse concurrentie in overleg met de ADMV zoveel mogelijk te weren, of tenminste enigszins te reguleren.<sup>37</sup> Het al genoemde 'Engagements-Bureau', de eigen instantie voor arbeidsbemiddeling van de ATV, was overigens ook geïnspireerd door het Duitse voorbeeld. Waarschijnlijk is de aansluiting bij de ADMV al in 1894 tot stand gebracht en het staat wel vast dat daarin de nieuwe voorzitter, die kort daarvoor met de van oorsprong Duitse harpiste Gertrud Winzer was gehuwd, de hand heeft gehad.<sup>38</sup> Al in 1895 ging Hutschenruyter als afgevaardigde van de Lokalverein ATV naar de Algemene Vergadering van de ADMV in Eisenach en volgens eigen verslag heeft hij er ook uitvoerig het woord gevoerd.<sup>39</sup>

Vanaf het derde verenigingsjaar vloeit de interne informatie rijkelijker doordat de ATV een vaste mededelingenrubriek krijgt in het onafhankelijke *Weekblad voor Muziek*. Het eerste nummer van de derde jaargang van dat blad meldt dat 'met de "Amsterdamsche Toonkunstenaarsvereniging" wordt onderhandeld, dat zij hare belangen voortaan in het Weekblad, onder afzonderlijke rubriek, kan behandelen'.<sup>40</sup> Het eenmansblad van Hugo Nolthenius -Simon van Milligen was alleen in 1894 mederedacteur geweest- was op zoek naar verbreding van haar lezersdraagvlak, de jonge vakvereniging naar een betaalbaar publikatiemedium; en zo vinden beide elkaar in een sandwichformule. De bestaande abonnees, zowel vakgenoten als dilettanten, krijgen voortaan ongevraagd verenigingsnieuws en de leden van de vakorganisatie worden via automatisch abonnement tevens op de hoogte gebracht van muziekinhoudelijke onderwerpen, stichtelijke concertrecensies en gemengd muzieknieuws uit Nolthenius' koker. Hier slaagde wat beide partners afzonderlijk op financiële gronden waarschijnlijk niet zou zijn gelukt: instandhouding in kleine oplage van een in redactioneel opzicht zelfstandig vakverenigingsorgaan, én van een onafhankelijk weekblad voor muziekbeoefenaars en -liefhebbers in een eigen hoekje van de toenmalige tijdschriftenmarkt. Deze samenwerking zal een kleine tien jaar standhouden. De bevolgen muziekliefhebber Nolthenius en de strijdbare muzikantenvoorman Hutschenruyter, beiden op eigen wijze idealisten, hebben elkaar op puur praktische gronden gevonden. Nolthenius onderschrijft het gemeenschappelijke doel van het *Weekblad* en de ATV onder de zinspreuk 'eendracht maakt macht', en vanaf het tweede nummer van de derde jaargang luidt de subtitel van het blad: 'tevens orgaan van de Amsterdamsche- en Arnhemsche Toonkunstenaarsvereniging, onder redactie van Willem Hutschenruyter'.



Van ATV-zijde wordt de samenwerking eveneens begroet: 'de sedert de oprichting der Amsterdamsche Toonkunstenaars-vereeniging gekoesterde illusie -het bezit van een orgaan-' is verwezenlijkt.<sup>41</sup>

De redacteur, tevens voorzitter van de vereniging, heeft in verband met nijpend tijdgebrek weliswaar de redactie van dit speciale gedeelte 'met schroom aanvaard', maar spreekt de wens uit dat het 'een krachtig middel tot het bevorderen van den zedelijken en stof-felijken welstand van den toonkunstenaar' zal zijn.<sup>42</sup> De wekelijkse bijlage met twee pagina's verenigingsnieuws geeft enig inzicht in de interne gang van zaken op organisatorisch vlak. Zo bedraagt het gehele bondsvermogen ultimo september 1895 Hfl. 177,68 en een halve cent, wat om en nabij gelijk staat aan het jaarlijkse contributiebedrag (à Hfl. 2,50) van 70 leden. Het ledental ligt op dat moment ongeveer drieënhalf keer zo hoog, namelijk rond de 250. De vereniging is dus even jong als arm, met net genoeg in kas voor de lopende uitgaven; een reservering voor een weerstandsfonds is duidelijk nog onmogelijk. Het engagementsbureau kent een eigen financiële huishouding en opereert naar het voorbeeld van het sinds 1872 bestaande 'Zentral-Stellenvermittlungs-Bureau' van de ADMV; dat probeert om door non-commerciële bemiddeling particuliere agenten en impresario's buiten spel te zetten. Dit 'Engagements-Bureau verleent belangloos zijn tusschenkomst bij het afsluiten van engagementen, zoowel van langeren duur, als voor enkele muziekuivoeringen, van iederen aard'. Het haalde tussen augustus 1894 en januari 1896 een omzet van zo'n Hfl. 7.500.- aan 'aannemingen', wat naar schatting betekende dat er toen zo'n honderd bemiddelingen voor incidentele muziekevenementen en tijdelijke engagementen waren gerealiseerd.<sup>43</sup> Deze vorm van dienstverlening aan vooral ambulante musici, in een tijd zonder arbeidsbemiddeling van de overheid, was een trouvaille om de veelal onevenwichtig functionerende particuliere bemiddeling te neutraliseren. Maar het bureau werd ook een bijna permanente twistappel tussen jaloerse leden onderling en daarmee al te vaak brandpunt van bestuurlijke schandaaltjes en interne conflicten.

Naast ruimte voor opinievorming en discussie maakt het eigen blad het ook mogelijk om formele verenigingszaken onder de aandacht van de leden te brengen, zoals de statuten van de Amsterdamse en Arnhemse verenigingen en die van de ADMV. Was eerder alleen mondelinge communicatie tijdens orkestrepeties en ledenvergaderingen mogelijk, nu kunnen discussies over de inhoud van contracten en de hoogte van tarieven ook op schrift worden gevoerd.<sup>44</sup> Een belangrijke bron met betrekking tot alledaagse verenigingskwesaties zijn ook de verslagen van de algemene vergaderingen, waar onderwerpen als ziektekostenverzekering, concurrentie van militaire kapellen en de gang van zaken rond het engagementsbureau aan de orde komen.

Hoezeer de organisatie toch nog in de kinderschoenen staat is te zien als het verenigingsorgaan als bijlage van het *Weekblad* ineens geheel wegvalt. Als de redacteur-voorzitter geen tijd heeft of ongesteld is, verschijnt er simpelweg geen verenigingsnieuws, zoals bijvoorbeeld bij de operacrash van Saalborn einde 1896, waarmee Hutschenruyter bemoeienis had. Kennelijk was niemand van de andere bestuursleden in staat of bereid om deze taak ad hoc over te nemen.<sup>45</sup> Het tekent de kwetsbaarheid van een organisatie, die nog gedragen wordt door enkele actieve personen en een voorzitter die daarin een cruciale en

solistische plaats inneemt. Zichtbaar is dat de dagelijkse werkzaamheden stilliggen wanneer hij en een of twee anderen uitvallen. Op andere momenten is er weer een concentratie van activiteiten en een élan, die lijken uit te gaan boven de reële mogelijkheden van een vakorganisatie in opbouw.

Het ATV-bestuur wilde veel tegelijk; een voorbeeld daarvan was de ambitie om snel tot landelijke organisatie te komen. Het bestuur was in de eerste jaren op actieve propagandatoer in de binnenlanden geweest, maar had het als gevolg van 'de drukke wintermaanden' -orkestspel was immers voornamelijk seizoensarbeid- bij enkele barre tochten naar grotere steden als Groningen, Utrecht, Rotterdam en Den Haag moeten laten. Het succes was matig: het lukte alleen om de Arnhemsche Toonkunstenaars Vereeniging (ArnhTV) tot stand te brengen, die voornamelijk door musici van de AOV werd gedragen. De situatie elders baarde vooral zorgen, zoals een weinig vrolijke correspondentie onder de kop 'Rotterdamsche Toestanden' laat zien, met als onderwerp de situatie van gepensioneerde musici in die stad. In 1891 was daar de befaamde Hoogduitsche Opera dramatisch ten onder gegaan en sindsdien was er niets substantieels voor in de plaats gekomen. De bekende organist Marius van 't Kruys meldde dan ook: 'niets wordt er gedaan om er nieuw leven in te brengen. De mannen van invloed, de kunstbeschermers, allen blijven er erg kalm onder; men heeft hier geen tijd voor zoo iets: handel, kantoor, beurs en anders hoort men niets!'.<sup>46</sup> Buiten Amsterdam bestond dus nog slechts geringe voedingsbodem voor propaganda, waardoor het plan verviel om een nationale organisatie in Nederland als geheel bij de ADMV aan te laten sluiten; nu bleven alleen de hoofdstedelijke en Arnhemse organisaties daarvan afzonderlijke afdelingen.

Het bestuur besepte dan ook al snel dat er nog een lange weg te gaan was: 'de taak die op de schouders rust van de bestuursleden dezer jonge vereeniging (is) zoo omvangrijk'. Oprichting van buitenaf van lokale toonkunstenaarsverenigingen is onvoldoende voor de instandhouding ervan; er is dus 'geen reden, waarom het besluit daartoe niet ter plaatse zelf zou genomen worden'. Daarmee schoof men de verantwoordelijkheid voor het nemen van plaatselijke initiatieven niet af, maar in voortschrijdend inzicht werden wel de eigen beperkingen erkend. Het besef dat musici allereerst op lokaal niveau dienden te komen tot zelforganisatie werd hier voor het eerst met zoveel woorden geformuleerd. Dat gold ook voor op zichzelf voor de hand liggende inzichten aangaande de continuïteit van lokale organisaties: 'de gezindheid der leden is dus de voornaamste factor, waarvan het voortbestaan eener vereeniging afhangt'. En tenslotte meende men: 'de *leiding* eener Vereeniging is dus de tweede factor waarvan de levenskracht eener vereeniging afhankelijk is'.<sup>47</sup>

De tournee langs de belangrijkste steden waar zich symfonie-orkesten en dus concentraties beroepsmusici bevonden heeft de verwachting van snelle landelijke organisatie dus getemperd. Hutschenruyter vond dan ook dat het 'geschikte oogenblik nog niet gekomen' was voor een nationale vereniging.<sup>48</sup> Voor de nabije toekomst zet men nu eerst in op uitbreiding van het aantal plaatselijke afdelingen, zoals in Arnhem en weldra in Den Haag. Die zullen dan 'Unter-Lokalvereine' van de lokale afdeling Amsterdam van de ADMV worden, wel een bewijs hoezeer men uitging van de noodzaak om aangesloten te blijven bij de grote Duitse zuster.<sup>49</sup> Daarmee is de totstandkoming op korte termijn van

een nationale vereniging van de baan, laat staan van één die ook los van de ADMV zou kunnen opereren.

Het afremmen van snelle landelijke aspiraties en prioriteit geven aan lokale opbouw heeft zeker ook subjectieve redenen binnen de ATV-leiding gehad, zoals blijkt wanneer wordt gewezen op de 'zware taak' van de bestuursleden naast hun orkestwerkzaamheden. Het bestuurslid zet 'met het aanvaarden van zijn mandaat, de eerste stap op den lijdensweg', die slechts verzacht wordt door 'een vurige begeerte invloed uit te oefenen tot het welzijn van het algemeen'.<sup>50</sup> De formulering van de tweestrijd in de beklemde borsten van deze eerste generatie bestuurders mag pathetisch aandoen, het klassieke conflict tussen weerbarstige praktijk en bevlogen ideaal is goed na te voelen voor wie ooit de mentale druk heeft ervaren van de combinatie van een volledige betrekking in de kunsten met bestuurlijke verantwoordelijkheid, zonder dat zelfs sprake was van enige bezoldiging. Het dilemma van ideële noodzaak enerzijds en praktisch gebrek aan tijd en geld anderzijds zou nog vaak opduiken, en enkele malen zouden fricties die daaruit voortvloeiden ook aanleiding geven tot bestuurscrises.

Niet alleen het streven naar een snelle groei in de richting van een landelijke vereniging zorgde voor frustraties, ook andere taken waren 'het Bestuur boven het hoofd gegroeid'. Volgens een 'openhartige schuldbekentenis' hadden de leden lang moeten wachten op de Algemene Vergadering van begin 1897 en bovendien waren de contributies niet op tijd geïnd. De ATV had zichtbare groeistuipeu vertoond in 1896, het derde jaar van haar bestaan, want het ledental was wel 'steeds vooruitgaande': 'in het afgelopen jaar zijn ruim 100 nieuwe leden toegetreten, zoodat ons ledental op dit oogenblik plus minus 300 bedraagt. Een verblijdend teeken mag genoemd worden, dat onder deze nieuwe leden vele namen voorkomen van musici, die als toongevers in de muzikale wereld gelden'. Het was voor deze organisatie van ambachtslieden én hoofdarbeiders bestaanslegitimerend dat zij op hechte verankering in haar beroepsveld kon wijzen, en vooral bekende namen uit het muziekvak onder haar leden telde. In dit beroep, waarin naamsbekendheid zo'n symbolische rol speelt, was het van groot belang dat Wouter Hutschenruyter, Gottfried Mann, Jean Renard, de solo-cellist Isaac Mossel en de concertmeester André Spoor van het Concertgebouworkest, en zelfs Willem Mengelberg, trots konden worden bijgeschreven op de ledenlijst.<sup>51</sup>

Was er dus tevredenheid over de ontwikkeling van het ledenbestand in de eerste jaren, ook over de ledenparticipatie kon men aanvankelijk positief zijn. Onder invloed wellicht van acties in de operawereld –naar aanleiding van het faillissement van het gezelschap van Saalborn– of vanwege een dreigende bestuurscrisis werden de Algemene Vergaderingen in de lente van 1897 zeer goed bezocht: die van 10 maart werd door liefst 115 leden met een bezoek vereerd, de vervolvergadering van 18 maart altijd nog door 92. Een participatie van ongeveer eenderde van het aantal leden valt, toen en nu, als uitzonderlijk hoog te kwalificeren. De bestuurs situatie was daarentegen nog steeds zeer zorgelijk. Eigenlijk hadden een of twee bestuursleden gedeeltelijk voor het bestuurswerk 'vrijgesteld' en ervoor gehonoreerd moeten worden, maar daartoe ontbraken de middelen. Het gevolg was dat bestuursleden soms snel afhaakten, al gebeurde dat ook om andere redenen: de

penningmeester Isaac Mossel, de succesvolle solo-cellist van het Concertgebouworkest, deed dat 'wegens te omvangrijke werkzaamheden'; en de latere orkestbemiddelaar in operaverband, de al genoemde H.J. Fransella, vertrok wegens 'de vele onaangenaamheden, die hij in zijn betrekking van Secretaris van het Engagements-Bureau moest ondervinden'. Hij keerde na enige maanden pas terug, nadat hem ter compensatie van de beschuldigingen een financiële tegemoetkoming was toegezegd. De penningmeester van het bureau, de Concertgebouwtrombonist Grebe, kon slechts met moeite binnen boord worden gehouden, want ook hem waren 'onaangenaamheden, ja zelfs verdachtmakingen niet bespaard gebleven'. Al te subtiel zal het dus wel niet zijn toegegaan bij de verdeling van de ambulante werkzaamheden, maar Grebe bleef, 'althans voorloopig'. Hoewel de werkzaamheden van het engagementsbureau 'toch hoofdzakelijk ten doel hadden, losse muzikale werkzaamheden zo rechtvaardig en voordelig mogelijk onder de leden, die daarvoor in aanmerking kwamen, te verdelen', bracht het al snel verwijten van vriendjesbevoordeling met zich mee.<sup>52</sup>

In de strijd tegen deze wrijvingen en andere organisatorische kinderziekten moest via kwartaalvergaderingen 'een meer geregeld contact tussen Bestuur en Leden' ontstaan, maar dat viel in de praktijk niet mee. Hoopgevend was wel dat een geschoonde ledenlijst kon worden gepubliceerd, waaruit blijkt dat de nieuwe penningmeester A.C. Brouwer de administratie van onder zijn voorganger Mossel niet-geïnde contributiekwitanties heeft weten uit te pluizen.<sup>53</sup> Na de nogal onstuimige groei in de pioniersjaren 1895 en 1896 leek in de loop van 1897 al met al enige stabiliteit bereikt.

### **Van Hutschenruyter naar Krüger (1898-1901)**

Opvallend was de aankondiging, vroeg in 1898, van de oprichting door Ary Belinfante en J.H. Garms Jr. van een 'Bond van Muziekonderwijzers'. Bijna tegelijkertijd was er een algemene vergadering van de 'Bond van Rotterdamsche Musici' met Willem Hutschenruyter als gastspreker; vervolgens de oprichting van een Groningsche ToonkunstenaarsVereeniging (GTV) met 50 leden in juni en tenslotte de oprichting van een 'Bond van Nederlandsche Tooneelisten'. Weliswaar zou deze eerste organisatie van toneelspelers het niet lang uitzingen en zouden de Rotterdamse en Groningse musici pas later aansluiting bij de ATV vinden, toch wees veel er op dat het inspirerende voorbeeld van de ATV nu toch school begon te maken.<sup>54</sup> De oprichters van de Vereeniging van Muziekonderwijzers en -Muziekonderwijzeressen (VvMO&MO), een in eerste instantie lokale Amsterdamse belangenorganisatie, waren zelfs deels uit ATV-kring afkomstig. Het ATV-bestuur zal zich zeker niet verzet hebben tegen de nieuwkomer, al ging het wel om een organisatie met parallele en zelfs overlappende doelstellingen. Zij was primair gericht op belangen van musici die, vaak naast een speelpraktijk, les gaven aan huis, aan particuliere muziekscholen, de Orchesterschool van Het Concertgebouw of het Amsterdamsch Conservatorium. Bij deze in eerste instantie lokale behartiging van de pedagogische vakbelangen valt overigens op dat de NTV er als landelijke vertegenwoordiger van het pedagogische veld in het geheel niet bij betrokken is; wat de precieze achtergrond daarvan is wordt niet duidelijk, maar

gespeculeerd mag worden dat de VvMO&MO in vergelijking met de NTV laagdrempeliger was en gezien haar naamgeving in elk geval nadrukkelijk toegankelijker voor het groeiend aantal vrouwelijke pedagogen.

Met recht kon wel de vraag worden gesteld naar de zin van een afzonderlijke lokale organisatie, die opkwam voor pedagogische deelbelangen. Vermoedelijk heeft het ATV-bestuur geoordeeld dat het onverstandig was om zich te verzetten tegen een zo verwante organisatie, voor de doelstellingen waarvan kon worden vermoed dat tal van prominente Amsterdamse musici gevoelig zouden zijn. Kennelijk was het niet –althans niet op tijd– gelukt om binnen de ATV een eigen pedagogische sectie in het leven te roepen en daarmee het streven naar een afzonderlijke vereniging de wind uit de zeilen te nemen. En dus nam Hutschenruyter –die naast zijn functie bij het orkest ook administrateur was van de Orchesterschool– zelfs zitting in het voorlopig bestuur van de VvMO&MO om ‘versnippering van krachten’ tegen te gaan.<sup>55</sup> Hij koos dus voor een dubbele bestuurspositie bij zowel ATV als VvMO&MO om zo het uiteindelijke ideaal te verwezenlijken van vereniging van alle toonkunstenaars, uitvoerenden en pedagogen. Hoe innig aanvankelijk de relatie tussen beide verenigingen was blijkt wel uit het feit, dat de ATV zelfs de statuten van de nieuwe vereniging in het *Weekblad* afdruckte. En op praktische gronden streefden beide verenigingen zelfs naar een gezamenlijk blad.<sup>56</sup> Wellicht zag het ATV-bestuur kansen om door innige omarming van de VvMO&MO tot zelfstandige uitgave van haar verenigingsorgaan te komen, los van het *Weekblad voor Muziek*, of het wilde door samen te gaan het regelmatig bij het eigen orgaan opdoemende kopijtekort opvangen. Maar het lijkt begin 1898 nog te vroeg voor zo’n gezamenlijke uitgave, zeker als Hutschenruyter vanuit de beide lokale verenigingen als redacteur zou optreden. Al bij de eerste buitenlandse tournee van het Concertgebouworkest, de befaamde reis naar het Noorwegen van Edvard Grieg in de zomer van 1898, viel de ATV-informatie in het *Weekblad voor Muziek* wekenlang stil, omdat Mengelberg het organisatorische vernuft en sonore hoorngeschal van Hutschenruyter tussen de fjorden niet kon missen. Enkele maanden later bleven opnieuw de ATV-pagina’s in het *Weekblad* langdurig achterwege, zo afhankelijk van één man in het bestuur was het vullen van de kolommen. Net als uit zijn bemoeienis met de oprichting van de VvMO&MO blijkt daaruit nog eens hoe centraal Hutschenruyters rol was; voorzover dat nog mocht worden betwijfeld, werd dat nog eens te meer duidelijk toen hij na de zomer van 1898 aankondigde zich na afloop van het lopende verenigingsjaar in oktober niet meer als voorzitter beschikbaar te stellen.<sup>57</sup>

We kennen zijn motieven en zielerorselen van dat moment niet, maar duidelijk wordt dat de voorzitter rust moet houden, zo wordt in september gemeld ter verklaring van het ontbreken van de ATV-pagina’s in het *Weekblad*. Op de algemene vergadering aan het eind van dat jaar is hij afwezig en wordt kortweg medegedeeld, dat ‘de heer Hutschenruyter zich om gezondheidsredenen genoodzaakt gezien heeft zijn functie eenigen tijd neer te leggen’. Uit de spaarzame mededelingen kan niet anders dan geconcludeerd worden dat Hutschenruyter ziek of overspannen was. Maar van terugtreden is dan geen sprake meer, noch als voorzitter, noch als redacteur.<sup>58</sup> De waarnemend voorzitter Krüger, zijn medeblazer in het Concertgebouworkest, neemt voorlopig de belangrijkste taken waar, zij het dat

het redacteurschap oningevuld blijft. De onzekere situatie duurt lang: begin 1899 wordt aangekondigd dat Hutschenruyter als redacteur wenst terug te treden, maar anderzijds prijst hij in een brief aan zijn medebestuurders de 'beste harmonie' in het bestuur en zegt hij dat de ATV bewezen heeft 'tot krachts-ontwikkeling (voldoende) in staat te zijn'. Krüger vindt in dat verband -en dat is significant in het licht van latere tegenstellingen tussen beide heren-, dat het 'onmogelijk zal blijken, een voorzitter te krijgen van zulke groote bekwaamheden en werkkraft'. Het is duidelijk dat de vereniging Hutschenruyter wil behouden, zelfs tegen diens wisselvallige zin in; het lid Heymans wil hem zelfs door middel van een soort petitie bewegen om aan te blijven. De Algemene Vergadering vindt het echter beter om Hutschenruyter 'bij acclamatie te herkiezen', hetgeen 'onder langdurig applaus' ook gebeurt, zonder dat men er echter zeker van is dat deze een herverkiezing zal aanvaarden. Het bestuurslid Grebe wenst dan ook pas herkozen te worden als bekend is wie voorzitter wordt.<sup>59</sup>

Te vermoeden valt dat er intussen meer aan de hand was. Een ingezonden brief suggereert dat er 'personen en toestanden' geweest waren, die Hutschenruyter hadden bewogen om terug te treden en de schrijver daarvan verzoekt om nadere opheldering. Ook in het jaarverslag 1897-98 komt de bestuurlijke malaise van dat moment aan de orde: het vrijwilligersbestuur heeft het veel te druk gekregen door de voorspoedige uitbreiding van de vereniging; het succes heeft zich dus in eigen staart gebeten. In cryptische bewoordingen voegt de secretaris, D. Belinfante, daaraan toe, dat het bestuur is gestuit op 'diep ingewortelde misbruiken in de muzikale toestanden' en het protesteert 'tegen de houding van enkele leden, die, omdat de Vereeniging niet de richting uitgaat die zij zich voorstellen, op onwaardige wijze den ondergang der Vereeniging trachten te bewerken'.<sup>60</sup> Wat hier ook mee bedoeld werd, in de lente van 1899 volgt de mededeling dat Hutschenruyter weer in functie is als voorzitter en redacteur; zelf zegt hij tot de herfst te willen aanblijven ter wille van een reorganisatie van de vereniging, maar wat dat precies inhoudt blijft onduidelijk. Vaag spreekt hij over 'gebeurtenissen uit den laatsten tijd van zijn voorzitterschap (die) zijn zelfvertrouwen en zijn vertrouwen in de toekomst der vereeniging zozeer (hadden) geschokt, dat hij meende zijn plaats te moeten ruimen'. Zo blijft de indruk hangen dat er een langdurig bestuursconflict heeft gesluimerd tussen Hutschenruyter en wellicht H.J. Fransella, de secretaris van het Engagements-Bureau, die immers ook optrad als (mede-) samensteller en onderaannemer van het NNO-orkest van Van der Linden. Maar op de algemene vergadering in juli die hij voor het eerst sinds lang weer bezoekt, meldt Hutschenruyter monter: 'zijn vertrouwen in de toekomst der vereeniging, door de gebeurtenissen van het vorige jaar eenigszins geschokt, is sedert weer opgewekt'.<sup>61</sup> En daarmee moesten zowel toenmalige leden als latere nieuwgierigen het maar doen.

Een van de redenen voor de hernieuwde bestuurlijke inzet van de voorzitter lijkt het vooruitzicht te zijn geweest van een geheel eigen verenigingsorgaan. Op de vergadering in juli 1899 lag een proefexemplaar ter tafel en aangekondigd werd een tweewekelijks te verschijnen blad van vier pagina's, dat met ingang van het nieuwe verenigingsjaar, per 1 oktober 1899 dus, de leden zou worden toegestuurd. Inderdaad stopte het ATV-bijblad in het *Weekblad* per die datum, onder de erkenning dat 'het Vereenigings-orgaan als onderdeel





Het Concertgebouworkest met Grieg en Mengelberg (Bergen, Noorwegen 1898) (foto coll. NMI).



van het *Weekblad voor Muziek* (zeker) een krachtig middel voor ons streven' was geweest. Maar nu wilde de ATV desondanks op eigen kracht verder, om zo mogelijk in samenwerking met de VvMO&MO te komen tot 'gezamenlijke uitgave van hun beider organen'.<sup>62</sup> Het aangekondigde *Orgaan der Amsterdamsche Toonkunstenaars-Vereeniging, gewijd aan de belangen der toonkunst en der toonkunstenaars*, waarvan het eerste nummer op 9 oktober 1899 zou verschijnen, is echter nergens terug te vinden; het blad moet in het geheel niet of slechts zeer kortstondig zijn verschenen.<sup>63</sup> Het lijkt er op dat het ATV-bestuur, Hutschenruyter voorop, zich heeft verkeken op het uitbrengen van een eigen blad. Als men al moeite had om wekelijks twee pagina's in het *Weekblad* te vullen, hoe zouden dan geheel op eigen kracht vier pagina's per veertien dagen redelijkerwijs wél voor elkaar te krijgen zijn?

Vroeger hadden ATV-leden wel eens geklaagd over de inhoud van het *Weekblad*, waarin verheerlijking der muziek en met name die van de toenmalige modernist Wagner boven de alledaagse zorg voor het wel en wee van musici ging. Eind 1899 kwamen er daarentegen klachten van leden, althans volgens Nolthenius, die niet begrepen waarom ze het blad niet meer ontvingen.<sup>64</sup> Het abrupt wegvallen van iets vertrouwds scheidt nu eenmaal onbegrip, en het *Weekblad* kon met haar acht pagina's immers veel breder over het muziekleven informeren – ook over dat in de hoofdstad – dan een blad van de vakvereniging met een veel beperkter redactionele opzet. De operarecensies, de berichtgeving omtrent Van der Lindens handel en wandel, het overige muzieknieuws en de vele 'faits divers' werden kennelijk ook door georganiseerde vakgenoten gewaardeerd. In elk geval werd het gemis van deze rubrieken onvoldoende gecompenseerd door het nieuwe orgaan, als dat al is verschenen. Nolthenius hekelde begin 1900 in bedekte termen de poging van de ATV om redactioneel op eigen benen te staan: 'dan heerscht er een neiging in onzen tijd', zo hield hij zijn lezers voor, 'tot versnippering van krachten. Er willen er inderdaad te veel zelfbaasje zijn'.<sup>65</sup> Daarmee leek hij met name op haar voorzitter te doelen en legde hij de vinger op een wonde plek, want aan Hutschenruyter kon in de jaren van diens voorzitterschap een journalistieke nevenambitie niet worden ontzegd. Problematischer nog – en gezien zijn eerdere wegvallen in 1898 nogal zorgelijk – moet zijn minder gezonde neiging worden beschouwd tot eigen overbelasting. Het op touw zetten van kostbare en megalomane projecten speelde hem wel vaker parten, en vormde dan een belemmering voor realistisch en praktisch verenigingsoptreden, waarvan hij zich juist pleitbezorger betoonde als anderen (te) hoog gespannen verwachtingen ventileerden.

De gevolgen van dit persoonlijke defect lijken zich ook in dit geval te hebben voorgedaan, want met nauwelijks bedwongen tevredenheid kon medio 1900 in de kolommen van het *Weekblad* worden gemeld dat de ATV op haar schreden was teruggekeerd. Nolthenius berichtte triomfantelijk: 'de Vereeniging zal met 1 Juli weder als haar officieel orgaan het *Weekblad voor Muziek* onder redactie van den heer Hugo Nolthenius erkennen'.<sup>66</sup> Het was natuurlijk niets geworden met het eigen blad, en al werd er voor de toekomst nog wel een terugweg opengehouden, men had 'althans voorlopig, zijn krachten overschat'. Nu was er een communicatief vacuüm ontstaan 'waardoor de leden onkundig gebleven zijn van de lotgevallen der vereeniging gedurende de laatste periode', want men had zich niet bijtijds gerealiseerd 'dat het onderhouden van een zelfstandig vereenigings-orgaan' zo lastig

zou zijn. Er was voor het ATV-bestuur nog een extra reden om op zijn schreden terug te keren; de animator van het niet verschenen blad was inmiddels ook verdwenen. Na zijn herbenoeming in de herfst van 1899 was Hutschenruyter namelijk 'spoedig genoodzaakt de functie weder neer te leggen'; officieel gebeurde dat op 1 mei 1900, op het moment dat hij Stumpff formeel opvolgde als administrateur van het Concertgebouw.<sup>67</sup>

Het feit dat hij nu in de praktijk fungeerde als werkgever van het belangrijkste Amsterdamse orkest kon voor Hutschenruyter stellig een doorslaggevend motief vormen om zich terug te trekken uit het ATV-bestuur. Maar uit zijn nieuwe functie vloede niet alleen een praktische maar vooral ook een principiële strijdigheid voort met het overigens onbezoldigde voorzitterschap van de ATV. Vijftig jaar later blikte hij er nog eens plechtig op terug: 'bij het groeien mijner directorale functie van het Concertgebouw werd echter de natuurlijke onverenigbaarheid van beide functies meer en meer gevoeld'. Daarmee doelde hij op de rolwisseling die hij had doorgemaakt van protagonist van de werknemers bij uitstek naar het nu feitelijk optreden als werkgever van zijn voormalige medemusici. Met zijn terugtreden waren Hutschenruyter en de ATV tevens stilzwijgend van het mislukte bladproject af. Ook de lastige en stagnerende verenigingsdiscussie inzake een beoogd minimumtarief voor ambulanten hoefde hij nu niet meer tot een goed einde te brengen.<sup>68</sup> De algemene ledenvergadering van 1 juni 1900 bracht alle hulde 'aan den heer Hutschenruyter voor het vele en goede dat hij gedurende zijn voorzitterschap voor de vereniging gedaan heeft'. Daarna weerklonk nog 'luid applaus', waarvan onduidelijk is of het de oren van de scheidende voorman wel heeft bereikt, want of hij onder de aanwezigen was, werd niet vermeld. De niet talrijk opgekomen leden – een malaisesignaal of gevolg van het feit dat er geen blad was dat hen ter vergadering kon oproepen – kozen vervolgens tot voorzitter de bekende kapelmeester Gottfried Mann. De veelzijdige tweede echtgenoot van de bekende actrice Theo Bouwmeester, 'die zich deze keuze heeft laten welgevallen', werd ook redacteur van het verenigingsnieuws in het *Weekblad*.<sup>69</sup>

De voorzittersverkiezing was niet zonder slag of stoot gegaan. De meest vanzelfsprekende opvolger van Hutschenruyter was stellig Richard Krüger geweest, die hem meermalen had vervangen, ook weer in de winter van 1899 op 1900. Waarschijnlijk weigerde deze wegens zijn drukke werkzaamheden als solohoboïst in het Concertgebouworkest, terwijl de kandidaturen van de beide VvMO&MO-prominenten Simon van Adelberg en Ary Belinfante vermoedelijk op te weinig steun konden rekenen onder de niet-pedagogen binnen de ATV. Na zijn verkiezing zei Mann 'geheel onvoorbereid te zijn geweest op de mogelijkheid van een benoeming tot 1sten voorzitter'. Maar na enkele weken bedenktijd ging hij vol energie aan de slag, zijn enthousiasme kracht bijzettend in de kolommen die de ATV nu weer in het *Weekblad* tot haar beschikking had. Daarin wekte hij 'de leden op, niet lax te zijn'.<sup>70</sup> Na een maandenlange stilstand werden nu binnen drie maanden vier algemene vergaderingen gewijd aan achterstallige bestuurszaken en vooral aan het minimumtarief voor ambulanten. Deze minst grijpbare ledengroep, voor wie zo'n maatstaf grote betekenis zou kunnen hebben, kwam echter zeer onregelmatig ter vergadering; over de participatie van deze groep bij het bepalen van het verenigingsbeleid kon men dus niet al te optimistisch gestemd zijn. Zoals al bleek uit het geringe aantal aanwezigen bij

zoiets gewichtigs als een voorzittersverkiezing was de algemene malaise uit de nadagen van Hutschenruyter ook niet zomaar verdwenen.

Met Mann had de ATV wel een boegbeeld in huis gehaald. Hij werd door Krüger dan ook verwelkomd als een ‘onafhankelijk man, bekend met alle mogelijke muzikale en orkesttoestanden en om zijn groote bekwaamheden, de rechte man op de rechte plaats’.<sup>71</sup> Als musicus was hij van alle markten thuis; hij was componist –volgens zijn vriend Nolthenius in de stijl van Massenet–, pianist en begeleider, kapelmeester en nog veel meer. Hij was dirigent geweest bij onder meer de AmOV en diverse operagezelschappen, waaronder dat van De Groot. Pikante bijzonderheid was Manns betrokkenheid geweest bij De Groots even gammele als kortstondige Sociétaire Noord- en Zuid-Nederlandsche Opera Vereeniging in 1897, en bij een aan de ATV gericht scherp polemisch schrijven van deze opera-ondernemer, dat ook door Mann was ondertekend. Dat was hem door de ATV destijds niet in dank afgenomen en een slechte aanbeveling voor een later voorzitterschap. Wat weer vóór hem pleitte was dat hij toen nog wel even als bemiddelaar tussen De Groot en de ATV in beeld was geweest. Het is opmerkelijk, dat dit pijnlijke incident nog geen drie jaar later kennelijk in het vergeetboek was geraakt of met de mantel der liefde werd bedekt, want rond zijn benoeming werd er noch door medebestuurders noch vanuit de ledenvergadering op teruggekomen. Dit terwijl Hutschenruyter en D. Belinfante –deze laatste was in 1900 nog steeds in functie als secretaris– destijds niet hadden nagelaten om behalve aan de benodigde kwaliteiten van De Groot ook aan die van Mann te twijfelen, want hij werd ‘als muzikaal leider eener opera door (hen) niet in staat (...) geacht een dergelijke onderneming levensvatbaarheid te geven’.<sup>72</sup>

Al zegt zo’n vernietigend artistiek oordeel –op zich al buitenissig in vakverenigingsproza– weinig over Manns potentiële kwaliteiten in organisatorisch opzicht, toch kan men zich nauwelijks voorstellen dat de scheidend voorzitter echt gelukkig is geweest met deze opvolger, die bovendien voordien geen blijk gegeven had van intense betrokkenheid bij de ATV. Maar in hoeverre Hutschenruyter nog bij zijn eigen opvolging betrokken is geweest laat zich raden, zoals over de geestelijke wendbaarheid van secretaris Belinfante en Mann ten opzichte van elkaar net zo min iets bekend is. De houding van Mann ten opzichte van de ATV kan ook heel goed zijn veranderd door het échec, dat hij aan de zijde van De Groot had beleefd. Op haar beurt haalde de ATV met Mann ongetwijfeld een destijds bekend musicus binnen, bovendien gehuwd met de meest spraakmakende actrice van de era. Uit een oogpunt van publieke communicatie en gezag in het muzikale veld leek zijn komst dus wel een gouden greep. Toch valt niet goed in te zien waarom de rest van het ATV-bestuur in 1900 al niet meer druk heeft uitgeoefend op de inmiddels doorgewinterde bestuurder Richard Krüger. Deze was formeel dan wel niet beschikbaar voor het voorzitterschap, maar was die weigering nu zo hard?<sup>73</sup>

In hoeverre het is te danken aan de komst van Mann blijft de vraag, maar ontegenzeggelijk zijn er nu accentverschuivingen in het verenigingsbeleid waarneembaar. Over het minimumtarief voor ambulanten wordt in de ATV-kolommen van het Weekblad in de tweede helft van 1900 ruimhartig gediscussieerd en daarbij valt een lossere, minder formele toonzetting op. Er



Gottfried Mann, man van Theo Bouwmeester en kortstondig ATV-voorzitter (foto coll. NMI).

worden ook meer ingezonden brieven opgenomen, hetgeen makkelijk is voor de redacteur, en er is meer ruimte voor discussie dan onder Hutschenruyter. Dat dit contrast meer met vormverandering dan met een inhoudelijke koersverlegging te maken heeft blijkt als er op de vroegere redactie kritiek wordt geleverd in een ingezonden brief; die is overigens slechts gesigineerd met: 'P', een hoofdletter waarachter vermoedelijk kapelmeester Pimentel schuilgaat, prominent oud-bestuurs- en kaderlid en toekomstig dissident. Geheimzinnig wordt gemeld dat het vroeger voor leden ontmoedigend was 'door zekere omstandigheden, die hier niet genoemd behoeven te worden (als zij) iets geplaatst wilden hebben, doch dit niet konden gedaan krijgen'.<sup>74</sup> Deze uitspraak mag zo geïnterpreteerd worden, dat de keerzijde van Hutschenruyters tomeloze inzet een zekere mate van rigide solisme inhield, dat weinig ruimte liet voor initiatieven van actieve kaderleden. Verondersteld mag worden dat deze starheid, mede door het gevoel in enkele opera-affaires en persoonlijk gemaakte vetes door medeleden 'verraden' te zijn, in de loop van zijn voorzitterschap eerder toe- dan afgenomen is. Verstarring en verkramping vormen immers bij een gevoel van bedreigdheid en toenemend isolement een voor de hand liggend psychologisch afweermechanisme, overigens niet alleen bij solistisch opererende bestuurders van vakverenigingen. Mann voelde zich aanvankelijk waarschijnlijk veel minder met geïnstitutionaliseerd wantrouwen bejegend, maar of zo'n onbevangener houding -die ook kan worden aangemerkt als naïeve muzikantenhabitus- uiteindelijk beter uitpakte valt te betwijfelen.

Het zo moeizaam begonnen jaar 1900 leek in elk geval in het najaar een gunstige wending te hebben genomen: het bestuur was op sterkte en een minimumtarief voor ambulante musici was door de ledenvergadering goedgekeurd. Daarmee leek de onderlinge concurrentie tussen musici effectief te kunnen worden bestreden, maar in de praktijk bleek het nagenoeg onmogelijk om deze afspraak ook te handhaven. Het bestuur moest helaas constateren dat 'het minimumtarief door de leden zelf goedgekeurd, door menigeen veroordeeld (wordt), en talrijk zijn de overtredingen ervan'. Aanneming en afkondiging ervan waren één ding geweest, maar handhaving en sanctiestelling waren van een andere orde. Achteraf kan worden vastgesteld dat er te weinig draagvlak onder de leden voor bestond, laat staan dat het afdwingen ervan buiten de ledenkring tot de reële mogelijkheden behoorde. De abrupte conclusie was nu kort en duidelijk: 'onder dergelijke omstandigheden erkent het Bestuur zijne machteloosheid en legt daarom zijn mandaat neer'.<sup>75</sup>

Maar de ambulantenkwestie was niet de enige reden tot gramschap geweest, want in dezelfde periode wordt het bestuur ook geconfronteerd met de affaire rond de samenstelling van Van der Lindens opera-orkest. Op de jaarvergadering van 4 februari 1901, waar weer een ouderwets goede opkomst wordt geregistreerd, komt het zelfs tot discussie of het niet wenselijk is de vereniging tijdelijk op te heffen om niet langer gewenste elementen te kunnen weren. De Concertgebouwtubaïst Heymans wil de statuten wijzigen om de vereniging te kunnen ontbinden en ziet dat als 'het eenige middel om bij eventuele reorganisatie, die personen te weren, die blijk gaven te handelen in strijd met de belangen der tegenwoordige A.T.V.'. Duidelijk is dat het hier gaat om de samenstellers van het opera-orkest, H.J. Fransella, H.J. Seemann Sr. en C. Stemmerik. Zij hebben de belangen van de ATV bij de NNO onvoldoende laten meewegen en worden nu met Van der Linden

als verraders van het verenigingsbelang beschouwd.<sup>76</sup> ‘Het is sprekers bedoeling geenszins, de vereniging voor goed te doen verdwijnen. Voor het ogenblik acht hij het gewenscht de tegenwoordige A.T.V. te ontbinden, om daardoor te geraken tot het weder oprichten van een nieuwe organisatie, die op betere grondslagen berust’, aldus Heymans. Opheffing en wederopstanding leveren echter juridische haken en ogen op, zoals de kwestie van opeisbaarheid door verschillende eventuele rechtsopvolgers van ‘de bezittingen der A.T.V.’, wat die dan ook mogen zijn geweest. De tubaïst stelt dus noodgedwongen zijn voorstel bij en dient nu een motie van wantrouwen in tegen de ondisciplinaire leden ‘en een dito van vertrouwen in het Bestuur’.<sup>77</sup>

De vergadering komt er niet uit en zal enkele weken later voortgezet worden, waarbij de opkomst dit keer laag is, en Mann bovendien ontbreekt. Deze heeft er inmiddels zijn bevestiging van en laat weten ‘in geen enkel geval een herbenoeming (te) aanvaarden’. Daarin wordt hij ten dele gevolgd door de rest van het bestuur, dat zich weliswaar ‘een herbenoeming en bloc niet (zou) laten welgevalven’; maar individuele bestuursleden zijn wel bereid zich herkiesbaar te stellen, omdat een heel nieuw bestuur onwerkbaar zou zijn. De ontbindingsvariant is nu dus definitief van de baan, maar daarmee is de impasse niet opgelost omdat ‘de redenen, die oorzaak van het aftreden geweest zijn’ niet zijn gewijzigd. Het ‘operaverraad’ van Van der Linden en Fransella roept wel veel wrevel en emoties op, maar het niet vasthouden aan de afgesproken honorariumstandaard voor losse engagementen is toch de grootste wrijfpaal. Daarbij blijkt steeds ‘dat een aantal leden zich volstrekt niet bewust is van hun plicht om mede te werken tot handhaven’ van deze afspraak. Het tarief is volstrekt onvoldoende bekend als het kan vóórkomen, dat een van een instrument verstoken altviolist zelfs bij één der bestuursleden een jammerhout komt lenen om ergens alt te gaan zagen voor een prijs die dat bestuurslid zou weigeren!<sup>78</sup> De onderlinge concurrentie tussen ambulanten, maar ook die van schnabbelende militairen en bijklussende, wél vast-geëngageerden is dusdanig dat het handhaven van een minimumtarief onmogelijk is, en zeker als dat niet algemeen bekend is.

Achteraf kan men concluderen dat het eenzijdig vaststellen van een minimumtarief en de verwachting dat daaraan vervolgens door leden én niet-leden de hand zal worden gehouden hopeloos naïef was. Daar hebben de actieve leden en vooral het deels onervaren bestuur zich danig op verkeken. Impliciet wordt dat ook wel toegegeven, als voor het eerst de in vakbondskringen vertrouwde discussie opduikt over ‘de wenschelijkheid, een weerstandskas op te richten’, die leden moet bijstaan die weigeren beneden het tarief te spelen. Het is opmerkelijk en alleen uit gebrek aan ervaring te verklaren, dat deze mogelijkheid pas overwogen wordt nadat de tariefshandhaving heeft gefaald. Minstens zo opmerkelijk is echter dat na dit pijnlijke gezichtsverlies het voltallige bestuur toch wordt herkozen, op Mann na. Uit verschillende stemronden blijkt dat Barend Kwast onvoldoende stemmen verwerft en de penningmeester A.C. Brouwer als zelfstandig werkend musicus geen tijd heeft. Tenslotte wordt Krüger, die immers door hetzelfde euvel wordt geplaagd, bij acclamatie als voorzitter benoemd, zij het dat hij reeds op voorhand vraagt er begrip voor te hebben als hij ‘na afloop van zekeren tijd’ weer zal aftreden.<sup>79</sup>



Na de aanvankelijk zo vliegende start van Mann lijkt ogenschijnlijk alles nu weer bij het oude, alleen Mann zelf was psychisch niet meer de oude. Hadden de perikelen bij de ATV tot zijn ziektebeeld bijgedragen of ging het om overspannenheid van een gevoelige kunstenaarsnatuur? Kon hij niet op tegen de psychische of fysieke eisen die het werk voor de vakvereniging stelde, of viel de huwelijkse staat met de imposante telge uit het Bouwmeestergeslacht hem te zwaar? Omtrent de diepere oorzaken van Manns ziekte en vroege dood kan slechts worden gegist.<sup>80</sup>

Maar de rest van het ATV-bestuur hernam zich en gaf de leden als eigen diagnose van de stand van zaken een tamelijk compleet beeld van doelen en dilemma's van de vereniging; het deed dat in een uit acht afleveringen bestaande artikelenreeks 'Verenigingstoestanden'.<sup>81</sup> Achtereenvolgens passeerden de revue: de noodzaak van beroepssolidariteit en het tegengaan van buitenlandse concurrentie; de taken en functie van het Engagementsbureau en de noodzaak het minimumtarief te handhaven; de positie van het verenigingsblad; het vasthouden aan contractafspraken en het onderhouden van steunfondsen bij ziekte of bij failliet van de werkgever. In strategisch opzicht werden hier door de onbekende auteur – wellicht Krüger, Polak of toch weer Hutschenruyter? – de puntjes op de i gezet, zonder dat direct van een nieuwe koers of tactische wendingen gesproken kon worden. Al heeft de breuk met Van der Linden en de orkestcommissie van de AmOV weliswaar een gat achtergelaten in de omzet van het Engagementsbureau en hebben enkele roeyementen plaatsgevonden, de ATV lijkt einde 1901 allengs in rustiger vaarwater te zijn gekomen.

### **Stilte voor de storm (1901-1902)**

'Evenals in andere beroepen, heerscht er in het muziekvak een overproductie, die in afzienbaren tijd tot een crisis moet voeren' waarschuwde Dr. Paul Ertel in de ADMV-brochure *Soll ich Musiker werden?*; ze werd door de ATV vertaald en in 1902 in afleveringen gepubliceerd in haar verenigingsorgaan. De moraal van zijn verhaal is: 'waar overproductie aanwezig is, kan geen behoorlijke organisatie tot stand komen, wordt deze steeds van alle kanten bedreigd'. Ertels nogal mechanische betoog mag dan gebaseerd zijn op de Duitse situatie, waar rond de eeuwwisseling zo'n honderdduizend musici emplooi zochten, ook in Nederland leek er een wanverhouding tussen vraag en aanbod te bestaan. Of het bij deze min of meer permanente crisis op de muzikale arbeidsmarkt nu ging om overvloed aan musici, falen van de arbeidsbemiddelingsfunctie, onderconsumptie door potentieel muziekpubliek dan wel om een combinatie van deze factoren, vast staat dat een klein engagementsbureau als dat van de ATV weinig oplossingen kon bieden. Een pleidooi voor openbare arbeidsbemiddeling als dat van Ertel was in de sociaal-politieke context van deze periode echter weinig kansvol, zowel in Duitsland als in Nederland. Als gevolg hiervan kwam hij tot het advies, dat sindsdien regelmatig is herhaald, om 'ernstig te waarschuwen tegen het kiezen van het beroep van toonkunstenaar'.<sup>82</sup> De vakverenigingen zagen in de vele nieuwkomers veelal musici van twijfelachtige kwaliteit, die alleen om die reden al het handhaven van een minimumtarief voor ambulante werkzaamheden zouden bemoeilijken, want zij waren uit zichzelf geneigd en



door uitbaters gedwongen om onder het tarief te werken. Beperking van de toegankelijkheid was in de praktijk echter even gewenst als moeizaam te realiseren, en dus bleef het overaanbod ook de ATV permanent parten spelen. Maar al wogen haar beleidsmatige bezwaren tegen vrije instroom dan zwaar, als organisatie die geen kwalitatieve ballotage hanteerde, kon zij natuurlijk juist ledenwinst boeken door een toename van het arbeidspotentieel.

De urgentie van dit stuwmeerprobleem zal extra gevoeld zijn doordat bij voortduring klachten over tariefontduiking binnenkwamen, niet zelden onder de toevoeging: 'te betreuren is het, dat zelfs leden van de A.T.-V. het niet beneden zich achten, deze praktijken in de hand te werken'. Handhaving van het tarief kon dus alleen slagen als leden konden terugvallen op een compensatie- of weerstandsregeling, want 'velen koesteren de vrees, door in deze op hun stuk te staan, zich schade te zullen berokkenen, en door een weigering, om onder het Tarief te werken, zich het ongenoegen van den werkgever in kwestie op den hak te zullen halen'.<sup>83</sup> Een discussie over de mogelijkheid van schadeloosstelling vanuit de ATV brandde nu los: die zou immers zowel aan handhaving van het tarief bij kunnen dragen als het lidmaatschap van de vereniging aantrekkelijker maken voor ambulanten.

De vraag was echter of er wel sprake was van één muzikale arbeidsmarkt, en dat riep weer vragen op omtrent de toelatingscriteria: moest elke musicus lid kunnen worden of zou het niet beter zijn aparte verenigingen voor ambulanten en voor vast geëmployeerden te creëren? M.C. van de Rovaart, die later nog een prominente rol in de vereniging zou spelen, vroeg zich in een ingezonden brief af of iedereen 'die het muziekvak als beroep uitoefent' zomaar moest worden toegelaten; hij riep in een kromhoornige metafoor uit dat dit zijns inziens was het 'al niet meer de koe bij de horens pakken, het is een poging, met de koe op de schouders weg te lopen'! Moest er niet gekozen worden voor splitsing in een standsorganisatie voor de kwalitatief hoogstaande weinigen en een belangenbehartigingsorganisatie voor velen? Van de Rovaart deed de suggestie om een middenweg te bewandelen door 'een onderafdeeling op te richten, volkomen tot haar [nl. de ATV] behorende, waartoe iedereen kan toegelaten worden, die het muziekvak als beroep uitoefent'.<sup>84</sup> Het bezwaar tegen zulke organisatorische oplossingen was echter dat de druk op de arbeidsvoorwaarden voor beide categorieën musici onverminderd groot zou blijven. Het al of niet beperken van de toestroom, de professionele status, beroepsbescherming, kwalitatieve selectie, de arbeidsvoorwaarden en de beste organisatorische vormgeving van de belangenbehartiging waren in dit debat vol dilemma's buitengewoon ingewikkeld met elkaar verbonden. Tot concrete stappen zou het dan ook niet leiden; het was al heel wat dat sommigen zich het verband van al deze strategische vragen met de houdbaarheid van centraal vastgestelde tarieven realiseerden.

Zowel inzake het ambulantarief als in de kwestie-Van der Linden had de vereniging op hardhandige wijze kennis gemaakt met de eigen beperkingen met betrekking tot het onderste en middensegment van de muzikale arbeidsmarkt. Opvallend is dan ook hoe behoedzaam het debat gevoerd werd met betrekking tot ouderdoms- en invaliditeitspensioenverzekeringen voor vast-geëngageerden, dus voor het bovenste segment van de arbeidsmarkt. De noodlijdendheid en onvolkomenheid van bestaande hulpverlenende Maatschappijen als het Kunstenaarsfonds van Toonkunst, 'Caecilia', 'De Toekomst' of 'Apollo'

was schrijnend duidelijk geworden. De vraag was dus of er voor musici in loondienst een betere pensioenvoorziening zou zijn te treffen zonder dat al een wettelijke pensioenplicht bestond, of de bestaande filantropie nog kon worden verbeterd en welke rol de ATV daarbij kon spelen.<sup>85</sup> Voor musici in vaste orkesten bepleitte de vereniging een gedecentraliseerd model, waarbij sociale zekerheidsregelingen per instelling met de werkgever werden getroffen. Zolang geen centraal pensioenfonds bestond, getuigde dat realistische standpunt van wijze zelfbeperking. Het leidde tot een tweesporentactiek in organisatorisch opzicht: 'de leden van groote orkesten, (moesten) behalve hun aansluiting bij den algemeenen bond, zelfstandig een organisatie vormen, welke zich ten doel stelt meer speciaal de belangen van het orkest als geheel te behartigen'.<sup>86</sup>

Dit dubbele model bestond al bij het Concertgebouworkest, waar naast de ATV sinds 1899 als organisatie van orkestleden de Vereeniging 'Sempre Crescendo' figureerde. Prominente ATV-bestuursleden als David Belinfante en Krüger waren in deze periode vanzelfsprekend ook lid van Sempre. De banden tussen beide verenigingen moeten dan ook hecht geweest zijn, al bestonden er vermoedelijk geen personele unies tussen beide besturen. Alhoewel op de voorkeur voor de dubbele organisatieconstructie 'al meermalen geweest' zou zijn, was eerder van een voorkeur voor dit gecompliceerde model nergens gebleken.<sup>87</sup> Evenmin wordt duidelijk hoe de ATV met haar pleidooi voor decentrale organisatie een private pensioenvoorziening in de verschillende instellingen concreet dacht te kunnen realiseren. In omgekeerde richting werkten plannen voor sociale voorzieningen overigens wel door, want een verbruikcoöperatie van 'Sempre Crescendo' vond navolging in de oprichting van een 'verbruiksafdeeling' bij de ATV; afspraken met lokale middenstanders in steenkool of rokkostuums zouden voor de bondsleden 'geen kosten of hooger contributie' met zich meebrengen.<sup>88</sup> Maar met die koopjes en voordeeltjes kwam een decentrale pensioenvoorziening nog niet dichterbij, zelfs niet in het Concertgebouw.

Het valt op dat de interne discussies over ambulanten tarief en sociale zekerheid rustig van toonzetting waren. Het bestuur van de ATV was wellicht toch wat aangeslagen door de laatste opera-affaire en de dramatische entr'acte met Mann; het heeft in 1902 een behoedzame kaart gespeeld door vooral de verenigingsorganisatie te herstellen en uit te bouwen, en het interne discussieklimaat willen bevorderen. Na afloop van het verenigingsjaar 1901-02 stelt voorzitter Krüger dan ook tevreden vast: 'langzamerhand is de vereeniging, wat haar inwendige organisatie betreft, gekomen waar zij wezen moet'. Hij had een bezadigder temperament dan Hutschenruyter en Mann, maar zijn bestuur kon zeker bogen op stille vooruitgang. Het handhaven van het minimumtarief was weliswaar nog niet bereikt, maar het weerstandsfonds dat daartoe zou moeten bijdragen was wel volop in discussie. Het Engagementsbureau had een Huishoudelijk Reglement gekregen dat willekeur en onderlinge wrijving moest indammen. En voor wat betreft de minder spectaculaire, maar onontbeerlijke verenigingsformaliteiten: de statuten van de ATV hadden voor het eerst koninklijke goedkeuring verkregen, hetgeen in juridisch opzicht stellig van groter belang was dan alleen de symboliek ervan; een statutenboekje met ledenlijst was in aantocht. Zoals vermeld was een verbruiksafdeling opgericht, en gezien de nijpende financiële

huishouding uit de beginjaren was de mededeling opzienbarend dat het kleine vermogen van de vereniging was 'belegd in aandelen Nederlandsche werkelijke Schuld'.<sup>89</sup>

Alleen het verenigingsorgaan bleef ondanks 'de goede verstandhouding' met het *Weekblad* zorgen baren, al was het maar omdat het een wekelijks terugkerend probleem bleef om de kolommen zinvol gevuld te krijgen. 'Zeer zeker zou het orgaan aan belangrijkheid winnen, wanneer meerdere leden zich geroepen achtten, hunne denkbeelden welke zij mondeling met zooveel vuur weten te verdedigen, op schrift (te) brengen', zo luidde een begrijpelijke verzuchting. Die hield echter geen rekening met een hele reeks belemmerende factoren als verborgen analfabetisme, schrijfschroom, valse schaamte, broodnijd, laksheid, kunstzinnige verbaliteit en joodse oraliteit. Het bestuur negeerde het feit dat de meeste muzikanten toch vooral noten- en geen letterknechten waren.<sup>90</sup> Tenslotte, al ontbrak het de ATV in deze periode dan aan externe daadkracht en interne draagkracht –daarvan vormde het ontbreken van een weerstandsfonds het overtuigend bewijs-, het was zeker van groot belang dat het ledental gestaag bleef groeien. Waren er rond de vorige operacrisis van eind 1901 ongeveer 250 leden, in de herfst van 1902 waren dat er al bijna 300 en het aantal aanmeldingen –waaronder die van enige muzikale prominenten- was nog steeds stijgende.<sup>91</sup>

Wie eind 1902 terugblikte op ruim acht jaar roerige verenigingsgeschiedenis, en meer speciaal op de meest recente turbulentie rond Van der Linden, Fransella en Mann, kon toch veel zegeningen tellen. Aan het eind van haar eerste zevenjarige bestaanscyclus had de ATV vele kinderziekten overwonnen: onderlinge besmeuringspraktijken bleven achterwege, de instabiliteit die het bestuurlijk gewicht van prominente personages als Hutschenruyter en Mann paradoxaal genoeg had veroorzaakt leek overwonnen, in organisatorisch opzicht stond de vereniging stevig, al bleef vanzelfsprekend de financiële krapte overheersen. Natuurlijk bestonden er intern vragen over de te volgen tactiek inzake (opera-)ondernemingen en (ambulanten-)tarieven, maar waren die niet typisch eigen aan het bestaan van de muzikale vakvereniging? En was het probleem van de actietactiek, van 'hard' of 'zacht' opereren in het muzikale krachtenveld nu zo uniek? Toch had het jaar 1902 de ATV al een voorproefje geboden van nieuwe dilemma's en confrontaties die haar bestuur aan het denken hadden moeten zetten. De overwegende behoefte aan harmonie van het toenmalige ATV-bestuur lijkt –met achtereenvolgens nieuwe operascènes, politieke Spoorwegstakingen en een groot orkestconflict in het verschiet- achteraf gezien lichtzinnig wensdenken in de hand te hebben gewerkt, dat weldra door vlijmscherpe dissonanten wreed zou worden verstoord. In zijn nieuwjaarswens tot zijn medebestuurders, begin 1903, is Krüger echter nog heel tevreden over 'de goede verstandhouding, welke gedurende het afgelopen jaar tusschen de bestuursleden onderling en de leden heeft geheerscht'. Hij spreekt zelfs de verwachting uit dat er met directies en organisatoren 'dit jaar geen conflicten zullen voorkomen'.<sup>92</sup> Dat had hij op dat moment beter niet kunnen voorzeggen, maar wie kon in redelijkheid toen het dramatische verloop voorspellen van de jaren 1903 en 1904?



Willem Hutschenruyter, de centrale figuur in de ATV (foto coll. NMI).

# ENTR'ACTE B

## IDEALIST, INTRIGANT OF BEIDE?

### De complexiteit van een geboren organisator

#### 'Hutsch' en de Hutschenruyter-dynastie

Willem Hutschenruyter Jr. (1863-1950) stamde onmiskenbaar uit een muzikale familie:

- Willem, zijn overgrootvader (geb. 1771, overl. 1836 te R'dam (?)), was kerkorganist (r.k.) te R'dam.
- Wouter Sr., zijn grootvader (geb. 28-12-1796 te R'dam, overl. 8-11-1878 aldaar), was violist, slagwerker, trompettist, hoornist, organist, kapelmeester, componist en arrangeur; kapelmeester van de dienstdoende schutterij te R'dam (1815-65); dirigent Nutsconcerten (1824) en van Eruditio Musica (1840-68); zangonderwijzer aan de Toonkunstmuziekschool (1844); o.m. mede-organisator zilveren jubileum MBT te R'dam (1854).
- Willem Jacob Sr., zijn vader (geb. 22-3-1828 te R'dam, overl. 19-1-1889 aldaar), was pianist, hoornist, kapelmeester, componist en arrangeur; 1e hoornist aan de Hoogduitsche Opera R'dam; kapelmeester van de dienstdoende schutterij R'dam (1865-85).
- Helena Margaretha, zijn tante (geb. 29-1-1832 te R'dam, overl. 11-8-1859 aldaar), was als sopraanzangeres opgeleid door haar vader, Wouter Sr., aan de muziekschool van de MBT te R'dam en door Jenny Lind.
- Huberdina, zijn tante (geb. 1832 te R'dam) was pianiste.
- Wouter Jr., zijn broer (geb. 15-8-1859 te R'dam, overl. 24-11-1943 te 's-Gravenhage), was pianist, violist, componist, publicist en dirigent; 2e kapelmeester Schutterij R'dam (1880); 2e dirigent Concertgebouworkest (1890-92), 1e dirigent USO (1892-1917); directeur Muziekschool MBT afd. R'dam (1917-25); lid Commissie v. Advies inz. de bevordering der Toonkunst v. Rijkswege (1918-25); auteur van o.m. componistenbiografieën.

- Johannes Willem Jacob (Jr., 'Hutsch', geb. 22-9-1863 te R'dam, overl. 3-3-1950 te Laren-N.H.), was hoornist, organist, organisator en publicist; 2e en 3e hoornist Concertgebouworkest (1889-97); achtereenvolgens secretaris der exploitatie (1891-94), adjunct-administrateur (1894-1900) en (directeur-)administrateur (1900-04) van de NV Het Concertgebouw, incl. het Concertgebouworkest; tevens adjunct-directeur Orchesterschool van het Concertgebouw binnen het A'damsch Conservatorium (1897-1908); penningmeester (en lid muziekcommissie) 'Kunst aan het Volk' (1903-09); voorzitter van ATV (1894-1900, 1904-09) en HTV (1909-10, 1912-15, 1919/20); 2e hoornist USO (1915-1927); voorzitter Orkest-Organisatie van het USO (1918?-25); mede-oprichter en eerste voorzitter NTB (1919-20); sinds 1894 gehuwd met de harpiste Gertrud Winzer.

'Hutsch' was gezichtsbepalend voor de ATV gedurende de eerste vijftien jaar van haar bestaan en de centrale figuur in die organisatie, waarvan hij gedurende twee perioden van in totaal tien jaar het voorzitterschap bekleedde. Ook na de oprichting van de ANTV in 1909, toen M.C. van de Rovaart voor meer dan tien jaar landelijk (en Amsterdams) voorzitter werd, speelde Hutschenruyter op beslissende momenten steeds een prominente rol in de verenigingsgeschiedenis, zij het meer op de achtergrond.

Hutschenruyter was afkomstig uit een Rotterdams musicigeslacht van veelzijdige allure, waarin van vader op zoon de hoorn een belangrijk instrument was. Zijn grootvader, Wouter Sr., behoorde al tenminste tot de tweede generatie musici in de familie; hij speelde ook viool en trompet, maar was vooral als dirigent en componist actief en speelde als zodanig rond het midden van de negentiende eeuw een centrale rol in het muziekleven van de Maasstad. Diens zoon Willem Sr. trad in zijn voetsporen en werd vooral bekend als eerste hoornist van de plaatselijke Deutsche Opera, terwijl tenminste één jong gestorven dochter een talentvol zangeres was. Ook de kleinzonen werden musicus: de violist en pianist Wouter Jr. werd vooral bekend als dirigent van het USO, maar was ook actief als auteur over muziek en als componist. Op latere leeftijd werd hij directeur van de Rotterdamsche Muziekschool van de MBT, het latere conservatorium. Zijn jongere broer Willem Jr. kreeg behalve hoorn- ook orgellessen; hij voltooide naast zijn hoornstudie aan genoemde muziekschool ook een vijfjarige HBS-opleiding, hetgeen voor negentiende eeuwse instrumentalisten een vrij zeldzame combinatie was. Na een enigszins onduidelijke periode in de jaren '80 en na de dood van zijn vader, werd Hutschenruyter in 1889 op zesentwintigjarige leeftijd aangesteld als tweede hoornist in het Concertgebouworkest; dat gebeurde op aanbeveling van zijn oud-stadgenoot Isaac Mossel, inmiddels een vermaard cellist. Het destijds pas opgerichte orkest stond toen onder leiding van Willem Kes, de dirigent en violist met wie de hoornist zich levenslang verbonden zou blijven voelen.



### Cumulatie van functies

Al vroeg in de jaren '90 was Hutschenruyter de organisatorische rechterhand van Kes; de oude administrateur W. Stumpff, die veel zakelijke functies combineerde, liet in feite de interne organisatie van orkest en gebouw aan hem over. 'Hutsch' verwierf in verband daarmee in de loop van de jaren '90 van de zijde van het bestuur van het Concertgebouw verschillende functiebetitelingen, maar feitelijk trad hij steeds meer op als zakelijk adjunct-directeur. Dat bleef zo na de dirigentenwisseling van Kes naar Mengelberg in 1895, en weldra werd Hutschenruyter tevens adjunct-directeur van het gezamenlijke opleidingsinstituut van het Amsterdamsch Conservatorium en het Concertgebouworkest, de zogenoemde Orchesterschool. Sinds 1894 was hij bovendien als gezinshoofd en in de functie van voorzitter van de ATV-in-opbouw nog meer een vaderfiguur geworden. Binnen de jonge vakvereniging ging hij voortvarend te werk: direct in 1894 bracht hij de aansluiting van de ATV als 'Lokalverein' bij de ADMV tot stand, en in 1896 werden aparte ATV-pagina's opgenomen in het *Weekblad voor Muziek*. Maar niet alles wat Hutschenruyter aanraakte veranderde direct in goud, want zijn poging tot uitgave van een eigen verenigingsblad stierf in eerste instantie in ambitie en schoonheid. Vanzelfsprekend zelfbewustzijn en onnavolgbare zelfoverschatting streden bij 'Hutsch' namelijk nogal eens om de voorrang. Dat was ook weer niet altijd het geval, want Hutschenruyter hing wél, als gevolg van de cumulatie van functies in en buiten 'Het Gebouw', in 1898 de hoorn (voorlopig) wijselijk aan de wilgen. In 1899 beëindigde hij tevens een eerste periode van vijf jaar als ATV-voorzitter, eveneens wegens zijn steeds drukker werkzaamheden. Daar hij in 1900 Stumpff als administrateur zou opvolgen, viel dit voorzitterschap ook steeds moeizamer te verenigen met zijn optreden als de facto-werkgever van het orkest namens het bestuur van het Concertgebouw.

In de nu volgende jaren trad tussen Mengelberg en Hutschenruyter als gevolg van temperamentverschillen en zakelijke geschillen eerst verwijdering op en tenslotte een vertrouwensbreuk. Deze vormden een belangrijke aanleiding voor het zogenoemde Concertgebouwconflict dat zich in de jaren 1903 en 1904 afspeelde. Het had echter ook de toenemende behoefte aan medezeggenschap van de orkestmusici tot achtergrond. Na zijn vrijwillige vertrek als man van eer uit de dienst van het Concertgebouw was Hutschenruyter onder meer actief in de sociaal-democratische volksverheffingsvereniging 'Kunst aan het Volk'; in de jaren 1904 tot 1909 was hij bovendien opnieuw ATV-voorzitter. Ook nu cultiveerde hij de neiging om maar weinig werkzaamheden aan zijn medebestuurders te delegeren, en feitelijk was dan ook nauwelijks sprake van collegiaal bestuur: 'Hutsch' opereerde even krachtig als autoritair. In de jaren 1908 tot 1912 wijdde hij zich vervolgens vooral aan een groot maar niet erg praktisch ideaal, de totstandkoming van het zogenoemde 'Beethovenhuis' in de Kennemerduinen. Onder gelijknamige titel verscheen tevens een inhoudelijke geloofsbelijdenis, waarin Beethoven-verering en zijn muzikaal-democratische gelijkheidsidealen om de voorrang streden. In dezelfde periode, de Haagse jaren tussen 1907 en 1914 die zijn vrouw Gertrud Winzer als harpiste doorbracht in het nog jonge Residentie-Orchest, was Hutschenruyter een tijdlang voorzitter van de Haagsche Toonkunstenars Vereeniging (HTV). Deze maakte vanaf 1910 inmiddels



deel uit van de landelijke ANTV onder leiding van M.C. van de Rovaart. Na een financieel conflict met een persoonlijke achtergrond binnen die afdeling, dat zich uitbreidde tot een affaire waarin ook het landelijk hoofdbestuur in Amsterdam werd gemoeid, vluchtte het echtpaar-Hutschenruyter in 1914/15 min of meer van Den Haag naar Utrecht. Daar vonden beiden een nieuw muzikaal en materieel onderdak in het USO onder leiding van broer en zwager Wouter. Zij sleten er instrumentaal gezien hun laatste dagen, tot beider pensionering aan het eind van de jaren twintig.

Ook in Utrecht kon Hutschenruyter het organiseren -en volgens sommigen: het intrigeren- nog niet laten. Hij werd er weldra voorzitter van de vereniging van orkestmusici, de 'Orkest-Organisatie van "het Utrechtsch Stedelijk Orchest"'. Als zodanig speelde hij een prominente rol in wat de geschiedenis zou ingaan als de 'Utrechtse muziekoorlog' (1918-22), een vinnig conflict rond de figuren van de muziekcriticus Willem Pijper en USO-dirigent Jan van Gilse. Ofschoon hij eerder zijn lidmaatschap had opgezegd, raakte Hutschenruyter in 1919 toch opnieuw betrokken bij de ANTV. Hij werd voorzitter van een commissie die onder het mom van een -overigens mislukte- poging tot reorganisatie, in feite de intentie had om Van de Rovaart cs uit deze vakvereniging weg te werken. Onder andere als gevolg van het sinds 1915 slepende conflict tussen Van de Rovaart en hemzelf, stond Hutschenruyter vervolgens mede aan de wieg van de nieuwe vakorganisatie die nu ontstond: de Nederlandsche Toonkunstenaars Bond (NTB, 1919). Na zijn succesvolle revanche en het daarop volgende eerherstel speelde hij in deze bond echter nog slechts korte tijd een bescheiden rol, waarna hij zich in het Utrechtse terugtrok.

### **Idealen en argwaan van een 'Beethoven-tempelier'**

De twee grote loopbaanbreuken in Hutschenruyters leven zijn zonder meer dramatisch te noemen. Eerst het persoonlijk prestigeverlies als gevolg van zijn nederlaag in het Concertgebouwconflict in 1904, met als direct gevolg een door mecenasen bekostigde tijdelijke aftocht naar de Bloemendaalse duinen. Ruim tien jaar later volgde een tweede catastrofe, die voortvloeide uit een platte ruzie over zijn Haagse bestuursvergoeding; ze werd gevolgd door een ware vlucht naar trouwe familie te Utrecht. Daaraan kunnen nog de mislukking van zijn grote droom van het 'Beethovenhuis' in de prille jaren '10 worden toegevoegd, alsmede een reeks van conflicten in de latere Utrechtse jaren, met name die rond Van Gilse.

Het is dan ook niet verwonderlijk dat met betrekking tot Hutschenruyter uit verschillende bronnen en getuigenissen van niet de eersten de besten een fascinerend beeld valt te destilleren van een alleszins controversiële persoonlijkheid. Opvallend is dat daarbij doorgaans ongebruikelijk negatieve typering de overhand hebben, en dat zijn karakterstructuur hoofdzakelijk wordt gevangen in omschrijvingen als koppigheid, weerbarstigheid, arglist of ijdelheid. Dit psychologische beeld wordt vooral ook gekleurd door oordelen omtrent zijn megalomane plannenmakerij en beginselvastheid op verkeerde momenten. Nu eens zou bij 'Hutsch' sprake zijn van 'hoogstaanderij', dan

weer van overdreven kruiperigheid; soms van kleinburgerlijk intrigantendom, afgewisseld met overdreven edelmoedigheid. Uiteindelijk bleef hem zowel materieel als geestelijk waarschijnlijk alleen nog stille armoede over, en resteerden gefrustreerde ambities en een gevoel van miskenning. Zijn langdurige levensavond, gevuld met opzet en samenstelling van een nimmer uitgegeven muziekbibliografie, ademt inderdaad een sfeer van persoonlijke tragiek; die doet schrijnend aan, ook als ze wordt vergeleken met de toch vaak al niet zo vrolijke carrière-afloop van andere Nederlandse musici.

De 'afgestudeerde' hoornist beroemde er zich in zijn jeugd op, toen hij tot het Concertgebouworkest werd toegelaten, dat hij eigenlijk een 'dilettant' was. Hij was feitelijk een middelmatig musicus die er weldra in slaagde om, ofschoon daartoe niet speciaal opgeleid, een vooraanstaande positie in de organisatie van 's lands belangrijkste muziekinstelling te verwerven. Stellig zag hij goed waar de lacunes binnen en de manco's van deze prestigieuze organisatie in zakelijk opzicht lagen, en wist hij die in de jaren rond de eeuwwisseling ook slim en adequaat op te vangen. Maar mede als gevolg van zijn op zich visionaire en waardevolle opvattingen omtrent de ideale orkest- en beheersorganisatie, raakte hij vervolgens in conflict met de ijdele en kwetsbare Mengelberg en het autocratische bestuur van de NV Het Concertgebouw. Ongetwijfeld dolf hij echter ook het onderspit als gevolg van zijn complexe persoonlijkheidsstructuur, zoals alleen al zou blijken uit zijn gebrekkige communicatie met orkest en bestuur vóór en tijdens het conflict. Na afloop ervan cultiveerde hij onder een dekmantel van afstandelijkheid en objectiviteit een hardnekkig slachtoffer- en rancunegedrag. Veelzeggend voor zijn gaandeweg steeds paranöider grondhouding viel dan ook het motto uit, waaronder hij later zijn archivalia rubriceerde: 'leelijke, lasterlijke praatjes lopen op wielen, en iedereen helpt mee om de wielen te smeren'.

Niet alleen leidden zijn op zich begrijpelijke frustratiegevoelens tot psychische deformaties, 'Hutsch' koesterde ook vluchtneigingen, zoals bleek toen hij na het Concertgebouw-echec zijn muzikale idealen, democratische gedachten en organisatorische dromen boekstaafde in het idee fixe van het 'Beethovenhuis'. Jaren van zijn leven waren nagenoeg volledig gewijd aan de verwezenlijking van dit zowel in artistiek als financieel opzicht onhaalbare plan, dat gestalte moest geven aan een heuse Beethoven-cultus in de Noordhollandse duinen. Hij schreef er niet alleen hartstochtelijk over, maar trachtte er ook fondsen voor bijeen te brengen en reisde er in het buitenland voor rond, op zoek naar financiële en morele steun. Het initiatief en de activiteiten van de Vereeniging het Beethovenhuis riepen echter ook de nodige weerstanden op. Minder vleidend was bijvoorbeeld de ongenueanceerde mix van afkeer en bewondering die met name Alphons Diepenbrock etaleerde ten aanzien van het plan. Typerend voor Hutschenruyters vermogen tot platte dialectiek was vervolgens de manier waarop deze de bedenkelijke kwalificaties van de componist, geuit in het vuur van hun polemiek, naar zich toe kantelde en ze zich bij wijze van Geuzennamen weer toeëigende. Diepenbrocks kanonnades verbasterend, noemde hij zichzelf nu trots en licht masochistisch een 'domme, slimme idealist; muziekloevend anarchist; hatelijke, insinuerende Beethoven-tempelier'.

**Noeste in-de-nesten-werker**

Vele jaren van Hutschenruyters actieve bestaan waren vooral aan praktisch vakverenigingswerk gewijd. Tot driemaal toe was hij langdurig voorzitter van lokale afdelingen, vaak onder uiterst moeilijke omstandigheden. Hij verzette veel en goed werk bij de behartiging van concrete belangen van individuele musici, en vaak ondersteunde hij ook de dikwijls zwakke instituties waarin zij werkzaam waren. Zeker deed hij dat niet alleen actief handelend of in verbale zin, maar ook uitvoerig in geschrifte; in nota's, artikelen in vakverenigingsbladen, protestbrieven en ingezonden klachten uitte hij zich even nauwgezet als breedvoerig. Maar met verve zoog hij op die manier ook problemen aan en raakte hij menigmaal verstrikt in organisatorische conflicten en financiële disputen die zijn reputatie geen goed deden. Zo ontstonden redenen te over voor bestendinging van oude vetes en werden nieuwe rancunes geboren. En wie steeds hoog zegt te streven, kan nu eenmaal vele malen heel diep vallen.

Zo kon het dan ook gebeuren dat Hutschenruyter, nadat zijn kopergeschal meer dan vijftien jaar niet had geklonken, op oudere leeftijd werd gedwongen om de ventielhoorn weer op te pakken, maar van zijn muzikale bevoegtheid en vakmatig enthousiasme was toen nog maar weinig overgebleven. In moeizame oorlogs- en inflatietijden moest hij tenslotte een bijdrage leveren aan het levensonderhoud van zijn gezin. Het meest vernietigend over de persoon Hutschenruyter in die Utrechtse periode was de oud-USO-dirigent Jan van Gilse, die hem volgens diens biograaf Van Dijk in zijn zeer subjectief gekleurde memoires afschilderde als 'een onverbeterlijke en hoogst onbetrouwbare intrigant'. De ten gevolge van het conflict met Pijper ook tien jaar later nog zeer rancuneuze oud-dirigent dichte Hutschenruyter een 'ziekelijken drang in troebel water te visschen' toe. Verder beschreef hij 'zijn uiterlijk (als) dat van een listige vos' en beschouwde hem binnen het USO als 'een zeer gevaarlijk tegenstander', zelfs als een 'pathologische intrigant'. Anderzijds moest ook Van Gilse wel erkennen dat in de vakverenigingsman 'een stuk van een strijder zat tegen de overleveringen van een maatschappij, waarvan wij gelijkelijk haar orde verachtten en verafschuwden'. Maar toch vond hij bij Hutschenruyter en diens gelijkgestemden 'hunne doeleinden zoo totaal verkeerd, hunne middelen om dat doel te bereiken zoo onzedelijk, hunne zielsgesteldheid zoo laaghartig en valsch'. Tenslotte, zo luidde hetgeen niet anders kan worden gekenschetst dan als Van Gilse's papieren karaktermoord, 'was Hutschenruyter niet verkocht, doch wel verknocht aan een machtswellust en een zucht tot overheersching, die voor hen die hij overheerschen wilde uiterst gevaarlijk zou zijn'.

Als moet worden vastgesteld dat Hutschenruyter in de ogen van sommigen op den duur dus het prototype werd van een mentaal beschadigde musicus vol verwrongen gedragingen, dan dienen gelijktijdig zijn grote verdiensten en onbaatzuchtigheid erkend te worden, met name in de pioniersfase van de muzikale vakvereniging. In zijn latere jaren, na het conflict van 1904 en vooral tijdens en na de ruzie in Den Haag van tien jaar later, leek hij helaas inderdaad enkele van de degeneratiesymptomen te vertonen die hijzelf eerder andere musici als Krüger had aangewreven. Ook hij neigde nu tot materiële inhaligheid en er kwamen

manipulatieve karaktertrekken aan het licht, die spijtig genoeg ook niet onbekend zijn uit de levensloop van sommige aanvoerders uit (andere) echelons van de (vroeg) arbeidersbeweging. Enerzijds is waarneembaar dat Hutschenruyter ten opzichte van zijn institutionele tegenstanders binnen de muziekwereld vaak meende vanuit een enigszins kruiperige en pseudo-onderdanige houding te moeten opereren, die achteraf minder functioneel aandoet. Anderzijds werd een zeker machtsmisbruik –zowel verbaal als in geschrifte– ten opzichte van collegamusici ook als vanzelf in de hand gewerkt, doordat onder vooraanstaande toonkunstenaars de hardnekkige opvatting bestond dat er met modale en ondermaatse soortgenoten in mentaal en organisatorisch opzicht nu eenmaal weinig viel te beginnen. Met dit virus van patriarchale verhevenheidsgevoelens was ook Hutschenruyter als kind van zijn tijd stellig behept. Maar eigenlijk stond dat superieure ongeduld op gespannen voet met zijn idealistische vasthoudendheid en met de neiging tot het bieden van bescherming aan zwakkere kunstbroeders, waarvan hij meende dat die van hem als aanvoerder werd gevergd. Omdat 'Hutsch' vaak met succes voor strijkende en blazende sappelaars was opgekomen, behield hij toch langdurig het imago van een verstandige 'Heer' onder de vele nederigen en eenvoudigen van geest; die zagen zijn onmiskkenbare ijdelheid immers louter aan voor sociale edelmoedigheid. Maar later perverteerde zijn operationele vernuft, zowel volgens partijdige ooggetuigen als Wulffraat en Van Gilse als volgens afstandelijker waarnemers als Reeser, toch steeds meer in de richting van manipulatie, demagogie en intrige.

Alle nefaste suggesties compliceren het opmaken van een rechtvaardige balans met betrekking tot het optreden van 'Hutsch' in het algemeen, maar in het bijzonder ten aanzien van zijn activiteiten die in verband stonden met de muzikale vakvereniging. Dat het oordeel voor wat betreft dat laatste uiteindelijk toch naar het negatieve doorslaat, zij het met de vereiste nuances, heeft vooral te maken met zijn rol in Haagse en ANTV-affaires tijdens en na de wereldoorlog. Voor wat betreft zijn moed om binnen het autoritair geleide Concertgebouw een muzikaal emancipatieconflict ten principale aan te gaan, en aangaande zijn energieke werklust ten behoeve van de ATV in de eerste vijftien jaar van haar bestaan, slaat een zorgvuldige weging toch niet anders dan in zijn voordeel uit.



# Hoofdstuk V

## CONFLICT

### Om loon en medezeggenschap; de jaren 1902 tot 1904

#### Opmaat: acties van koristen (1902)

Het conflict tussen ATV en NNO had binnen Van der Lindens operagezelschap een speelveld voor vakorganisatie opengelaten. In de zomer van 1902, nog vóór aanvang van het speelseizoen, was bij het gezelschap een Koristen-Vereeniging opgericht onder directe auspiciën van de Amsterdamsche Bestuurders Bond (ABB), de lokale bundeling van sociaal-democratische arbeidersverenigingen. De vereniging was bedoeld om de belangen van de koorzangers 'beter dan tot nu het geval was' te behartigen, hetgeen moeilijk gezien kan worden als eerbetoon aan de ATV, die kennelijk vooral beschouwd werd als organisatie van instrumentale musici. Het bestuur van deze nieuwe bond, dat met Van der Linden onderhandelde over de arbeidsvoorwaarden voor het koor, werd op instigatie van de ABB-voorman Sam Pothuis aangevuld met koorleden van andere instellingen, waaronder het Amsterdamsch Lyrisch Tooneel (ALT) in het Paleis voor Volksvlucht.<sup>1</sup> Volgens de ABB wilde Van der Linden inmiddels overeengekomen verbeteringen in de slechte arbeidsvoorwaarden van de koristen weer te niet doen, en toen daarover geen compromis werd bereikt ging hij over tot uitsluiting van alle koristen, hetgeen met een werkstaking werd beantwoord. Het *Weekblad* wist, zij het niet op de ATV-pagina's, te melden dat de ABB leiding gaf aan deze actie, die was veroorzaakt doordat Van der Linden 'het geheele koorpersoneel' had ontslagen en vervangen door Belgen en Duitsers.<sup>2</sup>

Pothuis reageerde door een boycotactie te organiseren; hij maakte gebruik van zijn contacten met de bij de ABB aangesloten plaatselijke bonden om de operaliefhebbende achterban van die vakorganisaties te mobiliseren. Zo schreef hij als ABB-secretaris een brief aan de door hem opgerichte Brillantsnijders Vereeniging, waarin hij opriep om 'de voorstelling niet te doen doorgaan. Hiervoor hebben wij helpers noodig. Toont uwe solidariteit door in de opera te protesteeren tegen de onderkruipers en de heer v. d. Linden. Volgens de meening van het bestuur van den Koristenbond kan de zaak slagen indien wij vooraf de rollen verdeelen. Koopt dus reeds morgen een plaats ...'. Vervolgens ontstond behalve in de schouwburg ook buiten op het Leidseplein onrust,



In de kleedkamer van de koristes in de Stadsschouwburg Amsterdam (tekening van Antoon Molkenboer (1899); coll. Stadsarchief Amsterdam).



maar over het verdere verloop van dit georganiseerde publieksprotest is weinig bekend. De staking duurde uiteindelijk drie weken, opmerkelijk lang voor een arbeidsconflict in een kunstinstelling.<sup>3</sup>

Opvallend is dat er in de ATV-kolommen van het *Weekblad* aanvankelijk met geen woord over deze gebeurtenissen wordt gerept, terwijl in het *Weekblad* zelf tot vier maal toe tamelijk breedvoerig aandacht wordt besteed aan het conflict. Pas na enkele weken drukt de ATV een 'Manifest aan de Amsterdamsche Burgerij' met een verzoek om publiekssteun in haar kolommen af, maar of de veelal vrouwelijke vocalisten behalve van publiek ook daadwerkelijk ondersteuning van hun mannelijke instrumentale vakgenoten hebben ondervonden, is onbekend.<sup>4</sup> Na enkele weken claimt de ABB namens de Koristenbond de staking 'glansrijk gewonnen' te hebben, mede dankzij het feit dat 'de georganiseerde arbeiders financieel en moreel' achter de actie hadden gestaan. 'De geest onder de leden van de Koristenbond is goed', zo valt te lezen, al was het maar omdat er een schadevergoeding aan de Koristenbond betaald zou zijn 'voor den tijd, dat zijn leden buitengesloten waren'. Dat de actie tegen Van der Linden een succes was geworden geeft ook de ATV wel toe als ze eerst zuinig meldt dat de koristen een 'formeele overwinning' hebben behaald, daarna welwillender dat 'de Koristenbond tevreden (kan) zijn met het succes van zijn eerste optreden'; op patriarchale toon wordt er wel aan toegevoegd dat de actiemiddelen 'verschillend beoordeeld' en als 'al dan niet navolgenswaardig' beschouwd konden worden.<sup>5</sup> Deze kwalificaties waren al te vaag: ook al werd het resultaat van de militante ABB-volgingen niet ontkend, wat de ATV en haar gematigder bestuur nu werkelijk vonden van de actietactiek van ABB en Koristenbond werd verder niet verduidelijkt.

De afstandelijkheid van de ATV tijdens de vocalistenactie lijkt vooral ingegeven door de wens om de net enigszins herstelde verhoudingen met Van der Linden niet opnieuw te belasten, nu de verhouding tussen ATV en orkestcommissie van de opera 'minder gespannen is, dan dit vroeger het geval was'. Daar werd terloops aan toegevoegd: 'er zijn dan ook in den loop van het jaar besprekingen gehouden', een geheimzinnige mededeling die de ATV-kolommen nog niet eerder had gehaald.<sup>6</sup> Ook moet niet worden uitgesloten, dat er reserves bestonden ten opzichte van de agressieve vorm van loonstrijd zoals die vooral onder invloed van Pothuis was gevoerd. Deze hanteerde echter geen andere tactiek dan die welke ook succesvol was geweest toen ruim acht jaar eerder de ATV zelf was ontstaan: ook toen was via beslechting van een arbeidsconflict oprichting van een strijdbare organisatie geforceerd. Verder moet binnen de ATV wel vrees voor concurrentie bestaan hebben, want een zelfstandige organisatie van een zo nabije beroepsgroep als die van koristen kon in de toekomst een reëel gevaar betekenen voor haar positie. Na het vertrek van Hutschenruyter, die nauwere banden met de hoofdstedelijke sociaal-democratie onderhield dan Krüger, was het contact met die politieke stroming en de met haar verwante vakbeweging bovendien verzwakt. Dat de ambitieuze ABB mede als gevolg daarvan ruimte zag voor een nieuwe, nog bredere organisatie kan afgeleid worden uit Pothuis' dreigende gevolgtrekking uit de koristenstaking: 'een volgend jaar kunnen meer bijzonderheden worden medegedeeld omtrent de plannen van den A.B.B. met betrekking tot een organisatie van alle kunstproletariërs'.<sup>7</sup> Deze aankondiging op termijn van een sectorbrede organisatie

onder sociaal-democratische vleugels zou ongetwijfeld ten koste gaan van de positie van een onafhankelijke ATV en kon haar dus niet geruststellend in de oren klinken.

### **Strijd om de vakbondstactiek: ‘ieder zoent zijn vrouw op zijn manier’ (1903)**

Amsterdam is begin 1903 geheel in de ban van de omvangrijke spoorwegstakingen en dat heeft ook zijn weerslag op de musici, al lijken zij aanvankelijk de aansluiting even te missen. Maar hoezeer Krüger en de zijnen ook naar rust en harmonie verlangen, de ATV vormt weldra geen uitzondering op het algemene beeld van onrust, stakingen, zelfs opmaat tot revolutie.<sup>8</sup> Dat blijkt al op 7 februari 1903, als een tot dan toe onbekende ‘Vereeniging van Nederlandsche Opera-musici’ een openbare vergadering organiseert; met ongeveer honderd aanwezigen is daar méér dan alleen het gezelschap van Van der Linden bijeen, er zijn zelfs meer belangstellenden dan op een goedbezochte ATV-vergadering. Het doel van deze vergadering is ‘het voorbereiden van de oprichting van een nieuwen algemeenen bond van musici, geschoeid op de leest der arbeiders-organisaties’. Pothuis had dus woord gehouden: door de koristenactie van een half jaar eerder heeft hij de smaak te pakken om de sociaal-democratische actieradius in de podiumkunsten te verbreden. Hij vindt de ATV ‘onmachtig, haar leden te beschermen’ en formuleert het pessimistisch credo dat zo ‘niets is te bereiken. De arbeid der musici maakt geen noodzakelijke factor uit, voor den geregelde gang der maatschappij. Tot daden van verweer kunnen zij dus niet –zoals dit onlangs is geschied met de Transport en spoorwegarbeiders– met kans op succes, hun toevlucht nemen. Willen zij iets bereiken, dan moet hun vereeniging ingericht worden op de wijze van een gewone vakorganisatie, en zich solidair verklaren met de arbeiderspartij’. Nu keurt hij dus het zelfstandig bestaan van de ATV volledig af, natuurlijk ook omdat deze niet onder de vleugels en regie van de ABB opereert. Bovendien treedt de categorale ATV voornamelijk voor instrumentale musici in het krijt en heeft zij geen weerstandskas. Het streven naar één musici-organisatie, de ‘Algemeene Bond van Musici’, wordt echter tactisch verpakt in een op deze actievergadering van operamusici met algemene stemmen aangenomen motie; men zal zich ‘in verbinding stellen met het Bestuur der Amsterdamsche Toonkunstenaars-Vereeniging tot het trachten te verkrijgen van één vakorganisatie, of te wel één Bond van Musici in Nederland’.<sup>9</sup>

Op een daaraanvolgende ‘conferentie van betrokkenen’, op 20 februari, zijn behalve Pothuis en vertegenwoordigers van genoemde Vereeniging van Nederlandsche Opera-musici, van het ALT en van ambulanten, ook bestuursleden van de ATV aanwezig. Aan de ATV wordt daar ‘ineensmelting van de bestaande vereenigingen voor musici’ op gelijke voet voorgesteld. De ATV is echter van mening dat instellingsspecifieke verenigingen als die van operamusici allereerst ‘beoogen het behartigen van hare locale belangen’; het decentrale optreden van deze organisaties kan zich –zoals ten aanzien van ‘Sempre Crescendo’ al eerder was gebleken– volgens haar heel goed verhouden met het functioneren van een overkoepelende bond. De ATV is een dergelijke organisatie en houdt de fusieboot dus af.<sup>10</sup>

De door Pothuis opgevoerde druk –het is de periode kort na de eerste, succesvolle Spoorwegstaking– heeft in eerste aanleg dus geen effect. Hij kan ook slechts op steun rekenen binnen de beide wankele operagezelschappen waar de ATV verhoudingsgewijs zwak is; het ALT (onder directie van Engelen, Loman en Raabe) is een betrekkelijke nieuwkomer in de operawereld, terwijl binnen het gezelschap van Van der Linden de krachtsverhoudingen van oudsher gevoelig liggen. Maar buiten die twee gezelschappen bestaat minder grote ontevredenheid over een rustige ATV in woelige tijden. Want als er niet over wordt geklaagd, is ‘dat een bewijs, of van geheel vertrouwen in het bestuur en de geheele vereeniging, of van laksheid’, zo redeneert ‘Een ambulante musicus’. Diens tactische constatering –te situeren tussen de beide spoorwegstakingen in– ‘dat langs geleidelijken weg meer is te bereiken dan door geweld’, lijkt in ATV-kring overwegend (passieve) steun te vinden. Deze gematigde houding zet zich af tegen Pothuis’ oproep tot brede machtsvorming, maar doet dat ironisch genoeg vanuit dezelfde realistische analyse van de productiviteit van artistieke arbeid: ‘als er een algemeene staking geproclameerd wordt, zullen de musici ook moeten staken’, aldus de anonieme ambulante. ‘En wanneer Nederland dan verstoken is van muziek? Wat gebeurt er dan nog? Zal handel en nijverheid daaronder lijden? antwoord neen, maar wel de musici, want men vergeet niet dat het een luxe vak is’, zo concludeert hij skeptisch.<sup>11</sup>

De oproep van het ambulante ATV-lid om vooralsnog de bestaande vereniging te versterken is des te begrijpelijker, daar Pothuis niet verder had verhelderd hoe moest worden omgegaan met de spanningsverhouding tussen het ‘luxe’-karakter van het artiestenvak –vergelijkbaar met het hem en de koristen zo vertrouwd diamantvak– en de noodzaak van gecoördineerd vakverenigingsoptreden in samenhang met politieke organisatie. Evenmin had hij zich moeite gegeven om de musici de eenheidsstrategie van de arbeidersbeweging bij een mogelijke algemene staking tegen de worgwetten van Kuiper te verduidelijken. Het ATV-bestuur stelde dan ook eenvoudig vast dat ‘het omverwerpen van de bestaande en het oprichten van een nieuwe organisatie, voor het oogenblik nog niet te rechtvaardigen’ is. Krüger en de zijnen houden dus wel een slag om de arm voor het geval algemene staking alsnog om zou slaan in sociale revolutie, of in geval zij door opgewonden ledengroepen zouden worden gedwongen tot een andere koers! Maar ondanks de heftigheid der tijden verdedigt het bestuur dat ‘steeds een bezadigde politiek (is) gevolgd, overtuigd als het is, dat in het muziekvak zeer zeker door geweld niets is te verkrijgen’. Potentiële critici geeft het echter wel toe ‘dat de A.T.-V. geen macht bezit om te beletten, dat ongeorganiseerde musici beneden het Tarief werken’.<sup>12</sup> Weliswaar wordt het verwijt van laksheid dus van de stoep geveegd, maar impliciet wordt wel toegegeven dat een bond zonder weerstandskas bij arbeidsconflicten inderdaad een tandeloze tijger is.

Enkele roerige operaleden van de ATV laten het er dan ook niet bij zitten; ze dwingen een buitengewone algemene vergadering af om ‘ernstige grieven’ ten opzichte van het bestuur te bespreken en om terug te komen op de reorganisatievoorstellen van Pothuis. Zij willen nog steeds een ‘Algemeene Nederlandsche Bond voor musici’ oprichten met als vertrekpunt de ATV, die daartoe haar statuten moet wijzigen. ‘Mochten er redenen bestaan, waardoor aan ons verzoek niet kan worden voldaan’, dan dreigen zij ‘eene vergadering te beleggen

zonder het bestuur der A.T.V.<sup>13</sup> Onder deze schismatieke druk worden voor april twee vergaderingen aangekondigd waar voorstellen tot reorganisatie zullen worden besproken, en zo lijkt de algemene sociale strijd van het moment toch nog vat op de ATV te krijgen. Maar meer nog de situatie binnen de opnieuw in crisis geraakte operagezelschappen, die beide kampen met grote tekorten, vormt nu de directe aanleiding voor onrust binnen de ATV. Het dagblad *Het Volk* meldt immers dat het ALT per 1 mei 1903 ophoudt te bestaan.<sup>14</sup> Korte tijd later wordt gemeld dat bij de NNO 'koor en orkest staken. De laatste berichten behelzen dat de inrichting den laatsten adem heeft uitgeblazen'. Dat gebeurt inderdaad nog in diezelfde maand april en betekent na negen seizoenen en meer dan tweehonderd operaproducties tevens Van der Lindens zwanenzang als regulier opera-ondernemer. Het ziet er overigens niet naar uit dat zijn gezelschap kapot is gestaakt in de marge van de algemene werkstaking tegen Kuypers worgwetten, maar dat Van der Linden het net als het ALT qua exploitatie eenvoudigweg niet heeft gered. Dit des te meer omdat ook een nieuw gezelschap van zijn voormalige sterren Orelia en Pauwels hem sinds enige maanden concurrentie aandeed. De staking van de musici -vermoedelijk vanwege niet uitbetaalde salarissen- heeft slechts 'dit einde verhaast', hetgeen gezien het verloop van voorgaande opera-affaires ook de meest voor de hand liggende gang van zaken lijkt. Ditmaal pakken ABB-koristen en ATV-musici trouwens wel eensgezind hun strijdstokken, rieten en stembanden in, hetgeen Pothuis' stemming nog kan hebben veraangenaamd tijdens het grote échec van de tweede spoorwegstaking. Maar verder kan dit dubbele operafailliet niet anders worden beschouwd dan als, in de kenschets van Bottenheim, 'een volkomen catastrophe, terwijl geen uitweg meer mogelijk was'.<sup>15</sup>

Inmiddels heeft de door meer dan honderd leden bezochte algemene vergadering van de ATV geen eenduidige oplossing voor de tactiekverschillen geboden. Het zijn nog steeds vooral de operamusici die het bestuur op een ambitieuzer, zo niet revolutionaire lijn willen krijgen; zij ergeren zich met name aan het aangehaalde proza van 'Een ambulante musicus'. Bij monde van Maurits Bing, secretaris van de operamusicivereniging -zijn kleurrijk trompetgeschal zal nog vaker schetteren- werd de ingezonden briefschrijver verweten het ATV-bestuur slaafs te volgen: 'wanneer ge werkelijk een ambulant musicus zijt, dan zijt ge er een die van het engagementsbureau veel te doen heeft, anders was het niet noodig, de woorden van het bestuur letterlijk te herhalen; enfin, ieder zoent zijn vrouw op zijn manier'.<sup>16</sup> Het bestuur weet de onrust echter te smoren en wijkt niet voor de druk vanuit de inmiddels stervende operagezelschappen. In de wetenschap dat het daar aflopende zaken betreft, ook gezien het seizoenmoment, mag het er van uitgaan dat de oproerigheid onder de operamusici wel spoedig zal wegebben. Het kan dus ook zijn eerder gekozen lijn van afhouden van in zijn ogen wilde fusieplannen met kleine verenigingen gemakkelijk trouw blijven.<sup>17</sup>

Het weldra verlopen van het woelig maatschappelijk tij zal het ATV-bestuur verder hebben gesterkt in haar reserves ten opzichte van onbezonnen fusies en een al te manifeste politisering. Het is vermoedelijk Krüger die op de roerige lente terugblikkend de bezadigde balans trekt: 'wij zelf staan op het reeds meermalen bewezen standpunt dat een deelnemen aan de politiek, onze musici nimmer tot zegen zal strekken', zo valt te lezen.

'De musicus kan zijn doel slechts bereiken zonder bepaalde politiek; hij houde zich ver van een hoogst gevaarlijk gebied, waaraan het deelnemen voor hem een onberekenbare schade kan opleveren, afgezien nog van de schaden, welke de bond door een provoceren in die richting lijden kan. De blik in de toekomst mag niet door de roode kleur beneveld worden'.<sup>18</sup> Valt schrik over de gevolgen van de mislukte algemene werkstaking hier duidelijk te proeven, ook het strategische meningsverschil met Pothuis en Bing wordt pregnant verwoord. Van politiek engagement en nauwe relaties met militante sociaal-democratische voormannen uit de beginjaren is weinig meer te bespeuren, en tegen 'de roode kleur' bestaat duidelijke aversie. De delicate balans binnen de ATV tussen sociale opstandigheid en voorzichtig streven naar burgerlijk respect is -in elk geval tijdelijk- naar dat laatste doorgeslagen. Onder Krüger is deze categorale organisatie geëvolueerd tot een politiek neutrale belangenbehartiger.

### **Hellend vlak der bezadigden: operaspoken, spookopera's (1903)**

Nieuwe operaplannen baren inmiddels zorgen. Na het definitief verdwijnen van de NNO en het ALT bepleit de ATV logischerwijs het stichten van één goed operagezelschap voor de hoofdstad, omdat er onvoldoende gekwalificeerde zangtalenten voorradig zijn voor het instandhouden van twee of meer troepen. Bovendien is nu wel een en andermaal bewezen dat particuliere maecenassen niet bereid of in staat zijn om de tekorten van twee gezelschappen op verschillende lokaties te dekken. Zakelijke en artistieke samenwerking ligt dus niet alleen voor de hand, maar is geboden. Het bestuur spreekt dan ook haar 'leedwezen' uit over het feit dat er voor het seizoen 1903-1904 opnieuw twee verschillende initiatieven zijn genomen, al hoopt het dat het in beide gevallen gaat om 'het uitvoeren van kunstwerken op zoo artistiek mogelijke wijze en het verzekeren van een behoorlijk bestaan aan de, bij de kunstinstituten verbonden artisten'. De ATV is bereid 'mede te werken om de ongezonde toestanden, welke er uit kunnen voortspruiten, tot een minimum te beperken' en zal dus aan de samenstelling van beide orkesten en het opstellen van arbeidscontracten pragmatisch haar medewerking verlenen.<sup>19</sup> In concreto ging het hierbij om 'De Vereeniging "De Nederlandsche Opera"' onder leiding van D.H. Joosten, die als opvolger van Van der Linden de Stadsschouwburg zou bespelen, en om 'De Vereeniging "De Nieuwe Nederlandsche Opera"' onder leiding van Jacques Coini en Ernest van der Ven -met Orelia en Pauwels als de belangrijkste sterren-, die het ALT in het Paleis voor Volksvlucht zou aflossen.<sup>20</sup>

Het ATV-bestuur geeft toe dat er 'van een volledigen waarborg voor de geheele exploitatie geen sprake' is, maar de grondslagen van beide nieuwe opera-ondernemingen zijn 'volstrekt niet lossen dan altijd het geval is geweest'. Het wil invloed behouden om vooral 'de belangen der plaatselijke musici' te kunnen behartigen tegen import van elders, al erkent het dat er risico's aan deze medeplichtigheid kleven. Maar de 'buitengewone sociale invloeden' in het vorige seizoen hebben hun effect op de neiging tot inschikkelijkheid niet gemist, waarbij in het midden blijft of daarmee het wegblijven van publiek als gevolg van de algemene werkstakingen danwel de uitzichtloze stakingen van de operapersoneelsleden zelf zijn

bedoeld.<sup>21</sup> Het opportunistische maar wel begrijpelijke verweer bij dit duivelse dilemma luidt: 'met de wetenschap voor oogen, dat de zaken toch zouden worden doorgezet, heeft het bestuur nog geen vrijheid gevonden, de leden te beletten zich aan de instellingen te verbinden'. Volgens het bestuur betekent 'mede-onderteekening op de contracten' niet meer dan instemming met de salarishoogten en enkele secundaire arbeidsvoorwaarden, niét met de exploitatievorm van ondernemingen in verenigingsvorm die van start gaan zonder garantiefonds.<sup>22</sup>

Deze wat halfslachtige uitleg van een dubbelzinnige opstelling kon licht de schijn wekken dat een verzwakte ATV nu toch al te zeer uit was op het bewaren van de lieve vrede met nieuwe ondernemers aan het operafirmament. Misschien was men werkelijk zo geschrokken van de nederlagen die de arbeidersbeweging in de voorbije lente had geleden, dat men bijna alles accepteerde, zeker nu de militantie in de marge van de eigen kring slechts een tijdelijke radicale oprisping was gebleken. Maar grote concessiebereidheid ten aanzien van arbeidsvoorwaarden en het al te snel opgeven van de belangrijke eis tot het vormen van garantiefonds moest wel stuiten op voorspelbare weerstand van leden bij operagezelschappen. De meesten van hen hadden alleen maar negatieve ervaringen met gebrekkige of malafide opera-ondernemingen opgedaan, en hun desperate weerloosheid bij de recente explosies van beide vorige gezelschappen lag hen als wrang leerproces ongetwijfeld nog vers in het geheugen.<sup>23</sup> Er was dus alle reden om de gang van zaken waakzaam en nauwkeurig te volgen. Indien weer problemen opdoemden bij één of beide nieuwe gezelschappen zouden de leden zich daar heel wel tegen het ATV-bestuur kunnen keren, omdat de vereniging via 'mede-onderteekening' op de afgesloten arbeidscontracten toch zou worden beschouwd als medepllichtige aan die ondernemingen. Verder zou het van werkelijkheidszin getuigen om op voorhand rekening te houden met een scenario waarbij tenminste één van beide gezelschappen in solvabiliteitsproblemen belandde. Werd in de gegeven situatie werkelijk geen alternatief overwogen voor een koers waarbij vooral zo behendig mogelijk werd gevaren tussen de Scylla van de Stadsschouwburg en de Charybdis van het Paleis?

Begin 1904, dus al na enkele maanden, viel het ensemble in de Stadsschouwburg uiteen; het orkest ervan hield het nog even vol met concerten in Artis en het Paleis voor Volksvlijt. In april ging ook het andere gezelschap, de 'Paleis-opera', ter ziele. Vlak daarvóór, in maart, hield de ATV een algemene vergadering waar het bestuur nieuwe onrust probeerde te dempen door het doen van 'Mededeeling betreffende de mogelijkheid tot het verkrijgen van een wettelijke bepaling op het stellen van financiële waarborgen, bij de oprichting van muzikale kunstinstellingen'. Nu de operahuizen de een na de ander opnieuw verdronken, stelde men voor een lange juridische weg te bewandelen om een verplichte waarborgsom voor opera-avonturiers ingevoerd te krijgen. Afgezien van het feit dat deze actie wel zéér laat en té laat was bedacht, was het ook veelzeggend dat de juridisch adviseur van de ATV, Mr. Biederlack, 'niet de minste kans' gaf op 'eenig succes in deze richting'.<sup>24</sup> Nu kwamen de verhoudingen binnen de vereniging pas werkelijk op scherp te staan. Ingezonden brieven schrijver 'G' zou achteraf onbewijsbaar, maar overtuigend gelijk krijgen toen hij concludeerde dat de leden in de lente van 1904 op zich wel bereid waren om

het januskoppige bestuursbeleid inzake opera-aangelegenheden maar te laten rusten. Maar inmiddels was het bestuur 'zekere kwestie' nog veel méér parten gaan spelen, één die als cause célèbre symbool zou worden van de emancipatiestrijd in de podiumkunsten.<sup>25</sup>

### **'Een jaar van woelingen en strijd': het Concertgebouwconflict (1904)**

De lont in het kruivat was het zogenoemde Concertgebouwconflict van 1904, dat het orkest in twee kampen uiteen zou doen vallen, maar ook het ledenbestand bij het orkest en het ATV-bestuur zelf tot op het bot zou splijten. De gevolgen van dit schisma, dat in eerste instantie voortkwam uit competentiegeschillen tussen Mengelberg en administrateur Hutschenruyter, zouden behalve voor de eenheid in het orkest dus ook voor die binnen de vakvereniging zeer ernstig zijn. Voor de ATV werd het met name een drama omdat zij bij het Concertgebouworkest –mede onder invloed van Hutschenruyter en Krüger– praktisch een closed shop-situatie had bereikt, in elk geval een zeer hoge organisatiegraad. Bijna vanaf het begin van de vakorganisatie was bovendien een flink deel van haar bestuur gerecrueteerd uit de gelederen van dat orkest.<sup>26</sup>

Hoe deze interne orkesttwist ingreep in de collegiale verhoudingen valt af te lezen uit de nabespreking van juist beide recente opera-affaires, die eigenlijk weinig van doen hadden met de situatie die inmiddels in het Concertgebouworkest was ontstaan. In genoemde algemene vergadering van 29 maart 1904 vindt een pijnlijke woordenwisseling plaats tussen de twee inmiddels niet meer zo bevriende collega's in het Concertgebouworkest, de solocellist en oud-ATV-bestuurder Isaac Mossel en de solohoboïst en ATV-voorzitter Richard Krüger. Mossel is fel van oordeel dat onbetrouwbare opera-instellingen geboycot hadden moeten worden en vindt de bestuursopstelling 'absoluut onverdedigbaar', een principieel standpunt dat hij zich met zijn artistiek prestige stellig wat makkelijker kon veroorloven dan een willekeurige operaviolist. Krüger brengt er dan ook tegenin dat boycotten onmogelijk was, omdat de meeste musici 'toch bij dozijnen naar de directie' van de operagezelschappen waren gevlogen 'om engagement af te sluiten'. Maar Mossel houdt vol en tenslotte geeft Krüger onder grote druk en verwarring toe 'dat in het vervolg, een gedragslijn als bedoeld' door Mossel, inderdaad 'moet worden gevolgd'. Vanaf dat moment, zo zal secretaris Belinfante notuleren, 'is de vergadering echter zoo rumoerig dat van een geregeld debat geen sprake meer is'. Wel wordt nog een motie van afkeuring tegen het bestuur inzake het gevoerde operabeleid aangenomen. Het is tekenend dat ook nog een voorstel passeert tot schorsing van het bestuurslid Pimentel 'wegens insinuatie aan het adres van een groep leden' uit het Concertgebouworkest. Daarna wordt de vergadering verdaagd; een week later besluit het bestuur-Krüger 'collectief af te treden'.<sup>27</sup>

De geest die zo angstvallig in de fles gehouden was, eerst rond Pothuis en Bing in de roerige lente van 1903, daarna in de rommelige operaherfst van dat jaar, ontsnapt dus begin 1904 alsnog. Maar het verschil van mening inzake het traditionele strijdterrein van de opera is meer aanleiding dan oorzaak voor het pandemonium binnen de ATV. Onderhuids zullen vooral de controverses, die het Concertgebouwconflict rondom de figuur van oud-



voorzitter Hutschenruyter oproept, eerst het orkest diepgaand infecteren; vervolgens raakt in die maalstroom ook de ATV betrokken, waarover later meer.

Bij de interne tegenstellingen binnen NV en orkest liepen veel rijgdraden dooreen: persoonlijke geschillen, actuele emoties, sociaal-politieke opvattingen, standsverschillen, artistieke egocentrie, zakelijke en inhoudelijke taxatieverschillen én strategische doeleinden. Mengelbergs biograaf Zwart geeft een gedetailleerde beschrijving van het verloop van het conflict en van de posities en opvattingen van de hoofdrolspelers daarin, zij het vooral vanuit het perspectief van zijn zegevierend subject. Zijn bondige samenvatting luidt: 'de oorzaken van de conflicten waren vooral gelegen in de machtsstrijd tussen Mengelberg en Hutschenruyter, in Mengelbergs dikwijls dictatoriale houding en weinig efficiënte manier van werken met het orkest, en de roep van de orkestmusici om meer inspraak'. Een eerdere analyse van Samama werpt vooral licht op de positie van het voor de NV verantwoordelijke bestuur, de andere winnaar van deze machtsstrijd.<sup>28</sup> De onderlinge strijd tussen vooraanstaande figuren binnen de instelling als bestuursvoorzitter Sillem en Mengelberg ter ene en Hutschenruyter, Mossel en de concertmeester André Spoor ter andere zijde vormt hier echter niet de voornaamste invalshoek. De optiek moet specifiekere zijn: de nadruk ligt vooral op de defensieve positie van de Concertgebouwmusici in de loop van het conflict en op hun streven naar respect en medezeggenschap, waarvan Hutschenruyter protagonist bij uitstek was maar ook de belangrijkste verliezer zou worden.

In de schets van Samama vallen vier speelvelden te onderkennen: 'ten eerste: de positie van het orkest ten opzichte van het bestuur van de Naamlooze Vennootschap Het Concertgebouw en in het verlengde daarvan de positie van elke musicus afzonderlijk. Ten tweede: de positie van het orkest tegenover de orkestdirecteur (dirigent). Ten derde: de positie van de directeur-administrateur tussen beide partijen (want hoe we het ook wenden of keren, men bezag elkaar als opposerende partijen). Ten vierde -en dat bleek voor de lange duur vooralsnog het meest wezenlijke-: de houding van Mengelberg tegenover zijn musici'.<sup>29</sup> In deze gesloten grondfiguur vormen de conflict-actoren het volgende vierkant: bestuur - dirigent - administrateur - orkest, waarbij elk van de vier complexe relaties onderhoudt met de drie andere, en vice versa. De onderlinge wisselwerking van de drie eerste en van elk van deze met het orkest als geheel en met individuele orkestleden komt zeker aan de orde. Maar waar de situatie van de orkestmusici de centrale focus is, staat vooral de kwaliteit van hun directe werkrelatie met hun artistieke chef centraal, en daarnaast -via Hutschenruyter als intermediair- hun formele relatie tot het bestuur als werkgever. Hun primaire perspectief is toch dat van de dagelijkse arbeid achter de lessenaars en van het daarvoor uit naam van het NV-bestuur ontvangen contractloon.

Rond de eeuwwisseling was het bestuur van de orkestledenvereniging Sempres Crescendo namens de musici -met Hutschenruyter als sturende factor op de achtergrond- voorzichtig begonnen om medezeggenschapswensen te articuleren. Gaandeweg werden de onderlinge betrekkingen binnen de vierhoek mede als gevolg daarvan gecompliceerder; de confrontatie, die vervolgens in de jaren 1903 en 1904 ontstond tussen het bestuur van de NV en Mengelberg ter ene en de meerderheid van het orkest en Hutschenruyter ter

andere zijde, had –van zijn hoog oplopende emoties ontdaan– in essentie deze behoefte aan medezeggenschap tot inzet. Dit had zowel betrekking op de directe arbeidsomstandigheden ten gevolge van het moeizaam functioneren van Mengelberg, als op de positie van het orkest binnen de zakelijke bedrijfsvoering van de NV; dat wil zeggen dat enerzijds met name Mengelbergs trage en vermoeiende repeteerwijze en zijn wispelturige gedrag ten opzichte van individuele musici aan de orde waren, maar dat ook de relatie tussen winstgevende orkest- en verliesgevende gebouw-exploitatie binnen één vennootschap ter discussie stond. Vanuit het perspectief van bestuur en dirigent ging het vooral om gezagshandhaving in respectievelijk formeel-hiërarchische en artistiek-prestigieuze zin. Ten principale wenste het geldschietende bestuur geen inmenging in haar bedrijfsvoering of discussie over inzichten die daaraan ten grondslag lagen. Het stond evenmin toe dat het gezag werd ondermijnd van zijn ook in zakelijk opzicht voornaamste troef, juist in een periode dat de artistieke reputatie van de dirigent sterk groeiende was. Deze positiekeuze betekende dat het bestuur uiteindelijk liever verder ging zonder het orkest –of een deel ervan– dan zonder Mengelberg.<sup>30</sup>

In deze complexe situatie was het aan Hutschenruyter om vanuit zijn scharnierpositie het evenwicht te bewaren tussen de verschillende posities en standpunten. In de loop van de winter van 1903 op 1904 zou hij echter definitief bekneld raken tussen orkest en bestuur, nadat zijn werkrelatie met Mengelberg in de jaren ervoor al herhaaldelijk door turbulentie geteisterd was. Deze nam vooral toe als gevolg van Mengelbergs onberekenbare gedrag ten aanzien van aangelegenheden die de artistieke en zakelijke leiding van het ensemble beide aangingen, zoals met name personeelskwesties. Bij allerlei zaken die op het niet nader omschreven grensvlak van beider bevoegdheden lagen schuurde het menigmaal met Hutschenruyters enigszins steile en formele interpretatie van wat deze zag als hem door het bestuur opgedragen organisatorische bevoegdheden. Daarnaast gingen in 1903 diens opvattingen ten aanzien van een wenselijke scheiding tussen gebouw- en orkestexploitatie in zijn relatie met het bestuur een irriterende bijrol spelen. Tenslotte werden van betekenis, aanvankelijk onderhuids en later steeds openlijker, de door Hutschenruyter en sommige orkestleden gekoesterde coöperatieve gedachten omtrent een zelfstandiger exploitatie van het orkest. Deze wezenlijk ideologische stellingname inzake artistieke orkestdemocratie en zakelijk medebeheer door het orkest moest wel een onvermijdelijk wrijfpunt opleveren binnen de door bestuur en dirigent welbewust autoritair geleide organisatie.<sup>31</sup>

Achteraf valt gemakkelijk te constateren dat het, voorzover het óók ging om een pure machtsstrijd tussen de beide Willemen, zowel in temperament en mentaliteit als in wijze van organiseren, op den duur bijna niet anders dan mis kon gaan. Zij waren exponenten van twee onuitgesproken visies: de ‘creatieve chaos’ van Mengelberg versus de formeel-democratische aanpak van Hutschenruyter. Op sommige momenten waren beiden nolens volens ook nog eens zetstukken van de beide collectieve machtsblokken in ‘Het Gebouw’: het onderkoelde patriciërsbestuur aan de ene en de onrustige orkestmassa aan de andere zijde. Was deze constellatie objectief beschouwd vóór 1903 al complex, gaandeweg verwerd de vierhoeksrelatie tot een onontwarbaar kluwen van subjectieve beslissingen en schijnbaar onontkoombare emoties, dat een explosief mengsel zou opleveren.

### Sporen van spanningen in retrospectief (1896-1900)

In de literatuur wordt het conflict voornamelijk benaderd vanuit het perspectief van Mengelberg, danwel vanuit het bestuursstandpunt. Om de posities van Hutschenruyter en de in Sempre Crescendo en de ATV georganiseerde orkestleden te verstaan is het daarentegen van belang om vooral hún gezichtspunt tot gedetailleerd uitgangspunt te nemen; ook de specifieke invalshoek van individuele leden van het orkest is altijd onderbelicht gebleven, maar kan ten dele worden gereconstrueerd.

Er waren in de eerste jaren van Mengelbergs dirigentschap, zo tussen 1896 en 1899, wel fricties tussen dirigent en orkest(-administratie) maar daarbij ging het toch veelal om losse incidenten. Die vertoonden verwantschap met al beschreven kwesties zoals zich eerder onder Kes ook hadden voorgedaan; daarmee duiden ze meer op emotionele spanningen die in elke artistieke organisatie wel voorkomen dan dat ze voorbode leken van een institutionele crisis. Vooral in het licht van latere gebeurtenissen verdienen deze vroege voorsignalen toch enige aandacht.

Aanvankelijk leek er geen vuiltje aan de lucht tussen de zittende adjunct Hutschenruyter en de recent benoemde Mengelberg. In een brief tijdens een ziekte in het najaar van 1897, gericht aan zijn 'Waarde Vriend Hutsch', betuigt Mengelberg echter zó omstandig eer aan de adjunct-administrateur dat er wel bijna een adder onder het gras geweest moet zijn. 'Hutsch' zal Mengelberg wel omstandig uit de doeken gedaan hebben hoe voortreffelijk het orkest ook zonder de eerste dirigent de zomer doorgekomen was en had zijn eigen rol en onmisbaarheid daarin vast niet gekleineerd, want Mengelberg schrijft hem dankbaar te zijn voor 'alles, wat Gij weer voor 't Concertgebouw, voor 't orkest en ook voor mij hebt gedaan'. Zijn eigen vraag op voorhand bevestigend beantwoordend schrijft Mengelberg met wel erg veel nadruk: 'is het heusch noodig, U nog te verzekeren, dat, wat U gedaan hebt in 't belang van 't orkest, dus ook in mijn belang, geheel overeenstemt met hetgeen ook ik gewenscht had?' Nee, die verzekering is eigenlijk overbodig, want: 'Waarde Vriend-ik geloof, wij verstaan elkander zoo goed (...) - Gij weet toch -even goed als ik- hoe gerust ik was, U gedurende mijn afwezigheid in het Concertgebouw te weten. Want dit gaf mij de zekerheid, dat er niets gebeuren zou, wat voor mij en voor 't orkest ook maar in de verste verte ongewenscht zoude zijn'. In psychologische zin is hier de even naïeve als gulle Mengelberg aan het woord: het Lam Gods dat zijn organisatorisch lot in handen van deskundige ouderen weet te leggen, zodra hij de dirigeerstaf heeft neergelegd. De ruimhartige heeft vanaf zijn Zwitserse Olympus 'ofschoon te bed liggend' Hutschenruyters 'succes in den geest mee doorleefd' en zich 'innig verheugd over dit heerlijke resultaat'. Vervolgens laat hij geen mogelijkheid tot exuberante dankbetuigingen ongebruikt.<sup>32</sup>

Dit voorbeeld van verbale overdaad uit Mengelbergs eerste jaren doet tegelijkertijd onderdanig en superieur aan; naar de receptie ervan door 'Hutsch' in die periode is het echter gissen. Vermoedelijk stelde deze er een vergelijkbare houding tegenover: hij voelde zich al superieur in organisatorisch opzicht, maar besepte terdege zijn feitelijk ondergeschikte positie ten opzichte van zowel de artistieke Titaan Mengelberg als zijn formele chef Stumpff. Met het toenemend gevoel van eigenwaarde bij zowel 'Hutsch' als



Willem Mengelberg, bron van inspiratie en conflicten (tekening van Johan van Hell; coll. Stadsarchief Amsterdam).

Mengelberg zouden de onderlinge posities in de komende jaren wel verschuiven, maar in hun beider jeugdig enthousiasme vulden zij elkaar vooralsnog in functioneel opzicht zeer goed aan; al moesten er dan wel gênante pluinstrijkerijen en tenenkrommende dankdeclaraties aan te pas komen.

Toen Hutschenruyter in februari 1897 om ontslag als hoornist had gevraagd ‘met behoud van zijn tractement’, wegens zijn drukke werkzaamheden als adjunct-administrateur, was dit verzoek door Mengelberg bij het bestuur krachtig ondersteund. Gezien de blauwe berglucht boven hun verhouding en Mengelbergs afhankelijkheid van ‘Hutsch’ in organisatorisch opzicht was deze adhesie niet zo verwonderlijk. Het bestuur besloot Hutschenruyter in plaats van de oude heer Stumpff als feitelijke orkestmanager aan te stellen ‘onder bepaling dat aan hem, als adj- administrateur opgedragen blijft het handhaven der orde in het orkest en het zorgen voor den geregelden gang van zaken, dat hij dus de concerten buiten de stad ook zal bijwonen en bij ontstentenis van den nieuw te benoemen hoornist diens plaats zal innemen’; zo zou remplaceren geen extra kosten met zich mee brengen. Bedrijfsefficiency en tuchthandhaving troffen elkaar hier stevig en bovendien werd Hutschenruyters rijzende ster erkend, getuige ook het feit dat hij kort nadien tot bestuursvergaderingen werd toegelaten.<sup>33</sup>

Daarmee raakte de adjunct-administrateur echter ook steeds meer betrokken bij het hoogst wispelturige personeelsbeleid van de chefdirigent, die al in datzelfde jaar 1897 -hij was toen pas twee seizoenen actief- binnenskamers harde kritiek uitte op tweede dirigent en concertmeester Spoor. Deze zou ziekelijk zijn en als vioolsolist te zenuwachtig, en bovendien een slecht orkestpedagoog. Hutschenruyter kreeg zelfs opdracht om Spoor op een mogelijk ontslag voor te bereiden, terwijl deze juist om salarisverhoging gevraagd had; daarop was uiteraard afwijzend beschikt. Het ontslag ging niet door, want Spoor was -zwak of niet- als plaatsvervangend dirigent onmisbaar om de jaarlijkse zomerconcerten door te komen. Al vond Mengelberg dat ‘vervanging door een bekwapen concertmeester, op wien men kan rekenen, in het belang der zaak’ was, het bestuur besloot het nog een jaar te proberen. Dat bleek een wijs besluit, want men had Spoor bitter nodig toen Mengelberg na die bewuste zomer zelf ziek was. Spoor bedong voor het aanstaande seizoen wel een salarisverhoging, die hem nu ‘sans précédent’ werd toegekend omdat het bestuur immers in een dwangpositie verkeerde! Daarbij speelde bovendien een rol dat Spoor was ‘ter oore gekomen dat de Heer Mossel f 300.- meer salaris’ als solo-cellist kreeg dan hij; het bestuur kon ‘moeielijk verklaren, waarom den Heer Mossel’ had gekregen wat Spoor ‘als Concertmeester, die toch den eerste plaats na den dirigent inneemt, werd geweigerd’. Als wel vaker werd het in verlegenheid gebracht doordat Mengelberg op eigen houtje buiten bestuur en administratie om individuele arbeidsvoorwaarden opwaarts bleek te hebben aangepast, en dan nog wel informeel en mondeling. Geconfronteerd met deze eigengereide bevoordeling van Mossel was identieke salariering nu wel het minste dat het bestuur de concertmeester moest toezeggen. Later zou Mengelberg overigens nog heel wat te stellen krijgen met zijn aanvankelijke kamermuziekgenoot Mossel, maar vooral met Spoor verliepen de contacten bij voortduring niet gladjes: anderhalf jaar later wilde de chef opnieuw van zijn tweede dirigent af.<sup>34</sup>





P.A.L. van Ogtrop, voorzitter van de NV Het Concertgebouw (1882-1903) (foto coll. NMI).

Een ander willekeurig gebaar van Mengelberg –waaraan in het licht van latere gebeurtenissen een onevenredige betekenis zou kunnen worden toegekend– is zijn voorstel in een bestuursvergadering in 1898, waarbij Hutschenruyter afwezig was, om een gratificatie toe te kennen aan de eerste hoboïst Krüger, ‘als erkenning van zijn getrouwe plichtsbetrachting en bijzondere zorg voor een zuivere stemming van het orkest’.<sup>35</sup> Met die ‘zuivere stemming’ werd ongetwijfeld de juiste toonhoogte van de hobo-A bedoeld, zeker niet de sfeer in het ensemble; die mocht vooral niet vertroebeld worden, zodat dit geldelijk gebaar geheimgehouden werd voor de rest van het orkest en vermoedelijk ook voor Hutschenruyter. Wellicht begon toen al het heimelijk voortrekken van Krüger door Mengelberg, dat jaren later als een splijtzwam binnen orkest en ATV zou werken en de solohoboïst een buitenproportionele machtspositie in het orkest bezorgde. De geheimhouding van de premie was in elk geval veelzeggend: Mengelberg kweekte –in dit geval met medeweten van het bestuur– langs de weg van materieel gewin speciale loyaliteiten in het orkest; Krügers afhankelijkheid tijdens de gebeurtenissen van 1903 en ‘04 kan er mede door verklaard worden. Maar voortrekken –zoals van Mossel boven Spoor– of het materieel tegen elkaar uitspelen van musici kon ook heel verkeerd uitpakken; het is bittere ironie dat latere confrontaties tussen Mengelberg en de eens zo bevoordeelde Mossel hen beiden zeer zouden schaden.

Het wispelturige en eigengereide gedrag van Mengelberg ten opzichte van zowel aanvoerders als modale orkestleden moet Hutschenruyter steeds meer zijn gaan irriteren toen hij er als zakelijk verantwoordelijke in de jaren na 1897 de directe gevolgen van ondervond; het voedde zijn neiging om zijn positie scherper te markeren. Begin 1900 vroeg hij om ontslag, ‘na onomwonden verklaard te hebben dat de heer Mengelberg de aanleiding was geweest’. Wilde hij aanblijven dan eiste hij ‘dat de heer Mengelberg er het zijne toe zou bijdragen zijn verhouding tot mij en zijn verhouding tot het orkest te verbeteren’. Maar het gedrag van Mengelberg tijdens repetities en in de wandelgangen vormde zeker niet de enige ontslagoverweging; ook het feit dat hij ‘voortdurend afhankelijk (was) geweest van toevallige omstandigheden en van willekeur’ zat hem hoog.<sup>36</sup> Hutschenruyter uitte hiermee duidelijke en zelfbewuste kritiek op het antieke personeelsbeleid dat Stumpff onder verantwoordelijkheid van het bestuur voerde, en waarvan hij voor wat betreft zijn eigen positie in ieder geval genoeg begon te krijgen. Het waren dus niet alleen Mengelberg en sommige aanvoerders, die hun betrekkelijke onmisbaarheid goed wisten uit te buiten; ook de adjunct-administrateur testte nu voor de derde maal –na eerdere positieverbeteringen in 1894 en 1897– zijn macht door formeel ‘op gezondheidsredenen’ ontslag te vragen, met de duidelijke bedoeling om de kwestie van de opvolging van Stumpff op scherp te zetten. Ondanks bezwaren tegen Mengelberg wilde Hutschenruyter in 1900 wel degelijk promoveren tot directeur-gérant of tenminste administrateur, met Stumpff hooguit nog in een titulaire bijrol. De ontslagdreiging met een dubbele achtergrond werkte: Hutschenruyter werd nu voor vijf jaar als administrateur benoemd, inclusief de erbij passende salarisverhoging, en Stumpff werd onder dankzegging met pensioen gezonden.<sup>37</sup> In hoeverre de nieuwe functionaris in ruil voor deze promotie en passant zijn kritiek op de dirigent moest inslikken, is onduidelijk.



Hoe het ook zij, Hutschenruyter had zich binnen enkele jaren een stevige machtspositie verworven en bovendien hard gewerkt aan een imago van deskundigheid en een uitstraling van onmisbaarheid.<sup>38</sup> De opwaardering van zijn positie in combinatie met de nog kwetsbare wisselvalligheid van de dirigent konden het delicate evenwicht in en om het orkest echter bedreigen op het moment dat de sluimerende competentiestrijd tussen beiden een openlijke zou worden. Bovendien compliceerde de steeds matiger werkrelatie tussen Mengelberg en een groot deel van het orkest de interne situatie in 1900 al zozeer, dat ‘de Voorzitter den concertmeesters zeer ernstig (moest) wijzen op de noodzakelijkheid om een aangename verstandhouding tussen dirigent en orkestleden te bevorderen’. De toenmalige voorzitter, P.A.L. van Ogtrop, vond echter dat Mengelberg zich óók beter moest gedragen, zoals uit de contractsonderhandelingen tussen beiden blijkt. Het geschoolmeester en de mediatie moeten wel geholpen hebben, want iets later werd ‘geen ontevredenheid’ in het orkest en beëindiging van het ‘gekibbel met conc.meesters’ gemeld; de sfeerverbetering zou zelfs zodanig geweest zijn dat ‘de dampkring (eind 1900) geheel gezuiverd’ was.<sup>39</sup>

### **Scheiding der geesten (1901-1903)**

Aan de oppervlakte bleef het ook in de jaren 1901 en 1902 opvallend rustig in en om het orkest: ‘voorlopig leek alles nog pais en vree (en) er werd geducht gewerkt’. Gezien klikbrieven vol roddel en achterklap, die Mengelberg anoniem of onder pseudoniem uit het orkest kreeg toegespeeld, was deze rimpelloosheid slechts schijn; zijn wantrouwen tegen Sempre Crescendo en Hutschenruyter namen er alleen maar door toe. Tijdens slepende repetities deden zich ook nog steeds Kes-achtige autoriteitsconflicten voor, waaruit de dirigent niet altijd ongeschonden te voorschijn kwam. Met name was hij niet opgewassen tegen de ‘jodenklik’ in het orkest, waarvan hij Mossel en de eerste violist Seemer als belangrijkste exponenten beschouwde. Op hun gevatheid had de Utrechtse Rijnlander geen ad rem weerwoord en aan zijn frustraties daaromtrent gaf hij dan binnenskamers uiting via anti-semitische stereotyperingen; met botte machteloosheid reageerde hij op anderzins taalvaardige beweeglijkheid in een typerende reflex: hatelijk en depreciërend.<sup>40</sup> Behalve deze sfeerbedervende incidenten moet het sinds 1900 ontstane wederzijdse wantrouwen tussen Hutschenruyter en Mengelberg inmiddels stevig hebben doorgevreten; dat blijkt tenminste indirect uit de geforceerdheid van een nieuwe uiting van vertrouwen, die Mengelberg begin 1903 aan Hutschenruyter gaf. Vooral in de gecoupeerde versie die deze laatste aan het nageslacht prijs gaf was dat votum in elk geval te overdreven om nog geloofwaardig te zijn.<sup>41</sup> De dagen van rozengeur en maneschijn waren inmiddels voorgoed voorbij toen Hutschenruyter eind 1902 opnieuw –net als in 1900– ‘officieel om gezondheidsredenen’ ontslag had gevraagd, hetgeen niet werd geaccepteerd; volgens hem ging het echter ‘in werkelijkheid om de slechte verstandhouding tusschen dirigent en orkest’. Mengelberg pareerde door Hutschenruyter in een mengeling van gestokenheid, wanhoop en deemoed te schrijven: ‘wat bent u weer gruwelijk aan ‘t doorslaan!’; met betrekking tot “t regelen van alles –t fundament waar ‘t concertgeb. etc. dus ook ik op sta, bent U degene –waarin wij allen dus ook wij twee- het aller volste –vertrouwen stellen’, zo

verzekerde hij geëmotioneerd. Om tenslotte te vragen: 'waar blijft nu het door U genoemde wantrouwen mijnerzijds? heusch -het bestaat niet alleen niet doch ik ben vol -geheel vol, van 't tegendeel, en dit komt voort uit mijn vaste overtuiging dat er geen mensch te vinden zoude zijn, waartegenover ik dit met meer gerustheid zou kunnen zijn dan tegenover mijn betere Concertgebouwhelft -en dit bent immers U...!!'<sup>42</sup>

Geruime tijd na de weigering van Hutschenruyters ontslag, pas in februari 1903, komt de moeizame verhouding tussen dirigent en administrateur ter sprake in het bestuur, waar mr. J.A. Sillem bij afwezigheid wegens ernstige ziekte van de voorzitter, Van Ogtrop, nog wat onwennig de voorzittershamer hanteert.<sup>43</sup> Het bestuur probeert beide heren nog op gemoedelijke en bemiddelende wijze tot meer samenwerking te brengen, door de secretaris Van Rees als volgt genotuleerd: 'een vriendschappelijke en uitvoerige discussie vindt nu plaats over de rechten en verplichtingen van den administrateur en den orkest-directeur, en hun verhouding onderling. De voorzitter wijst er op dat het uiterst moeilijk is dienaangaande een regeling te maken en nauwkeuriger instructies vast te stellen. Het is te zijner tijd beproefd een instructie te ontwerpen voor den administrateur, doch tot definitieve vaststelling is het niet gekomen. Noodig voor den bloei onzer Vennootschap is de welwillende samenwerking tusschen administrateur en orkest-directeur, en daarbij moet op den voorgrond staan dat de administrateur, als rechterhand van het bestuur, verantwoordelijk is voor een goeden en geregelden gang van zaken, terwijl de orkest-directeur verantwoordelijk is voor het muzikaal gehalte der uitvoeringen. Worden deze functies goed in het oog gehouden, dan is conflict niet mogelijk. Mocht echter conflict op een punt ontstaan, dan dient het bestuur terstond daarin gekend te worden, zoowel door den administrateur als door den orkest-directeur. De Heeren Hutschenruyter en Mengelberg worden door den Voorzitter uitgenoodigd hunne denkbeelden omtrent hun verhouding onderling in een eventueele regeling daarvan op 't papier te brengen.'<sup>44</sup>

Van een papieren regeling tussen beiden komt aanvankelijk niets terecht: Mengelberg was niet zo'n reglementenschrijver en kennelijk zag ook Hutschenruyter op dat moment niet veel in een formulering van wederzijdse bevoegdheden. Wel richt deze in april een uitvoerige notitie aan het bestuur, waarin hij zijn wens tot terugtreden en zijn grieven toelicht; maar bovenal presenteert hij daarin voorstellen ter verbetering van de organisatie en exploitatie van de NV. In het tien pagina's tellende stuk komen ook de inmiddels meer dan tien jaar durende ondergewaardeerde positie van de auteur aan de orde en wordt vooral ongezouten kritiek geleverd op Mengelbergs onzakelijke optreden als orkest-directeur. Diens figureren als zelfbenoemde algemeen directeur moet het ontgelden, omdat hij naar believen orkestleden aanstelt en ontslaat of salarisverhogingen belooft die net door Hutschenruyter namens het bestuur zijn afgewezen. Met alle bewondering die hij heeft voor de dirigent als kunstenaar gaat Hutschenruyter nu openlijk de competentiestrijd aan. Bespreking van de notitie leidt er vervolgens toe dat het bestuur alsnog besluit 'een poging te wagen om de verhouding van de Heeren H. en M. zoo tot elkander als ten opzichte van het orkest, bij reglement te regelen'.<sup>45</sup> Zo komt het dan toch nog tot een 'Reglement in verband met art. 14 der Statuten houdende eenige bepalingen tot nadere aanduiding van den werkkring van den Administrateur en den Muziekdirecteur en van hunne verhouding

tot het Bestuur van “het CONCERTGEBOUW”. Dit document kan in de historie van het Nederlandse kunstmanagement worden beschouwd als een eerste poging om, door de nood gedwongen, zakelijke en artistieke bevoegdheden binnen een instelling zo beknopt en functioneel mogelijk ten opzichte van elkaar af te bakenen. Zo is de muzikdirecteur verantwoordelijk ‘voor het artistiek gehalte der muziekkuitvoeringen’, de administrateur is ‘belast met de dagelijksche exploitatie’ en treedt voor minder dagelijkse zaken ‘in overleg met het Bestuur’, ook is hij belast met ‘aanstelling en ontslag van orkestleden’ op voordracht van de muzikdirecteur. Dit vergt niet alleen overleg tussen beiden over het contracteren, ontslaan en salariëren van orkestleden, maar betekent ook dat overeenstemming moet bestaan over vitale beheersterreinen als het engageren en honoreren van solisten, het regelen van repetities en verhuringen van het orkest, het vaststellen van programma’s en de aankoop van instrumenten en bladmuziek. Cruciaal is dan ook het slot van het document, in feite een consensus- en arbitrage-artikel: ‘omtrent alle punten waarbij de werkkringen van de[n] Administrateur en den Muzikdirecteur elkander raken, treden zij met elkander in overleg. Bij verschil van meening moet hiervan door beiden aan het Bestuur worden kennis gegeven, hetwelk alsdan beslist’.<sup>46</sup> Het bestuur had een lofwaardige poging gedaan om elkaar rakende en overlappende bevoegdheden zo goed mogelijk uit elkaar te trekken en voor beide functionarissen een aantal items te verhelderen, waarop hun samenwerking tot dusverre gestrand was. Dat bleek nodig in een periode dat de verhouding tussen Mengelberg en Hutschenruyter snel verslechterd was. Maar wat nu op papier stond hield weinig rekening met temperamenten en opvattingen, laat staan met wantrouwen en rancunes zoals die tussen beide heren intussen waren gaan woekeren. De hernieuwde ontslagaanvraag van Hutschenruyter bleef tot juli 1903 boven ‘Het Gebouw’ hangen, wat aangeeft hoe moeizaam de gesprekken over het concept-samenwerkingsreglement verliepen. Tekenend was ook dat men, toen het bestuur, Mengelberg en Hutschenruyter het eindelijk eens waren hoe in de toekomst ‘misverstand’ voorkomen moest worden, daaraan in het geheel geen ruchtbaarheid gaf. Na veel aandringen was Hutschenruyter tenslotte te bewegen om zijn ontslagaanvraag in te trekken, maar de begeerde rust zou dat niet opleveren.<sup>47</sup>

Toch had het bestuur inzake het dreigende ontslag van Hutschenruyter en het afbakenen van diens taken ten opzichte van die van de dirigent lange tijd handig gemanoeuvreerd, zeker als daarbij zijn interne situatie in aanmerking wordt genomen. In april 1903 had Sillem de overleden voorzitter Van Ogtrop opgevolgd, die bij orkest en Hutschenruyter geliefd was geweest. Verder bleven de bestuursvacatures om tactische redenen nog tot eind juli oningevuld, omdat men eerst de ‘moeilijkheden’ tussen Hutschenruyter en Mengelberg wilde wegnemen. Het bestuur vreesde klaarblijkelijk dat een snel -nog voor het zomerreces- bekend raken van namen van nieuwe bestuurskandidaten wel eens minder goed bij het orkest en Hutschenruyter kon vallen; het ging namelijk om Mengelbergs vertrouwensfiguur Charles Boissevain en de nogal regenteske erfopvolger en ‘neef van’: H.J. van Ogtrop.<sup>48</sup>

Na het wegvallen van P.A.L. van Ogtrop, en zeker na de zomer van 1903, werd een verharding merkbaar van de bestuursopstelling ten opzichte van het orkest en de

administrateur. Dat had ook te maken met de exploitatieproblemen van de NV in die periode, over de oplossing waarvan met name de ervaren Hutschenruyter en de kersverse Boissevain van mening verschilden; daarbij stond opnieuw de verhouding tussen de relatief lucratieve orkest- en de verliesgevende gebouwexploitatie centraal. Van de kant van de administrateur vond er een wisseling van conflictstof plaats: nu de verdeling van bevoegdheden tussen hem en de dirigent in principe geregeld was, raakte hij met bestuursleden in debat over zijn exploitatie-inzichten. Weer speelde Hutschenruyter het hoog op, nu bij zijn verdediging van de financiële belangen van het orkest en de leden daarvan in engere zin, binnen het totaal van de exploitatie van de NV. Hij stelde zijn aanblijven opnieuw afhankelijk van erkenning van de relatieve autonomie van de orkestexploitatie, hetgeen inhield dat hij het batig saldo daarvan wilde gebruiken voor verbetering van de salariëring van het orkest, in plaats van het aan te wenden voor dekking van de verliesgevende gebouwexploitatie.

Op de achtergrond van zijn polemieken met Boissevain over een eventuele wijziging van de exploitatie-opzet stond de ideële gedachtengang die Hutschenruyters hoofdmotief was. In oktober 1903 verwoordde hij die zo: 'het is de factor, die ik zou willen noemen: het artistiek zelfbewustzijn van de uitvoerenden. Dit zelfbewustzijn -naar het opwekken waarvan in den beginne is gestreefd en waarvan het levendig houden tot dusver is gelukt- heeft er in de eerste en voornaamste plaats toe bijgedragen het Concertgebouw-orkest op het standpunt te brengen en te handhaven, waarop het zich nog steeds bevindt. En een zoodanig zelfbewustzijn, dat in nauw en onverbreekbaar verband staat met de omstandigheden, waaronder wordt gewerkt, kan slechts ontstaan en blijven bestaan, wanneer bij de leiding der zaak het voortdurend streven bestaat, overeenstemming te brengen tusschen hetgeen van de uitvoerenden wordt verlangd en hetgeen hun geboden wordt. Gegronde hoop, dat in de toekomst gemotiveerde wenschen zullen worden vervuld, vormt in deze den noodzakelijken prikkel tot krachtsinspanning'. Daarmee zette hij zich expliciet af tegen Boissevains opvatting 'dat het brengen van het orkest op steeds hooger artistiek peil niet als doel mag nagestreefd worden'. Hutschenruyter was daarentegen 'van meening, dat -zowel ter wille der idieele als der materieele belangen van het Concertgebouw, dus ook uit een zakelijk oogpunt- dit streven het voornaamste doel behoort te zijn'.<sup>49</sup>

In deze discussie en uit zijn opvattingen over kwaliteits- en motivatieverbetering van het orkest destilleerde Hutschenruyter in november zijn 'beginselen' van gematigd zelfbestuur van het orkest en de noodzaak om het medezeggenschap te geven bij de orkestexploitatie. De bedoeling was om 'het orkest in zekeren zin te doen participeeren in de meerdere of mindere welvaart van de zaak; het een adviseerende stem te geven in die zaken, waarbij zijn belang ten nauwste betrokken is en den toestand van vogelvrijheid, waarin het thans verkeert, op te heffen'.<sup>50</sup> Zijn 'Reorganisatie-voorstellen' kwamen er op neer dat 'de exploitatie van het Orkest en het Gebouw (in de toekomst) administratief gescheiden' zouden worden, waardoor scherper inzicht in eventuele tekorten en beter evenwicht tussen beide exploitatie-onderdelen konden ontstaan. In het verlengde daarvan moest worden overgegaan tot versterking van de positie van het orkest ten opzichte van het bestuur; 'de orkest-exploitatie staat onder leiding van een door het orkest met meerderheid van

stemmen aanbevolen en door het bestuur aan te stellen functionaris', met welke manager niemand anders dan Hutschenruyter zelf kon zijn bedoeld. Een orkestcommissie zou inzage in en invloed op de deexploitatie van het orkest hebben en sterke adviesmogelijkheden in de richting van het bestuur krijgen, als een ondernemingsraad avant la lettre. Minstens even ingrijpend was zijn voorstel voor de totstandkoming van een model-arbeidscontract: 'overeenkomsten tussen de leden van het orkest en het Concertgebouw worden gesloten volgens een door de Algemene Vergadering van het orkest ontworpen en door het bestuur goedgekeurd contractformulier'.<sup>51</sup>

Het laat zich lastig raden hoe Hutschenruyter vooral inzake de model-arbeidsovereenkomst dacht de kloof te overbruggen tussen de sterk uiteenlopende denkbeelden van enerzijds het autoritaire bestuur en anderzijds orkestdemocraten als hijzelf en het bestuur van Sempre Crescendo. Weliswaar suggereerde hij niet met zoveel woorden, dat het NV-bestuur onder alle omstandigheden het orkestontwerp, dat ongetwijfeld sterk zou afwijken van het bestaande individuele contract, had te volgen; maar wel zou het orkest, en feitelijk dus zijn administrateur, inhoudelijk het voortouw nemen om te komen tot zo'n nieuw contractmodel. Het bestuur moest dat nog wel goedkeuren, maar kon het niet eindeloos meer traineren of op onderdelen zelfs afkeuren, wilde het zijn orkest niet verliezen. Hutschenruyter was hier overduidelijk op weg naar een op initiatief van werknemers af te sluiten collectief contract met de NV, volgens een model dat in later tijd een bedrijfscao genoemd zou worden. In zijn voorstel stond nog net niet -wat in een breder kader van het streven naar orkestdemocratisering nog heel actueel zou worden- dat het orkest als één gezamenlijk lichaam, coöperatie of corporatie genoemd, zelfstandig ter ene zijde contractpartner moest worden, met het NV-bestuur ter andere zijde. In dat geval zou het orkest immers juridisch volledig zelfstandig komen te staan ten opzichte van de NV, en het laat zich wel raden hoe zo'n nog verdergaand voorstel in de bestuurskring zou zijn ontvangen.

Tussen de ideële bedoelingen van zijn voorstellen schemert door dat Hutschenruyter er de interne verhoudingen binnen de vierhoek onder spanning mee wist te houden. Had hij in het voorjaar, door zijn relatie met Mengelberg op scherp te zetten, de dirigent met redelijk succes in zijn artistieke hok teruggeduwd en diens organisatorische bemoeizucht gesmoord, nu zette hij zijn goede verhouding met het -inmiddels gedeeltelijk vernieuwde- vennootschapsbestuur radicaal op het spel. De exploitatieproblematiek was daar weliswaar de directe aanleiding toe, maar Hutschenruyter wist natuurlijk heel goed dat een administratieve scheiding vooral de positie en onafhankelijkheid van het orkest zou versterken en dat daardoor zijn eigen invloed op de bestuursbesluitvorming ook zou worden vergroot. Collectieve machtsuitoefening zou het ensemble in een aanmerkelijk sterkere positie brengen ten opzichte van de NV als werkgever, en bij zo'n machtsverschuiving kon Hutschenruyters eigen positie alleen maar baat hebben.

Alhoewel het er naar uitziet dat deze voorstellen vooralsnog binnenskamers zijn gebleven -het is zelfs niet duidelijk of Mengelberg er in dit najaar al lucht van heeft gekregen-, kan het haast niet anders of ze vormden in de ogen van het bestuur een onwelkome en ongevraagde bijdrage aan het verder oplopen van de interne bedrijfstemperatuur.

**Disharmonieën, incidenten en ontslagen (winter 1903-04)**

De artistieke vergezichten worden in het najaar van 1903 inmiddels slechts mooier, mede dankzij het eerste bezoek van Gustav Mahler, dat het begin vormt van een succesvolle samenwerking tussen de destijds moderne componist en een Mengelberg die dan nog naar repertoirevernieuwing streeft. Maar ook Mahler ontgaat het niet dat de verhouding tussen de chef-dirigent en de meeste musici in het net begonnen concertseizoen bepaald niet goed is, zodat de onrust in het orkest weer toeneemt. Begin december komt een conflict tot uitbarsting tussen Mengelberg en solocellist Isaac Mossel, die volgens de dirigent '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'. Dit conflict krijgt een veel bredere strekking dan onverenigbaarheid van karakter tussen beiden; het ontardt in een machtsstrijd die volgens Mengelberg 'voor een deel ook het gevolg van het optreden van' Hutschenruyter in zijn positie van directeur-administrateur is, omdat deze die 'titel misbruikt en de orkestleden onder den indruk brengt alsof hij alles, de Heer Mengelberg niets te zeggen heeft'.<sup>52</sup>

Het bestuur zat nu klem: het wilde wel af van de even temperament- als talentvolle Mossel, die al langer als onhandelbaar en als stokebrand werd beschouwd, maar het zat niet te wachten op het oplaaieren van het conflict tussen dirigent en administrateur. Door versterking van zijn positie was deze laatste nu ook lastiger aan te pakken, want in het orkest was zijn steun aanzienlijk en binnen de NV nam hij een centrale plaats in. Gezien de plannen tot contributieverhoging voor abonneementhouders en tot vorming van een Waarborgfonds door de 'Vereeniging tot instandhouding van Het Concertgebouw' -de financiële 'backing-group' van het Concertgebouwbestuur- zou het ter discussie stellen van Hutschenruyters optreden zo midden in het seizoen bovendien 'een zeer slechten indruk maken en schadelijk werken'. Tactisch concludeerde het bestuur dan ook: 'temporiseeren, hoe moeilijk ook, schijnt dus op het oogenblik in het belang van het Concertgebouw noodzakelijk'. Maar het uitte daarbij wel de verzuchting: 'zal het bij de bestaande disharmonie tusschen de HH. Hutschenruyter en Mengelberg mogelijk blijken?'<sup>53</sup>

In de eerste week van december volgden de gebeurtenissen elkaar echter zo snel op dat van de dempende bestuurstactiek niet veel terecht kwam, overigens mede als gevolg van eigen optreden. Naar de gedragingen van Mossel werd een onderzoek in gang gezet, dat alleen ten doel kon hebben hem zo snel mogelijk te schorsen en definitief van zijn eerste stoel te wippen, desnoods op enige termijn. In het orkest deden zich nu bijna dagelijks onderlinge irritaties voor en tussen orkestleden en Mengelberg speelden allerlei prestigeconflictjes, hetgeen wees op acute spanningen en op ernstige verstoring van de arbeidsverhoudingen. Het meest bizarre incident betrof de tweede violist Willem Gerke, die later nog een prominente rol in de ATV zou spelen. Deze had volgens Mengelberg tijdens een repetitie op een verkeerde stoel plaatsgenomen en was daarvoor berispt, en vervolgens zwaar beboet wegens 'oneerbiedigheid tegenover de Orkest-directeur'. Deze gebeurtenis veroorzaakte een explosie aan brieven-op-poten tussen de gedupeerde en het bestuur, eindigend met Gerke's melding dat hij er van afzag om 'het volgend seizoen

een nieuw contract aan te gaan'.<sup>54</sup> Wat aanvankelijk leek op een futiel meningsverschil groeide zo in korte tijd uit tot een buitenproportioneel arbeidsgeschil, zoals er nog meer in aantocht zouden zijn.

Het bestuur had inmiddels besloten tot ingrijpen: op 2 december was het overeengekomen om zich rechtstreeks met de situatie te bemoeien en wel door zich op zijn nadrukkelijk verzoek pal achter Mengelberg en frontaal tegenover het orkest op te stellen, waarbij 'aan de orkestleden duidelijk zal worden gemaakt hoe de verhoudingen van den orkest-directeur en van den dir. adm. ten opzichte van het orkest, ten opzichte der Vennootschap, en onderling zijn geregeld'. Daarmee passeerde het bestuur vlakweg Hutschenruyter, die een dag later dan ook om zijn ontslag vroeg per 1 februari 1904, dus op de kortst denkbare termijn. Hij was 'tot de conclusie gekomen, dat tusschen het vertrouwen, dat door het bestuur wordt gesteld in (zijn) adviezen en bedoelingen en de verantwoordelijkheid, die door het bestuur is opgelegd, geen evenwicht meer bestaat'.<sup>55</sup> Het is niet duidelijk of Hutschenruyter nu hoog spel speelde in de hoop dat Sillem cs hemel en aarde zouden bewegen om hem te behouden, of dat hij er al ernstig rekening mee hield dat zijn positie toch onhoudbaar was geworden. Maar het feit dat enkele 'temporiseerende' bestuursleden tevergeefs probeerden om hem zijn ontslagaanvraag te laten intrekken, duidt er niet op dat er van zijn kant nog veel principiële ruimte of mentale rek bestond. Welke argumenten bij die gelegenheid gewisseld zijn en of er op zich nog voldoende wederzijds vertrouwen was om elkaar tegemoet te komen, is overigens onbekend.

Met dit nieuwe ontslagverzoek had de directeur-administrateur zichzelf deze keer echter grotendeels buitenspel gezet; het maakte het voor het bestuur des te gemakkelijker om tot actie over te gaan en de gezagsverhoudingen scherp te stellen. Na afloop van de zondagmatinee van 6 december legde de voorzitter, Sillem, een verklaring af ten overstaan van de orkestleden, die vervolgens ook in de vorm van een zelfs gedrukte circulaire in het orkest werd gedistribueerd. Hierin werd klip en klaar de misvatting bestreden 'dat de artistieke leiding van het orkest niet uitsluitend in handen van den Heer MENGELBERG als Orkestdirecteur' lag. Voor alle duidelijkheid werd daar nog aan toegevoegd: 'voorzover bovenbedoeld misverstand in verband staat met de positie van den Heer HUTSCHENRUYTER als Directeur-Administrateur, meent het bestuur te moeten verklaren, dat de bevoegdheden van den Orkest-directeur in geenen deele worden beperkt door die van den Heer HUTSCHENRUYTER'; die bevoegdheden hadden ook betrekking op repetitiewijze, boete- en ontslagmaatregelen en verdere gezagshandhaving. Al werd het onderscheid tussen de bevoegdheden van beide leidinggevendenden voor het modale orkestlid nu overigens alleen maar diffuser, het ondubbelzinnige hoofddoel van het bestuur was nu eenmaal 'dat deze verklaring iederen twijfel zal wegnemen omtrent het gezag van den Heer MENGELBERG, en alzoo zal strekken om de goede orde, die nergens meer noodig is dan in een orkest, voor het vervolg weer te herstellen'.<sup>56</sup> Hutschenruyter kon zich ten opzichte van de afspraken uit het afgelopen voorjaar wel degelijk in zijn bevoegdheden beknot weten, en voorwetenschap van de inhoud van deze beperkende oekaze zal wel zijn werkelijke ontslagmotief zijn geweest. Maar de abrupte ontslagaanvraag





Mr. J.A. Sillem, voorzitter van de NV Het Concertgebouw (1903-1912) (*Het Leven* 21 april 1928; foto coll. IISG).

van de administrateur bleef binnenskamers en er werd door Sillem uiteraard met geen woord van gerept: het bestuur keek wel uit om nog meer olie op het vuur te gooien.

Pas na een week reageerden 47 orkestleden onder leiding van André Spoor op de bestuursverklaring, waarbij zij 'in het orkest een geest van gedruktheid, van moedeloosheid' signaleerden. Die stond in verband met Mengelbergs onrustige wijze van repeteren, maar het orkest zelf en Hutschenruyter hadden er voor gezorgd dat deze turbulentie 'steeds zooveel mogelijk bedwongen is'. Een ad hoc-commissie uit het orkest, waarvan naast Spoor ook Krüger deel uitmaakte -deze laatste overigens geen ondertekenaar van de brief-, had vergeefs geprobeerd met Mengelberg en Hutschenruyter over de onrust in gesprek te komen; maar de beide heren verwezen naar elkaar en lieten de musici dus in de kou staan. Nu deze interne poging tot deëscalatie was mislukt, maakten de musici bij het bestuur melding van hun constructieve opstelling, maar uitten zij ook verbazing over het in hun ogen bestuurlijke overreageren van een week eerder. Deze niet unaniem door het orkest ondertekende brief was echter 'in zachteren vorm' gegoten dan de toon van een gesprek was geweest, dat Sillem enkele dagen voor verzending ervan met Spoor en de zijnen had gevoerd, overigens buiten aanwezigheid van Krüger. Blijkens een vertrouwelijk bestuursverslag was het in dat pittige onderhoud met name gegaan over Mengelbergs onuitstaanbare houding tijdens repetities, die als 'plagerig, onnoodig vermoeiend en arrogant' werd omschreven.<sup>57</sup> Over het ontslag van Hutschenruyter lijkt ook bij die gelegenheid niet gesproken te zijn; de orkestleden bleven er nog onkundig van. Het bestuur temporiseerde immers voort en ook Hutschenruyter zweeg er merkwaardigerwijs over.

Toen het ontslagverzoek kort daarna toch bekend raakte, drongen bijna alle orkestleden er bij het bestuur op aan 'te trachten genoemde Heer op zijn aanvraag te doen terugkomen', maar daar reageerde het niet op.<sup>58</sup> Het bestuur wilde inmiddels best van de lastpost Hutschenruyter af, alleen niet zo snel, want het achtte het in het belang van het Concertgebouw 'dat de dir.-adm. niet midden in het seizoen zijn ontslag neme'. Dat vond men, 'met het oog op de finantieele moeilijkheden, hoogst bezwaarlijk en de dir.-adm. (diende) dus in het belang der zaak tot minstens na afloop der wintercampagne aan te blijven'. Het liet Hutschenruyter dan ook koeltjes weten het ontslagverzoek niet in te willigen. Intussen begon het bestuur de directeur-administrateur wel te verdenken van dubbel spel, met name omdat hij de uiteenlopende inzichten van Boissevain en hemzelf over de exploitatie met een aantal orkestleden zou hebben besproken 'in een bijeenkomst ten zijnen huize'. Daarbij zou hij zelfs 'cijfers, de exploitatie van het Concertgebouw betreffende' hebben prijsgegeven. Het leek er op dat Hutschenruyter alvast op eigen houtje en in het verborgene enkele van zijn reorganisatievoorstellen aan het uitvoeren was. Alhoewel alleen de eerste beschuldiging was bevestigd door lekken uit het orkest, vond het bestuur dat 'misbruik van vertrouwen' wel was bewezen.<sup>59</sup>

Het wantrouwige bestuur speculeerde nu over het gedrag van Hutschenruyter en zijn opvatting 'dat de exploitatie van ons orkest zeer voordeelig zoude zijn zonder de zware lasten die de exploitatie van ons gebouw medebrengt; denkt men aan zijn schriftelijk advies om meer rechten aan het orkest te verleenen, aan zijn ontslagaanvraag die niet gemotiveerd schijnt, dan krijgt de waarschuwing onlangs tot een der bestuursleden

gericht, dat de heer H. plannen heeft om, gesteund door een deel van het orkest, een coöperatieve orkest-vereeniging te vormen, in concurrentie met ons, eenige beteekenis'.<sup>60</sup> Vooral van dit laatste gerucht kreeg het bestuur het benauwd en het besloot opnieuw in te grijpen. Notabene op de erkend christelijke Eerste Kerstdag werd Hutschenruyter gesommeerd in de bestuursvergadering te verschijnen en daar werd hij geconfronteerd met de verdenking 'dat het vermoeden wordt opgewekt alsof de Hr. Hutschenruyter het orkest steunt in een streven naar onafhankelijk cooperatief optreden, alsof hij werkt in een andere richting als het bestuur en tracht die richting bij invloedrijke orkestleden ingang te doen vinden'. Hutschenruyter antwoordde dat 'afscheiding van het orkest en vorming eener cooperatieve orkestvereeniging' wat hem betreft niet aan de orde was en '-hoe fraai ook in theorie- z.i. onzin is. Hij heeft dat herhaaldelijk verklaart [sic!]: de menschen, de artiesten zijn er nog niet rijp voor'. Door het schone ideaal te verschuiven naar een verre roze toekomst zuiverde hij zich zo van de actuele verdenking. Wel signaleerde hij onrust in het orkest 'zich openbarend in een streven naar meerdere rechten', waarmee 'het Bestuur verstandig zal doen bij tijds rekening te houden'. Hutschenruyter gaf wel toe te ver gegaan te zijn in inlichtingen aan orkestleden over interne bestuursdiscussies, 'doch met de beste bedoelingen'. Het bestuur vergde echter 'de pertinente verklaring dat hij, zoolang hij nog in functie is, uitsluitend zal wezen de vertegenwoordiger van het bestuur' en dat hij zich 'niet zal plaatsens tusschen het bestuur en het orkest'. De administrateur deed deze toezegging, zij het onder herhaald verzoek 'zoo spoedig mogelijk van zijn betrekking te worden ontheven'. Dat Hutschenruyter het daarbij nog steeds hield op functionele onverenigbaarheid in de samenwerking bleek uit de nadruk die hij legde op het feit 'dat de hr. Mengelberg ook op administratief gebied niemand naast zich kan dulden en aldus vruchtbare samenwerking onmogelijk maakt'.<sup>61</sup>

Het valt moeilijk te bewijzen dat Hutschenruyter in deze maanden wezenlijk dubbelhartig heeft geopereerd: dat hij enerzijds loyaliteit aan zijn werkgever voorwendde, inclusief het afzweren van coöperatieve gedachten, en dat hij tegelijkertijd het medezeggenschapsstreven onder de orkestleden welbewust aanwakkerde. Oprecht lijkt hij in elk geval geweest te zijn in zijn afkeer om nog langer met Mengelberg samen te werken, en dat ongenoegen was geheel wederzijds.<sup>62</sup> Het oogmerk om de NV zo snel mogelijk te verlaten overtrof alle andere motieven, maar op de achtergrond van het persoonlijke en functionele conflict met Mengelberg kunnen ook heel wel bijgedachten aan een mooie rol als primus inter pares van een dissidente orkestformatie of zelfs van een nieuw operagezelschap hebben meegespeeld. Eind 1903 was Hutschenruyters positie in eigen ogen, in die van Mengelberg en van het bestuur in elk geval een onmogelijke geworden, getuige correspondentie in de laatste week van dat jaar tussen enerzijds de bestuurssecretaris Van Rees en anderzijds Spoorcs en Hutschenruyter zelf. Maar gezien de ruime steun die Hutschenruyter nog steeds in het orkest ondervond was het directieconflict daarmee nog lang niet opgelost.

Intussen speelde ook nog steeds de affaire met Mossel, want contractueel kwam men nu eenmaal niet zomaar af van de solocellist. Pal voor de jaarwisseling hield het bestuur ten huize van de voorzitter daarom een curieuze 'enquête in zake het conflict Mengelberg-Mossel', waarbij zeven orkestleden werden gehoord. Met arbitrale rechtvaardigheid waren

drie voor- en drie tegenstanders van Mossel en één neutraal orkestlid, de concertmeester Louis Zimmermann, ter zitting genood om antwoord te geven op vragen naar de insubordinatie van Mossel jegens Mengelberg en de tussen beide heren gepasseerde incidenten.<sup>63</sup> Daarbij bleken niet alleen uiteenlopende opvattingen aangaande Mossels' gedrag, maar ook het optreden van Hutschenruyter en de houding van Mengelberg werden binnen het orkest wel degelijk verschillend beoordeeld. Voor het eerst werden openlijk haarscheurtjes in de steunmuur voor Hutschenruyter zichtbaar, ook omdat zich nu een groepje van zeven Mengelberg-aanhangers manifesteerde, notabene onder de bezielende leiding van Krüger. Dat kleine kamp, waaronder de tweede violisten Kemman en Bos –met Krüger de ‘getuigen’ tegen Mossel–, had zich op verzoek van Mengelberg zelfs beschikbaar gesteld om voor het bestuur ‘event. gezamenlijk te verschijnen’.<sup>64</sup> Deze tijdens het Mossel-onderzoek gehoorde beschermelingen van Mengelberg ontkenden dat hij zich ‘plagerig’, ‘tartend’ of ‘provoceerend’ gedroeg, en ook Zimmermann was vol begrip voor de ‘gevoelsartiest’ Mengelberg. Anderzijds zei deze neutrale arbiter natuurlijk ook weinig ten nadele van zijn collega-groepsaanvoerder, terwijl de tweede dirigent Spoor en twee cellisten, de heren Meerloo en De Maaré, het als vanzelfsprekend voor Mossel opnamen. Het onderzoekje eindigde dus in een te verwachten gelijkspel, zodat het bestuur het nu maar daarheen moest zien te leiden ‘dat de Heer Mossel vrijwillig zijn ontslag’ nam. Verrassenderwijs deed deze dat inderdaad, maar pas per 1 september 1904, en daardoor miste de arbitrage-enquête zijn effect: dit bezweringsritueel bracht zelfs geen tijdelijke rust in het orkest, integendeel.<sup>65</sup>

#### **De vierhoek spat uiteen en de balans van ‘Hutsch’ (begin 1904)**

Begin januari 1904 ging het bestuur niet alleen akkoord met het ontslag van Hutschenruyter per 1 februari, het stelde ook de aan Charles Boissevain verzwagerde H.de Booy als zijn opvolger aan. Dit impliceerde overigens dat het nog verse bestuurslid Boissevain –vertrouwensman bij uitstek van Mengelberg– het bestuur weer zou verlaten om de schijn van familiale belangenverstrengeling binnen de NV te vermijden. Mengelberg was hier fel tegen en nu dreigde hij met ontslag: voor hem liever Boissevain dan De Booy. Maar het bestuur volhardde in de benoeming van deze laatste tot directeur-administrateur. Na enig geharrewar –de oud-marine-officier De Booy wenste aanvankelijk de benoeming niet te aanvaarden omdat later in het jaar het Internationaal Socialistisch Congres in het Concertgebouw zou plaatsvinden– trad Boissevain terug als bestuurslid en werd De Booy per 25 januari in zijn nieuwe functie benoemd.<sup>66</sup> De aanstaande wisseling van de wacht werd echter niet aan de orkestleden medegedeeld; zij zouden medio januari 1904 de ontslagverlening aan Hutschenruyter uit de krant mogen vernemen. Toen zij hem om opheldering vroegen, gaf hij aan dat het ontslag was veroorzaakt doordat hij zich bij het bestuur ‘tot tolk gemaakt’ had van de bezwaren van het orkest tegen Mengelberg, maar dat hem ook was gebleken ‘dat bij het bestuur grieven bestonden tegen het orkest, gegrond op mededeelingen, waarvan de juistheid door eenige, volgens het bestuur, vertrouwbare orkestleden was bevestigd’. Hier





Charles Boissevain, bestuurslid van de NV Het Concertgebouw en groot vriend van Mengelberg (foto coll. NMI).

ging Hutschenruyter met aard en volgorde van de gebeurtenissen op de loop: de klachten van Kemman cs over Hutschenruyter werden pas voor het eerst openlijk geuit tijdens de ‘Mossel-enquête’, terwijl de acute crisis tussen het bestuur en Mengelberg aan de ene en Hutschenruyter aan de andere kant al bijna een maand eerder binnenskamers tot uitbarsting was gekomen, onmiddellijk gevolgd door zijn vrijwillige ontslagaanvraag. Dat wist Hutschenruyter natuurlijk heel goed, getuige zijn verdere mededelingen aan de orkestleden: aangezien het besluit van het bestuur om op 6 december het orkest onder handen te nemen was genomen ‘zonder mijn advies te vragen en dus bleek, dat men aan de meening van sommige orkestleden meer waarde hechtte dan aan de mijne, heb ik gemeend, de verantwoordelijkheid voor den goeden gang van zaken, die mij als vertegenwoordiger van het bestuur was opgelegd, niet verder te kunnen dragen’.<sup>67</sup>

In deze aan verontruste orkestleden geserveerde versie van de ontslaggrond verdwijnt het conflict met Mengelberg geheel naar de achtergrond; het zijn nu Krüger, Bos en Kemman die Hutschenruyter in de rug zouden hebben aangevallen en rechtstreeks tot zijn vertrekvoornemen aanleiding hadden gegeven. Duidelijk is wel dat tussen Hutschenruyter en het groepje-Krüger al vóór de jaarwisseling een vertrouwensbreuk ontstaan was, als die tussen beide heren al niet langer heeft gebroeid. Het onderling wantrouwen blijkt met name uit een brief van Hutschenruyter aan zijn werkgever, waarin hij zich bij voorbaat tegen verdere verdachtmakingen indekte onder vermelding van het feit dat orkestleden hem om inlichtingen hadden gevraagd; en dat hij die –als boven weergegeven– ook had gegeven, maar beducht was voor onjuiste contra-informatie uit het orkest in de richting van het bestuur.<sup>68</sup> Ook ontving Hutschenruyter, naar aanleiding van ‘praatjes’ die de ronde deden omtrent ‘fouten in de boekhouding’, medio januari een hem vrijpleitende verklaring van de penningmeester van de NV, De Marez Oyens, waarin deze verklaarde ‘dat hij nooit eenige aanmerkingen had te maken op de financieele gestie’ en ‘integendeel zeer ingenomen’ was met de manier, waarop de financiële administratie was gevoerd.<sup>69</sup> Daarmee voelde Hutschenruyter zich ten opzichte van zijn opvolger De Booy en het bestuur in juridische zin en ten opzichte van Mengelberg en de enkele hem vijandige orkestleden moreel gedekt.

In deze voor de afloop van de machtsstrijd cruciale januari-weken moet het afbrokkelen van de unanieme steun uit het orkest voor Hutschenruyter zeer pijnlijk zijn geweest.<sup>70</sup> Toen de overgrote meerderheid van zestig orkestleden medio januari zelfs in gedrukte vorm een uiterste beroep deed op het bestuur om hem alsnog voor de NV te behouden, ontbraken daarop tien handtekeningen van het groepje orkestleden rond Krüger. De Vereniging Sempre Crescendo vroeg om terug te komen op het ontslagbesluit ‘indien de aanvraag daartoe’ door Hutschenruyter zou worden ingetrokken. De orkestvereniging had natuurlijk een probleem: hun zaakwaarnemer had zelf inmiddels al meer dan een maand geleden om ontslag gevraagd, zonder dat het orkest daar enige stem in of zelfs weet van had gehad. Het ongedaan maken ervan zou voor zowel bestuur als administrateur wel een heel bochtige manoeuvre zijn, nog daargelaten de inmiddels gerezen verdenkingen tegen Hutschenruyter van dubbel spel en het vertrouwelijke voornemen om De Booy te benoemen. Maar bij de orkestmeerderheid overheerste vooral ‘grootte bekommering’ dat

het zijn bescherming zou verliezen, en in het bijzonder dat het met 'de gestreng letter van (het) contract, in onverbiddelijk gestreng geest' zou worden geconfronteerd als 'het bemiddelend optreden van de(n) Heer H.' zou wegvallen; men deed dus een klemmend beroep op het NV-bestuur 'het dreigend gevaar te voorkomen'.<sup>71</sup> Wellicht hadden de orkestleden er inmiddels lucht van gekregen dat zij binnenkort onder een oud-marineman zouden moeten dienen.

Aan geen der betrokkenen buiten het bestuur was midden januari het pikante feit bekend dat in de bestuursboezem ook toen nog tenminste tactische bedenkingen bij Hutschenruyters aanstaande vertrek bestonden. Op de datum van de orkestrale smeekbrief was 'de heer v.Rees, de groote gaven van den heer M[engelberg] ten zeerste waardeerende,' tenminste nog van mening 'dat het succes van het Concertgebouw op muzikaal gebied voor een zeer groot deel ook aan den Heer Hutschenruyter te danken is, en dat de heer M. niet in staat zal blijken, zonder H., zijn positie ten opzichte van het orkest te handhaven'.<sup>72</sup> Voor wat betreft dat laatste zou Van Rees weliswaar geen gelijk krijgen, maar opmerkelijk is dat zelfs binnen de bestuurskring op dat moment dus nog werd getwijfeld aan een koers die ondubbelzinnig loyaal was aan Mengelberg, en die ten koste van Hutschenruyter moest worden doorgezet. Maar toch werd besloten de ingeslagen weg te vervolgen en daarbij ging het bestuur procedureel geharrewar met Sempre Crescendo niet uit de weg. De orkestvereniging wilde –wellicht uit angst geïntimideerd te worden– een externe deskundige opnemen in een door het bestuur te ontvangen gespreksdelegatie, maar dit weigerde eerst de ervaren advocaat en liberale politicus Mr. J.A. Levy tot het overleg toe te laten en vervolgens de binnenkort ambteloze burger Hutschenruyter! Zeer formeel, en ook wat bangelijk, beargumenteerde het voornamelijk uit juristen bestaande vennootschapsbestuur deze weigeringen met de stelling dat het in zijn samenspraak met het orkest 'tot die conferentie niet kan toelaten iemand die buiten het orkest staat'.<sup>73</sup> De gevraagde dialoog kon men welbewust traineren in de wetenschap dat weldra De Booy als gesprekspartner van het orkest op de bok zou klimmen.

Met het naderen van Hutschenruyters ontslagdatum begin februari liepen de gemoederen verder op: het orkest was niet alleen bang om zijn beschermer te verliezen, ook de vrees voor verscherpte tuchtregels in het contract voor het volgend seizoen bracht nieuwe onrust met zich mee. Naar aanleiding van de weigering om te overleggen met de door de orkestvereniging samengestelde commissie verviel –overigens met tactische toestemming van het bestuur– eerst een repetitie 'ten behoeve van eene vergadering van het orkest teneinde het antwoord v.h. orkest op deze bestuurshouding te bepalen'.<sup>74</sup> Vervolgens werd een dreigende staking door tactvol optreden van Hutschenruyter op zijn allerlaatste werkdag bezworen. Het orkest zou meewerken aan een groots opgezet weldadigheidsfeest ten bate van Oranje-Nassau-Oord in de toneelzaal van het Paleis voor Volksvlucht, tevens de herdenking van het feit dat H.M. de Koningin-Moeder vijfentwintig jaar eerder naar ons land was gekomen. Volgens de orkestchroniqueur zou Koningin Emma dit feest 'met Haar tegenwoordigheid vereren en nu leek het zeer te onpas, wanneer de leden van het Concertgebouw-Orkest door eventuele staking het muzikale gedeelte daarvan in de war zouden hebben doen lopen'. Onzeker is of de naar overleg en respect strevende orkestleden



uit eerbied voor het Oranjehuis bereid waren geweest om stokken en pijpen uit de foedralen te halen, maar waarschijnlijk taxeerde het bestuur van Sempre Crescendo de situatie zo dat Hutschenruyter met een staking toch niet meer kon worden behouden. Het zou ook een te zwaar protestmiddel zijn tegen de benoeming van De Booy, 'op dat ogenblik voor de orkestleden nog gelijk een tot dusver onbeschreven blad papier'.<sup>75</sup>

De steun uit het orkest voor een harde opstelling ten opzichte van het NV-bestuur was tegen februari verder afgebrokkeld. Mogelijk distantieerden zich al in januari liefst negentien gezagsgetrouwe orkestleden impliciet van elke coöperatieve gedachte, toen zij het bestuur meldden 'dat zij de individuele verplichtingen, vermeld in hun contract met de bovengenoemde vennootschap stipt zullen nakomen en het volste vertrouwen stellen in het Bestuur'. Onder de ondertekenaars waren nu niet alleen Krüger en zijn zes anti-Mosselmannen, maar ook de trombonist Grebe -belangrijkste medestander van Krüger in latere vakverenigingsdissidentie-, Louis Zimmermann en nog enkele andere vooraanstaanden.<sup>76</sup> Niet alleen nam bijna een-derde van de orkestleden zo afstand van Hutschenruyters streven naar een collectief orkestcontract, maar ook de steun voor de harde lijn ten opzichte van het NV-bestuur, waarvoor namens Sempre Crescendo met name de eerste violist Dahmen optrad, was nu verre van unaniem meer te noemen. Deze strijker kwam mentaal zo klem te zitten tussen zijn werkgever en zijn achterban in Sempre dat hij per 1 maart overhaast ontslag nam 'om redenen van gezondheid', waarmee hij na Gerke en Mossel het derde individuele slachtoffer van de machtsstrijd werd.<sup>77</sup>

Had het meest bange en aan Mengelberg loyale deel van het orkest zijn individuele positie veilig proberen te stellen door een afhankelijkheidsdeclaratie aan het bestuur, de opstandige meerderheid rond Sempre was minstens zo bezorgd over contractuele sancties en represailles van de kant van Mengelberg, wanneer Hutschenruyters overlegmodel eenmaal was vervangen door de marinecommando's van De Booy. Bij alle betrokken partijen ontstond na de aftocht van Hutschenruyter verwarring over de heikele kwestie van de orkestsamenstelling en de arbeidscontracten voor het seizoen 1904-05. Dat typeert bij uitstek de labiele situatie van het moment. Zo vreesde het bestuur nieuwe geruchten dat Hutschenruyter betrokken zou zijn bij een operaplan-met-coöperatief-orkest van de Vereniging tot Beoefening van Vocale en Dramatische Kunst van Cateau Esser; verwezenlijking daarvan kon voor het Concertgebouw fataal uitpakken als het gepaard zou gaan met 'het uittreden van een groot deel van het orkest'.<sup>78</sup>

Na zijn vertrek uit Het Gebouw maakt de nu ambteloos burger Hutschenruyter als eerste een voorlopige balans op. Meteen in februari zet hij zich aan het schrijven van *Het Concertgebouw-conflict*, een brochure waarin hij met verve zijn visie op de orkestexploitatie poneert en het Concertgebouwbestuur uitdaagt daarover alsnog met hem in discussie te gaan. De toon van het geschrift is afstandelijk bedoeld, alsof er geen conflict met Mengelberg en het bestuur speelt; zijn intense betrokkenheid in de kwestie vindt hij geen enkel bezwaar, daar hij naar eigen zeggen immers 'bij voortduring naar onpartijdigheid' heeft gestreefd en 'zelfs niet geschroomd heeft aan dit streven zijn relatie tot het Concertgebouw op te offeren'. Dat idealisme belet hem niet om al in de eerste zin van het geschrift fors uit te halen: 'de Amsterdamsche

muziekwereld is in den laatsten tijd het tooneel geweest van een agitatie, zooals zich zelfs op dit door kleinzieligheid, wangunst en partijhartstocht vaak veel bewogen terrein, wel nooit heeft voorgedaan'. De inzet is hoog geweest, want het conflict moet volgens de auteur 'beschouwd worden als te zijn van principieele, zelfs van muziekhistorische beteekenis'.<sup>79</sup> Nog midden in de affaire was dat zeker een boude uitspraak; maar achteraf kan het als een juiste taxatie worden beschouwd, dat de gespannen verhoudingen binnen de muren van het Concertgebouw inderdaad het gevolg waren van een moderniseringsproces dat in de podiumkunsten van dat moment volop gaande was. De onderliggende visieverschillen tussen Hutschenruyter en zijn antagonisten kwamen toen echter niet zo goed uit de verf, omdat de spectaculaire kanten van de affaire alle aandacht opeisten. Bovendien brachten beide partijen hun inhoudelijke denkbeelden niet systematisch onder woorden.

Hutschenruyter deed daartoe in elk geval een poging; hij had tenslotte ook de indruk gewekt met name uitgesproken ideeën te hebben omtrent de gewenste medezeggenschap van het orkest. Al maakt hij het de in zijn denkbeelden geïnteresseerde door zijn omslachtigheid niet zo makkelijk om er snel in door te dringen, toch is het van belang iets uitvoeriger op zijn verweerschrift in te gaan. 'Het Concertgebouw-conflict vond zijn oorsprong in nieuwe inzichten en beginselen', zo schreef hij, die 'reeds bij voorbaat d.w.z. zonder dat men de beteekenis ervan had overwogen, tegenkanting' hadden ondervonden. Volgens hem zou het streven naar medezeggenschap '-ware het in zijn juiste beteekenis erkend en naar zijn rechte waarde geschat- als een heugelijk verschijnsel zijn begroet, omdat het in de ontwikkelings-geschiedenis van het Concertgebouw niet achterwege kon blijven, als de natuurlijke uiting van datgene, wat deze instelling op haar standpunt van betrekkelijke grootheid had gebracht en door haar streven zelf was opgewekt, nl. de emancipatie van het orkestlid als kunstenaar'. Deze vooruitgang was de kern van de zaak en wordt immers manifest door 'een vergelijking te trekken tusschen de maatschappelijke en artistieke positie van het orkestlid van een twintigtal jaren geleden en die van het orkestlid van thans, om de overtuiging te vestigen dat aan de ontwikkeling die heeft plaats gevonden, een historische beteekenis moet worden toegekend, omdat daardoor een deel van den weg is afgelegd, die het orkestlid van vroeger, als loontrekkend arbeider, scheidde van het orkestlid der toekomst, als zelfbewust kunstenaar'.<sup>80</sup>

Hoe de weg naar verdere emancipatie moet worden afgelegd wordt echter niet méér geconcretiseerd dan door sympathie met de doeleinden van *Sempre Crescendo* uit te spreken: 'volgens mijn opvatting toch, is vereeniging van menschen, die denzelfden werkring en gelijke belangen hebben, een onafwijsbare eisch van onzen tijd', zo schrijft hij. 'En op welk gebied ligt vereeniging in maatschappelijken zin meer voor de hand, dan op het gebied van het orkestspel, waar het product van den arbeid als het ware te beschouwen is als het welluidend symbool van het vereenigingsleven?' Maar hoe zo'n vereeniging concreet bij zou kunnen dragen aan democratisering van de instelling, laat staan aan de beëindiging van de dictatuur van het dirigentschap, wordt niet nader uitgewerkt. Wel wordt vermeld dat *Sempre* had bijgedragen aan de goede samenwerking tussen het bestuur, het orkest en hemzelf, totdat 'tusschen den orkest-directeur en het orkest een verwijdering was ontstaan'. Hutschenruyter erkent dat de emancipatoire ontwikkeling die tot dat moment

plaatsgevonden heeft 'het bestuur van het Concertgebouw als een groote verdienste (moet) worden aangerekend. Dat zij thans plotseling in haar voortgang schijnt gestuit, is het gevolg van misverstanden, ontstaan uit verkeerd begrip van de bedoelingen die voorzaten en van de wenschen, die gekoesterd werden'. De reorganisatievoorstellen van november 1903 aangaande de wenselijkheid van scheiding tussen orkest- en gebouwexploitatie en de ermee gepaard gaande medezeggenschap zijn dus door het bestuur eenvoudigweg niet goed begrepen.<sup>81</sup>

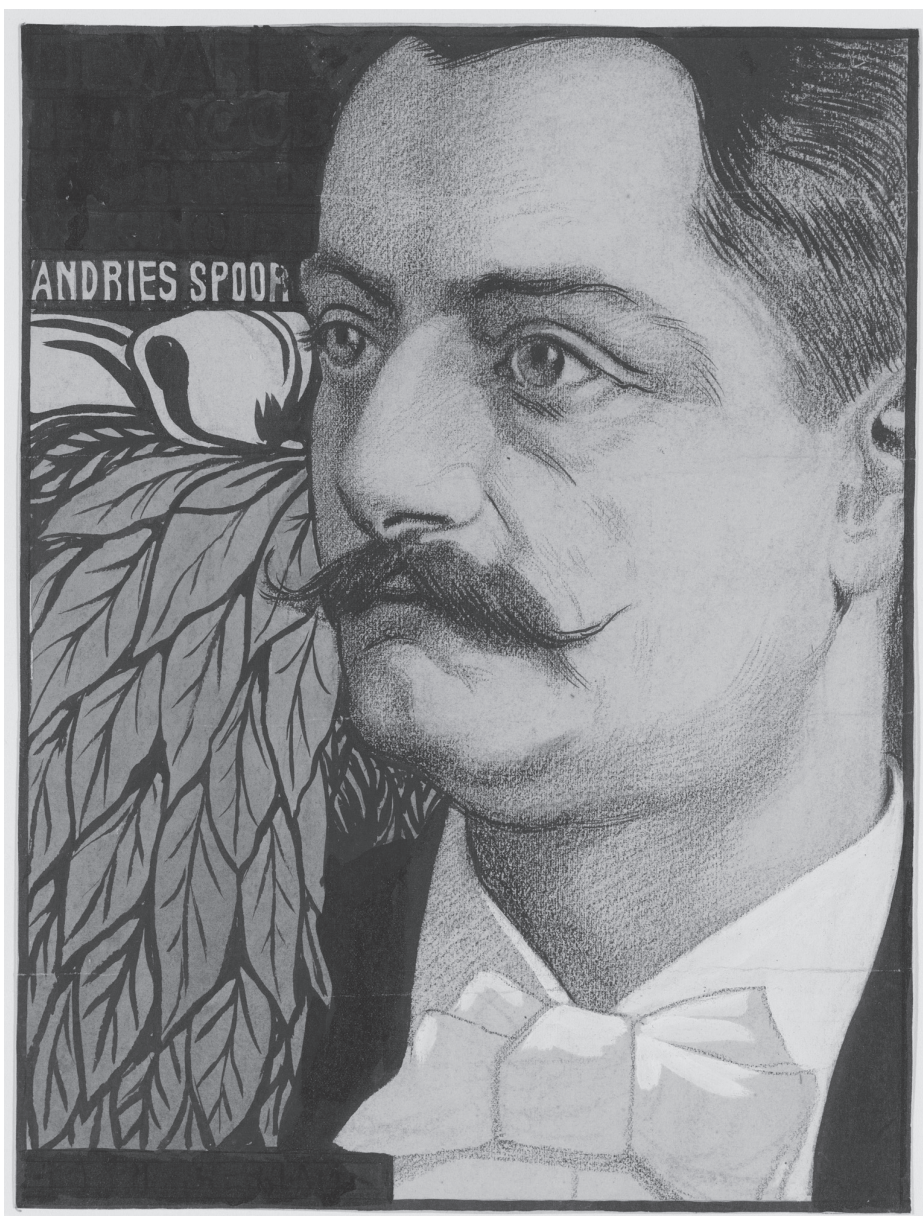
Het onbegrip kan er toe leiden dat 'een scheuring in het orkest het peil van ons muziekleven', zo vervolgt Hutschenruyter dreigend, zou 'terugbrengen naar het standpunt van een vijftiental jaren geleden', omdat 'wenschen en behoeften op maatschappelijk gebied niet straffeloos kunnen worden veronachtzaamd. En welk bezwaar kan er bestaan tegen de vervulling van wenschen, die ten doel hebben het verkrijgen van een zekere zelfstandigheid -gemotiveerd door het standpunt van ontwikkeling, dat bereikt is- en die hun oorsprong vonden in een verhoogd artistiek zelfbewustzijn?' Met deze retorische vraag is de gewenste mate en vooral de wijze van orkestdemocratisering in operationeel opzicht echter nog niet aan de orde gesteld. Hutschenruyter zet alleen zichzelf nogmaals in de aanbieding om met het bestuur over de exploitatie-opzet van en de medezeggenschap binnen de NV te confereren; maar dat was hem nu juist nog kort voordien als kersverse buitenstaander geweigerd. Het bestuur hoeft echter voor hem niet bang te zijn, want hij denkt slechts zijn 'adviezen bescheidenlijk te mogen aanbevelen. Voor het overige kan ieder zich veilig achten. Op een andere relatie tot de vennootschap' zegt hij in de toekomst geen prijs meer te stellen.<sup>82</sup>

Vastgesteld moet worden dat dit objectief bedoelde evaluatiegeschrift de kans heeft gemist om inhoudelijk uit te stijgen boven de platte schermutselingen van het moment. Weliswaar begreep ook Hutschenruyter heel goed dat het conflict in essentie niet alleen om hem en Mengelberg draaide, maar in den brede om verheffing, emancipatie, erkenning en respect. Qua pretenties kon de brochure zich dan ook meten met *De Nieuwe Tijd*-artikelen van Polak van precies tien jaar eerder, maar als concrete uitwerking van een medezeggenschapsprogramma schoot het geschrift tekort. Gehuld in een gewaad van objectieve analyse was het feitelijk toch niet meer dan een apologie, maar tegelijk ook een openlijke poging tot interventie in het op dat moment nog ongewisse verloop van de affaire zélf. Gezien de voortdurende commotie in pers en publieke opinie in de maanden na februari was zo'n combinatie van bedoelingen op dat moment overigens niet onbegrijpelijk. Elk blijk van steun in deze partijstrijd was in deze hete maanden natuurlijk uitermate welkom. Al in april smaakte Hutschenruyter het genoeg dat een uitgebreid anoniem commentaar verscheen, getekend door zekere 'Veritas', waarin zijn kritiek op Mengelberg en het bestuur nog eens stevig werd onderlijnd.<sup>83</sup> Het NV-bestuur reageerde echter niet op beide openbare discussiebijdragen; het verkoos minzaam te zwijgen, wachtte tot de bui overdreef of wenste tussentijds geen olie op het vuur te gooien. Deze regenteske bezonnenheid werd ook afgedwongen doordat het nog steeds de handen vol had aan de interne orkestsituatie.

### Mengelbergs zuivering en de processie van 7 juni 1904

Het bestuur en Mengelberg waren er zich van bewust dat de dreigende tweedeling in het ensemble tot ernstige continuïteits- en bezettingsproblemen kon leiden, wanneer groepen orkestleden overijld het orkest zouden verlaten. Voor de orkestleden was eveneens een gevoelige tijd aangebroken, omdat op afzienbare termijn hun individuele arbeidscontracten voor het seizoen 1904-05 al of niet zouden worden verlengd. De vraag was wat de vooruitzichten waren voor de grote groep orkestleden die al of niet passief (op) Hutschenruyter had gesteund en die zich via Sempre manifesteerde onder leiding van Spoor. Het perspectief voor de aan Mengelberg en het bestuur loyale groep rondom Krüger was gunstig, en dat gold ook voor aanvankelijke neutralen zoals Zimmermann. Verschillende individuele orkestleden kozen het zekere voor het onzekere en schreven na het aantreden van De Booy tamelijk kruiperige loyaliteitsbrieven aan het bestuur; die maken goed zichtbaar hoezeer deze orkestleden zich hun materiële en artistieke afhankelijkheid van de NV en Mengelberg ten volle bewust waren, alle democratiseringsidealen ten spijt. Zo betuigde de tweede harpist en violist Dudok het bestuur 'zijn afhankelijkheid en vertrouwen'; zijn haastige solo werd weldra gevolgd door een vierstemmig kwartet, dat zelfs unisono 'het volste vertrouwen in het bestuur' vertolkte. Eén angstig lid van dit kwartet wilde 'een mogelijk verkeerde indruk' over zijn opvattingen wegnemen, terwijl een ander ruimhartig zijn vertrouwen uitsprak in 'de goede wil van het bestuur, aan welke ik niet twijfel en die ik ook nooit betwijfeld heb. Zelfs niet toen ik mij voor het blijven van den Heer Hutschenruyter interesseerde.'<sup>84</sup> Naast deze 'spontane' afhankelijkheidsbetuigingen beschikte het bestuur ook over middelen om individuele orkestleden onder druk te zetten. Sommigen stonden immers via salarisvoorschotten bij de NV in het krijt en De Marez Oyens liet niet na dat financiële drukmiddel expressis verbis in het bestuursverslag te vermelden. Zo had D. Belinfante, Hutschenruyter-aanhanger en ATV-secretaris, om een bijdrage verzocht 'om insolventie te voorkomen', maar zelfs zijn dreigend faillissement vermocht het bestuur niet te vermurwen. Van andere orkestleden kwam men tussentijds met enige morele druk en opluchting af, zoals klaarblijkelijk van mevrouw Hutschenruyter-Winzer, 'die reeds geruime tijd niet meer in het orkest meewerkt'; de harpiste had in het voetspoor van haar echtgenoot per 15 maart het orkest verlaten.<sup>85</sup>

Een aantal orkestleden bleek medio april echter op een door Mengelberg aangelegde zwarte lijst te staan. Die omvatte, afgezien van Mossel en Gerke, veertien namen van musici die hij niet voor een nieuwe contractperiode aangesteld wenste te zien. Het waren practisch allemaal vooraanstaande orkestleden, waaronder André Spoor en de solo-fluitist Bram Best, of prominente leden van Sempre, die deel hadden uitgemaakt van onderhandelingsdelegaties van die vereniging in de voorbije maanden. Vanwege hun gebrekkige spelkwaliteiten had Mengelberg hen bepaald niet geselecteerd; hij was nu duidelijk uit op een rancuneuze zuivering van de hem meest onwelgevallige elementen, om zo tevens de onwillige orkestmeerderheid te intimideren. Na heel wat heen en weer gepraat in het bestuur bleven er van de veertien namen zes over, waarvoor Mengelberg zijn onverbiddelijke eis tot vertrek handhaafde; de overigen zouden berispt worden. Enkelen hielden de eer aan zichzelf en kondigden hun vertrek tegen de zomer van 1904 aan; anderen



André Spoor, concertmeester en tweede dirigent van het Concertgebouworkest (1895-1904)  
(tekening van Albert Hahn; coll. Stadsarchief Amsterdam).



als Mossel poogden terug te komen op hun ‘vrijwillig’ genomen ontslag, maar dat bleef zonder resultaat.<sup>86</sup>

De voornaamste zondebok van Mengelbergs offensief werd André Spoor. De orkest-directeur vond het onvermijdelijk om nu publiekelijk het al jarenlang sluimerende geschil met zijn tweede man definitief uit te vechten. Of Mengelberg zich door Spoor nu werkelijk zo bedreigd voelde staat niet vast, maar hun samenwerking was in elk geval onmogelijk geworden sinds Spoor zich openlijk aan de zijde van Sempre Crescendo had geschaard. Spoor eruit of hij zou zelf gaan, zo luidde kort en goed de stellingname van Mengelberg in de richting van het bestuur, dat zuchtend berustte in het ontslag van Spoor omdat het liever deze dan de chef-dirigent verspeelde. Het grote belang van Mengelbergs behoud werd nog eens benadrukt door een inmiddels op gang gebrachte notabelenactie. Omdat in en buiten het orkest wel degelijk óók actie werd gevoerd voor het aanblijven van Spoor waren er inmiddels dus ook twee elkaar vijandige kampen onder het publiek ontstaan. Rond 21 mei bereikte het tumult zijn hoogtepunt tijdens een orkestvergadering over deze nieuwe ontslagaffaire. De Booy deed verslag aan Van Ogtrop jr.: ‘de vergadering is zeer rumoerig geweest; en heden morgen kwamen opgewonden orkestleden – Krüger, Zimmermann, Drilmsma e.a. mij aanklappen. Aller verzoek was Spoor dan toch te laten blijven, dan zou alles in orde zijn’. Maar De Booy en het bestuur waren niet onder de indruk, zelfs niet van de weer even –en voor het laatst– opgetreden eensgezindheid in het orkest. De Booy meldde tenminste geruststellend: ‘alles komt, denk ik, wel spoedig tot kalmte. Mengelberg blijft geheel op het oude standpunt’.<sup>87</sup> Het lot van Spoor was dus bezegeld: hij gaf weldra zijn laatste concert, kreeg een lauwerkrans en verhuisde per 1 september naar Den Haag. Daar zou hij met enkele andere vertrokken orkestleden nog van zich doen spreken in het door Viotta nieuw opgerichte Residentie-orchest. Het bestuur der NV liet hem, Pontius Pilatus indachtig, vriendelijk weten dat het ‘hem persoonlijk geen kwaad hart’ toedroeg en wenste hem verder geluk met zijn benoeming aan het Koninklijk Conservatorium. Mengelberg lijkt het niet ernstig gedeerd te hebben dat hij vervolgens enige tijd in en buiten het orkest te boek stond als ‘Spoorwegwerker’.<sup>88</sup>

Met de nederlaag van Spoor en zijn onvermijdelijke vertrek naar de hofstad was de weerstand in het orkest nog steeds niet gebroken, maar brak wel de laatste episode van het conflict aan: de vernieuwing van de contracten, die gedurende de Spoor-affaire al dreigend op de achtergrond had gestaan. Het bestuur wenste met elk blijvend orkestlid afzonderlijk te contracteren; het kon zo haar versterkte machtspositie verder consolideren volgens het aloude verdeel-en-heers-devies. Maar in een deel van het orkest, met name onder de actieve leden van Sempre, was het gedachtengoed van Hutschenruyter wel zo levend dat men nog steeds als één orkestcorporatie een collectief contract voor het gehele orkest met het bestuur wilde afsluiten. Dit principiële geschilpunt was sinds de komst van De Booy blijven hangen en het bungelde eind mei nog steeds als ongreijpbare schim voor het Concertgebouworkest. Het speelde bij alle emoties van het moment op de achtergrond mee, niet alleen bij de zaak-Spoor, maar ook bij de gramschap over het feit dat Mengelberg een aantal musici al definitief tot vertrek gedwongen had én bij de aanhoudende klachten over zijn wijze van leidinggeven.

Buiten 'Het Gebouw' was er nóg een tastbare schim: die van de ex-directeur-administrateur, die na Krügers aftreden nu opnieuw ATV-voorzitter was geworden en als engel der wrake bijna permanent door de Concertgebouwbuurt waarde.<sup>89</sup>

Op 27 mei kruisten twee essentiële brieven elkaar. Een 's ochtends verzonden schrijven bevatte een late uitnodiging van Van Ogtrop namens het bestuur van de NV aan 'Heeren Leden van het Orkest' om een commissie van uitsluitend orkestleden af te vaardigen voor overleg over het nieuwe contract. De andere brief, gericht aan het NV-bestuur en 'ontvangen na beurs', betrof een lijvig schrijven van het bestuur van Sempre Crescendo, ondertekend door haar tweede voorzitter Arnold Drilsma en de secretaris, de contrabassist Henri Stips. Daarin stond opnieuw een litanie van klachten over Mengelberg en kwam grote gegriefdheid tot uiting over het ontslag van Sempre-voorzitter Spoor. Maar tenslotte kwam dan het voor de orkestleden centrale punt aan de orde, namelijk 'dat de band, die ons door onze gemeenschappelijke belangen vereenigt, door U wordt erkend en dus -niet alleen op muzikaal doch ook op maatschappelijk gebied- ons orkest als één organisch geheel door U wordt geaccepteerd. Wanneer Uw bestuur in beginsel zou willen besluiten voor het volgend vennootschapsjaar, in plaats van met ieder onzer individueel, met het Concertgebouw-orkest als maatschappelijk lichaam eene overeenkomst aan te gaan, dan houden wij er ons van overtuigd, dat reeds bij de bespreking der overeenkomst in bijzonderheden aan Uw Bestuur zou blijken, dat daardoor de belangen van het Concertgebouw zoodanig zouden worden gediend, dat een rustige gang van zaken tot in een verre toekomst zou zijn gewaarborgd'.<sup>90</sup>

Het NV-bestuur ging wijselijk niet in op deze stellingname van Sempre; het koos voor verdere procedurele schermutselingen, beducht als het nog steeds was voor orkestrale machtsvorming. Nog vóór de brief binnen was, had het al besloten om niet met de vereniging te spreken. Hutschenruyter was immers (ere-)lid van Sempre en dus bestond nog steeds de vrees dat hij in een delegatie namens de vereniging opgenomen zou worden of op de achtergrond zou mee-onderhandelen. Het bestuur was slechts bereid met een algemene deputatie van het orkest te overleggen, in de hoop dat daarin ook Krüger of een andere bestuursloyale musicus zou worden opgenomen. Toen Sempre daarop even handig als onderdanig liet weten haar statuten te zullen wijzigen, zodat alleen orkestleden nog verenigingslid konden zijn en bovendien de recente 'buitenleden' Hutschenruyter en Dahmen met onmiddellijke ingang hun lidmaatschap hadden opgezegd, leek ook deze hindernis voor erkenning te zijn weggenomen.<sup>91</sup> Maar het NV-bestuur bleef in het zicht van de eindoverwinning nu strikt formeel; het liet Sempre minzaam en soeverein weten dat het na een eventuele statutenwijziging en koninklijke goedkeuring daarvan alsnog zou 'overwegen in hoeverre het met uwe Vereniging in relatie zal kunnen treden.' Dit afhouden volgde op de melding van Sempre dat de algemene deputatie van het orkest bij het overleg over het nieuwe contract uitsluitend uit vijf van haar bestuursleden zou bestaan! Het overleg kwam gezien deze patstelling en de sfeer van impasse niet van de grond, en eigenlijk wilde het NV-bestuur het ook niet anders. Sillem meldde namelijk schriftelijk aan zijn medebestuursleden dat hij geen heil meer zag in overleg en dat hij alleen nog van individuele bezwaren van orkestleden tegen bepaalde contractsbepalingen



kennis wilde nemen. Over de geforceerde ontslagen wenste men evenmin nog verdere discussie aan te gaan.<sup>92</sup>

De afwijzing van het sluiten van een collectief contract met het orkest 'als één organisch geheel' was dus volstrekt onwrikbaar gebleken. Volgens Samama sprak het 'bijna vanzelf dat een dergelijk verzoek niet kon worden ingewilligd, evenals de wensen van Hutschenruyter eerder in het seizoen. Ten eerste bestond er voor het bestuur geen precedent in dezen. Ten tweede zou het bestuur van de N.V. bij een dergelijk contract zijn greep hebben verloren op de individuele musici, wier belangen het uit volle overtuiging meende te behartigen en waarin het gedurende zoveel jaren tijd en kapitaal geïnvesteerd had.' Eind mei stuurde het bestuur de orkestleden een aangepast contract waarin onder meer de bevoegdheden van de administrateur beter waren vastgelegd en de orkestleden meer mogelijkheden tot beroep kregen in geval van strafbepalingen door de orkestdirecteur of de administrateur. Naast deze tegemoetkomingen waren de sancties op ongewenst gedrag 'evenwel bepaald denigrerend gebleven: boetes voor te laat komen, boetes voor het verlaten van de plaats in het orkest zonder toestemming van de dirigent, boetes voor wanordelijk gedrag en oneerbiedige opmerkingen aan het adres van het bestuur, de administrateur en de orkestdirecteur'.<sup>93</sup> Het orkest moest dus door het stof voor bestuur en dirigent, en op geen enkele manier zou te tornen zijn aan de individuele ondertekening, die vastgesteld was op 7 juni. Vlak voor die datum liep de emotionele conjunctuur weer hoog op toen, als wanhoopsdaad of provocatie, de vooral voor Mengelberg compromitterende brief van Sempre van 27 mei en de tekst van het nieuwe contract via *Het Nieuws van den Dag* op straat belandden. Het bestuur van de NV was natuurlijk des duivels, en al verklaarde Sempre dat een en ander 'buiten medeweten en goedvinden' van haar bestuur was gebeurd, omstreeks de contractsluitingsdatum ontspoon zich alsnog een woedende correspondentie tussen partijen.<sup>94</sup>

De race was echter gelopen: op 7 juni gingen ongeveer zestig orkestleden dan toch naar Canossa, letterlijk in een lange processie. Sommigen tekenden morrend hun nieuwe contract, voor anderen bleek er zelfs individuele positieverbetering in te zitten, omdat de bezetting van bepaalde lessenaars door het vertrek van een aantal prominenten een probleem vormde.<sup>95</sup> De Booy berichtte vertrouwelijk aan Van Ogtrop dat in een aantal gevallen salarisverhoging gegeven moest worden 'omdat wij natuurlijk op het oogenblik zoo min mogelijk meer mensen willen verliezen'. De sfeer van dat moment wordt het best getypeerd door de opmerking van De Booy aangaande de Mengelberg-loyale trombonist: 'Grebe, die ook om verhoging vroeg is zoo fatsoenlijk (of dom) geweest eerst zijn contract te teekenen'.<sup>96</sup> Hutschenruyter mocht dan zijn eigen positie geen moment uit het oog hebben verloren, een dergelijke hautaine aantekening zou hem nimmer uit de pen zijn gevloeid. Maar De Booy was uit ander hout gesneden en ging ook met wél bestuursgetrouwe orkestleden nogal cynisch en machtsbewust om, zeker nu de overwinningssmaak van bestuur en dirigent nog zo vers was.

# ENTR'ACTE C

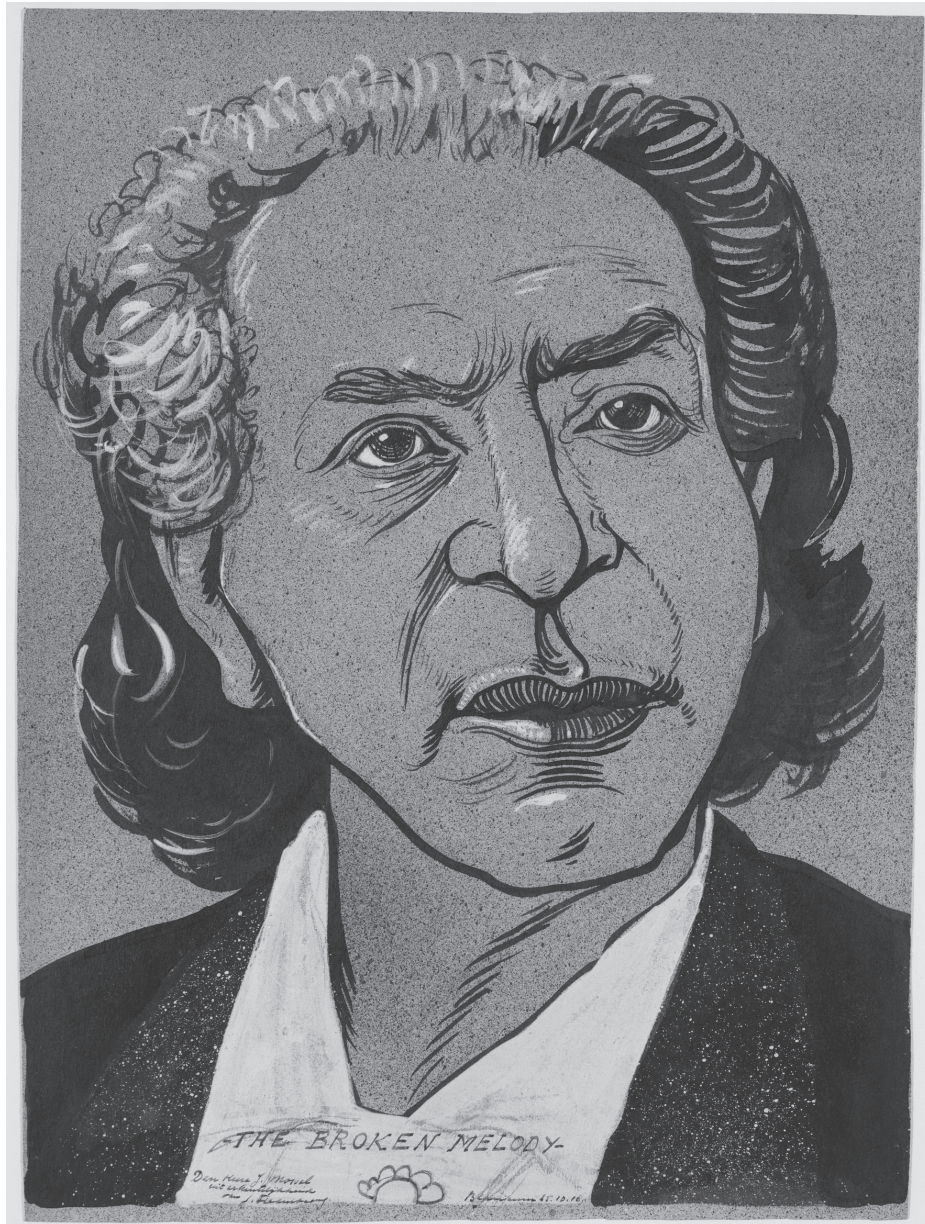
## ABRAHAM, ISAAC EN JACOB

### Aartsvaders van de 'jodenklik' in het Concertgebouworkest

Kort na de eeuwwisseling kreeg Mengelberg het in toenemende mate aan de stok met ongeveer twintig van zijn musici; dat ging dus om bijna een derde van de toenmalige orkestbezetting en bovendien om kwalitatief vaak niet de minsten. In de meeste gevallen betrof het daarbij groepsaanvoerders of prominenten in woord, gebaar, attaque of streek binnen hun sectie. Zij reageerden op de vaak langdradige en betweterige aanwijzingen van de zelfvoldane dirigent steeds vaker met geïrriteerde of humorvolle repliek. Meer dan de helft van deze gevatte critici was van joodse origine, zoals bijvoorbeeld de solofluitist Abraham (Bram) Best en de solocellist Isaac Mossel. Maar ook niet-joden als Jacob Dahmen hadden regelmatig autoriteitsconflicten met de baas op de bok, en ook zij werden gerekend tot de brutale groep van 'lastige elementen'. Dat zich tijdens het conflict van 1904 van de kant van de benauwd katholiek opgevoede Mengelberg nu op individuele musici gericht antisemitisme openbaarde, is indertijd de pers zeker niet ontgaan. Maar bij latere terugblikken is daaraan merkwaardigerwijs maar weinig aandacht besteed, of er is vooral vergoelijkend over geschreven, als betrof het een vrij vanzelfsprekend fenomeen, zo geheel passend in een tijdeigen van vóór de Holocaust. Dat de artistiek directeur er in de jaren vanaf 1901 -anders overigens dan vier decennia later- wel degelijk op uit is geweest om de 'jodenklik' fysiek uit het orkest te bannen en daarmee ook de door hem zo gevreesde verbale 'joden brutaliteit', staat echter als een paal boven water. Binnen enkele jaren is hij daarin ook geslaagd, want niet alleen Bram Best en Isaac Mossel, maar ook de solotrompettist Hofmeester, de altviolist Wertheim en de strijkende gebroeders Drilmsa werden tijdens of kort na het conflict van 1904 als tollenaars uit de muziektempel verdreven. Onloochenbaar heeft de aanstormende Mengelberg daarmee op korte termijn de orkestkwaliteit en op langere termijn de muzikale loopbaan van een aantal van deze joodse musici in beslissende mate beïnvloed, en zeker niet uitsluitend in positieve zin. Als exponenten van de toen uitgedrevenen mogen zowel de fameuze cellist Isaac Mossel als de minder bekende gebroeders Drilmsa gelden.

### De onstuimige natuur van Isaac Mossel

Dit wonderkind werd geboren op 22 april 1870 in Rotterdam en overleed op 31 december 1923 in Amsterdam. Hij speelde al vroeg moeiteloos cello en viool. Op zijn zestiende was



Isaac ('Piet') Mossel, de rusteloze cellovirtuoos (tekening van Corn. Brandenburg; coll. Stadsarchief Amsterdam).

hij al solocellist van de Berliner Philharmoniker (1886) en twee jaar later werd hij dat ook in het nieuwe Concertgebouworkest (1888-1904). Verder trad hij niet alleen op als solist, maar hij was ook pedagoog, kamermuzikspeler (o.a. met Mengelberg) en dirigent. Enige tijd was hij tweede voorzitter (1894-96) en penningmeester van de ATV (1904-05).

Mossel was meteen vanaf de oprichting in 1888 de zeer jonge solocellist van het Concertgebouworkest, eerst onder Kes en later onder Mengelberg. Gezien zijn vurige temperament, dat in de pers als 'eigenaardig rumoerig, strijdlustig' werd omschreven, en als gevolg van de 'rusteloosheid' van zijn 'onstuimige natuur' zal het niet verbazen dat hij ook al vóór het conflict van 1904 herhaaldelijk met Mengelberg in aanvaring was gekomen. Aanvankelijk trokken zij ook als kamermuzikspelers veel met elkaar op, maar vanaf de eeuwwisseling trad er een onopgehelderde verwijdering op. Dat moet meer met karakterbotsingen dan met spelkwaliteit van doen hebben gehad, want Richard Strauss noemde Mossel nog in 1903 'ein vorzüglicher Orchesterführer'. Maar feitelijk brak het grote orkestconflict van 1903/04 uit naar aanleiding van een 'affaire-Mossel' en leidde het uiteindelijk ook tot zijn verdwijnen van de eerste cellostoel. Buiten het ensemble kwamen zijn eigenzinnige talenten en vrijheidszin beter tot hun recht, zonder de dwang van orkestdiscipline en dirigentenwillekeur in een sfeer van antisemitische irritatie. Als cellosolist, dirigent (o.a. van een ensemble van free lancers, het Amsterdamsch Symphonie-orkest), pedagoog (o.a. aan het Amsterdamsch Conservatorium) en kamermuzikspeler bleef Mossel ook na zijn Concertgebouwperiode een van de kleurrijkste figuren in het Amsterdamse muziekleven.

Tijdens en na het Concertgebouwconflict behoorde hij tot het 'democratische' kamp van Hutschenruyter; ook kante hij zich fel tegen het halfslachtige optreden van het ATV-bestuur van Krüger ten aanzien van onbetrouwbare operagezelschappen. Maar gezien zijn wispelturige karakter en drukke werkzaamheden hield hij het zelf als bestuurslid van de ATV slechts enkele korte perioden uit. Net als zijn vrouw, de pianiste Jeannette Belinfante, en zijn broer, de violist Max, overleed hij op betrekkelijk jonge leeftijd. Uit zijn nalatenschap bleek dat Mossel ook een liefdevol instrumentenverzamelaar was geweest: hij liet maar liefst 22 strijkstokken na, alsmede vijf violen en negen celli, waaronder een Stradivarius.

### **De gebroeders Bertrand en Arnold Drilmsa**

Bertrand Henri Drilmsa werd vermoedelijk geboren op 21 januari 1869 te Deventer en werd omgebracht op 23 juli 1943. Hij studeerde violoncello bij Henri Bosmans en Isaac Mossel, de besten van hun generatie. Na zijn leertijd in het USO was hij vervolgens werkzaam in het Concertgebouworkest (1889-1906). Over zijn latere loopbaan is minder bekend, maar vermoedelijk was hij voornamelijk werkzaam als pedagoog. In de jaren '20 was hij vicevoorzitter van een van de indirecte voortzettingen van de A(N)TV, de NOT, en ook voorzitter van de afdeling Amsterdam van de KNT).

Zijn jongere broer Arnold werd eveneens te Deventer geboren en wel op 1 april 1874; vermoedelijk kwam hij om (of werd omgebracht) op 27 oktober 1943. Hij studeerde klarinet



bij Th.M. Hofmeester en viool bij Leopold Kramer; vóór 1891 was hij al werkzaam in de Amsterdamsche Orchest Vereeniging en het orkest van het Hollandsch Opera Gezelschap van De Groot. Vervolgens was hij (eerste) violist en (bas-)klarinetist in het Concertgebouworkest (1891-1906). Drilsma was een prominent bestuurslid (1902-09) van de ATV in hectische tijden en voorzitter van Sempre Crescendo (1904-06) in een cruciale periode. Ook was hij dirigent van 'Handwerkers Vriendenkring' en het orkest van de ANDB. In later jaren was hij o.m. secretaris van de Coöp. Ver. 'De Nieuwe Muziekhandel', mede-oprichter van de NOT (1923) en bestuurslid van het NMPV (omstr. 1926); hij componeerde (pedagogische) vioolstukken en was (viool-)pedagoog.

In de begintijd van het Concertgebouworkest kunnen de toen piepjonge gebroeders Drilsma zeker worden beschouwd als prototypen van een generatie talentvolle joodse musici. Bertrand was niet voor niets een leerling van de cellisten Henri Bosmans en Mossel, de virtuoze solisten, kamermuziekspelers, pedagogen en solocellisten van het Concertgebouworkest. Via het USO kwam hij in 1889 in het net opgerichte orkest. Net als zijn aanvankelijk in organisatorisch opzicht nog actievare broer Arnold zou hij in de nasleep van het conflict van 1904 het orkest uiteindelijk in 1906 moeten verlaten: zijn contract werd simpelweg niet meer vernieuwd. De achtergrond daarvan was dat Mengelberg hem beschouwde als een van de belangrijkste joodse stokebranden. Nadat hij zich zelfstandig had gevestigd, werd deze zelfbewuste musicus organisatorisch actief in de Amsterdamse en nationale muziekwereld, waarbij hij zich met name bekommerde om de sociaal-economische positie van musici. Het is typerend voor zijn brede maatschappelijke belangstelling dat Bertrand Drilsma op latere leeftijd nog een middelbare acte Staathuishoudkunde behaalde.

Zijn broer Arnold kwam na korte orkestrale omzwervingen in 1891 eveneens in het Concertgebouworkest. Enkele jaren later werd hij tevens dirigent van het orkest van de diamantbewerkerbond en van de zangvereniging van Handwerkers Vriendenkring. In politiek-ideologisch opzicht was hij een adept van Henri Polak, net als zijn oudere broer, maar anders dan deze was hij al gedurende het eerste decennium van de eeuw in organisatorisch opzicht actief. Toen was hij bestuurslid van de ATV naast Hutschenruyter en kon hij worden beschouwd als een van de belangrijkste kaderleden van die tijd. Als opvolger van Spoor in de functie van voorzitter van de musicivereniging van het Concertgebouworkest Sempre Crescendo was Drilsma bovendien een sleutelfiguur in de complexe jaren van 1904 tot 1906. Zijn actieve opstelling tijdens de nasleep van het conflict leidde in dat laatste jaar tot zijn ontslag (en dat van zijn broer) uit het orkest; vervolgens verdween ook Sempre Crescendo van het toneel. Stellig gold Drilsma in de ogen van de weinig jodenvriendelijke Mengelberg als een van de schadelijke elementen die in het kielzog van Hutschenruyter uit het orkest dienden te worden verwijderd. In zijn latere loopbaan buiten het Concertgebouw stond Arnold Drilsma in Amsterdam vooral bekend als gezaghebbend vioolpedagoog en bestuurslid van verschillende musici-organisaties.

## HOOFDSTUK VI

### OPNIEUW BEGINNEN

#### Naweeën en de nieuwe Hutschenruyter; de jaren 1904 tot 1907

##### In de pers

Gedurende het conflict is er veel over de opeenvolgende gebeurtenissen geschreven, zowel in de Amsterdamse als de landelijke, zowel in de dagelijkse als de periodieke pers. De vaak openlijke ruzie in 'Het Gebouw' was niet alleen voer voor alerte verslaggevers, ook het concertpubliek speelde een belangrijke rol in de opinievorming en deed in pro's en contra's van zich horen: met applaus en boegeroep, kransen en bloemenhuldes, petitie's, adressen en ingezonden brieven probeerde het invloed uit te oefenen op de afloop van de affaire. Vele kolommen werden aan de eigenzinnigheid van Mengelberg, de opstelling van het bestuur, het vertrek van Hutschenruyter en de onrust in het orkest gewijd. Volgens Mengelbergs biograaf Zwart 'koos de pers gedurende het conflict voor het merendeel partij tegen het bestuur van het Concertgebouw en tegen Mengelberg'. Met name het slachtofferen van Spoor lijkt het krediet bij het publiek meer te hebben aangetast dan het verdwijnen van Hutschenruyter. Bovendien was het een deel van de dagbladpers niet ontgaan dat het wel heel toevallig was dat Mengelbergs uitdrijvingscampagne voornamelijk joodse musici trof.<sup>1</sup> In een aantal kranten werd zelfs bericht over het verloop van de aandeelhoudersvergaderingen van de NV en soms werd het schandaal ook bewust gezocht, zoals bij de openbaarmaking begin juni van Sempre's correspondentie.<sup>2</sup>

Het enige blad dat de spectaculaire machtsstrijd met humor van commentaar voorzag, terwijl het tegelijkertijd blijk gaf de precaire positie van de musici goed te begrijpen, was het satirische weekblad *De Ware Jacob*. Tussen de regels analyseerde het niet alleen heel adequaat de inhoudelijke inzet van het conflict en de persoonlijke machtsstrijd, het was ook de enige bron die door relativering en menselijke maat contrast bood bij een hartstochtelijk arbeidsconflict, dat meer dan een half jaar grimmig, verbitterd en zonder een spoor van humor was uitgevochten. Nadat al vaker grappen waren gemaakt over Mengelberg en Hutschenruyter, verscheen pal na het laatste dieptepunt begin juni een speciale aflevering over het 'Concertgebouwconflict'. Daarin waren onder meer 'Fragmenten uit een tragi-comisch tooneelstuk in acht bedrijven' te lezen, waarin 'WILLEM MENGELBERG (met kalm gebaar en een glimlach van zelfvoldoening)' even rake als kreupele strofen declameerde:



*'In 't Concertgebouw-conflict  
 Heb ik Hutsch eruit gewrikt,  
 (Hij heeft nog geen woord gekikt)...  
 -Hutsch is er erg van geschrikt;  
 Dat heeft Krüger me verklikt.-  
 Steun heb ik in dit conflict  
 Van 't bestuur, dat trouw mij likt  
 En goedkeurend tot me knikt.'*

Ook Mossel en oppositionele orkestleden werden sprekend ingevoerd, terwijl het bestuursstandpunt als volgt stem kreeg:

*'En het zaakje converteeren  
 In een coöperatief -auf Ehre,  
 Daar komt niks van, mijneheeren.  
 Niemand mag ons kritiseeren.'*

Het speciale nummer bevatte naast spotprenten tevens satirisch commentaar op het 'gewijzigde contract', en grafschriften 'na den strijd op het muzikantenkerkhof', zoals:

*'Hier leit Willem Hutschenruyter,  
 De hóóg politieke snuiter,  
 De commanditaire leider,  
 De voor-recht-en-vrijheid-strijder,  
 De geslepen diplomaat,  
 Als 'n pier zoo dood, op straat.'*

En 'Op Krüger', rekening houdend met diens Duitse afkomst:

*'Hier ruht die Asche des sel'gen Herrn Krüger.  
 Seine Kollegen nannten ihn 'Betrüger,'  
 Seine Verehrer lobten seinen Namen,  
 Auf Mengelbergs Reden sagte er: 'Ja und Amen.'<sup>3</sup>*

Natuurlijk waren er ook serieuze nabeschouwingen; de door betrokken afstandelijkheid meest opvallende bijdrage verscheen eind juni in *De Telegraaf*, een krant die -toen en later- niet bepaald op de hand van Mengelberg was. Dit artikel, van de hand van het kersverse ATV-bestuurslid M.C. van de Rovaart, was vooral van belang als evaluatie van de gevoerde tactiek van de vakvereniging gedurende het gecompliceerde conflict. Na een systematische terugblik op de gebeurtenissen veroorlooft deze solidaire collega -later energiek tegenstrever van Krüger- zich ook pikante kritiek op Sempre Crescendo. Zo hekelt hij de beslissing van de orkestledenvereniging om de dissidente groep- Krüger van haar vergaderingen te weren.



Spotprent van Schotel in *De Ware Jacob*, 11 juni 1904 (foto coll. IISG).

‘Deze uitsluiting werd consequent voortgezet en geeft aanleiding tot eene ernstige bedenking. Immers, door het uitsluiten van orkestleden op de vergaderingen van het orkest, worden deze vergaderingen “onder-onsjes” van gelijkgestemden, met als gevolg dat ze in de ogen van het NV-bestuur hebben verloren aan legitimiteit en geloofwaardigheid.’<sup>4</sup>

Ook de hardnekkige pogingen van Hutschenruyter en de zijnen -nog in de Sempre Crescendo-vergadering van 20 mei- om de eis van een collectief contract tussen het orkest als geheel en de NV te handhaven, vindt Van de Rovaart weinig doordacht. Want hoe zou het orkest, zolang het NV-bestuur verantwoording verschuldigd blijft aan zijn aandeelhouders voor de totale exploitatie van de NV, anders dan binnen de smalle marges van de bestaande exploitatie-opzet kunnen functioneren? Het was toch illusoir om aan te nemen, dat de beperkingen van de exploitatie ineens niet meer zouden opgaan wanneer het orkest als geheel een contract met de NV zou aangaan. Het realistische ATV-bestuurslid kapittelt in feite het gebrek aan praktische uitwerking van de democratiseringsprincipes door vooral Hutschenruyter. Hij vreest openlijk ‘dat hier een uitgangspunt is gekozen, waarvan de weg voert tot het interessante rijk Utopia’. Dat de NV-notabelen besloten om ‘bestuur te zijn en te blijven’ brengt Van de Rovaart ruim een jaar na de Spoorwegstakingen tot de nuchtere vaststelling dat die opstelling nu eenmaal anders luidt ‘dan uitingen van socialistische en communistische signatuur’. De machtsverhoudingen liggen vast en daar zullen ook Hutschenruyter en Sempre voorlopig rekening mee moeten houden. De enige hoop voor de korte termijn is volgens dit nieuwe bestuurslid dat het ontstaan van ‘orkesten op coöperatieven grondslag’ niet moet worden uitgesloten.<sup>5</sup>

Aan het slot van zijn betoog laat Van de Rovaart zijn afstandelijkheid toch nog varen als hij achtereenvolgens Sempre, de ATV en met name haar voorzitter weer naar voren schuift als onderhandelaars namens het orkest: ‘slechts door ‘t bestuur van zijn vereeniging of dat van de Toonkunstenaars-Vereeniging, waarvan de president, de heer Hutschenruyter, in deze zaak herhaaldelijk van bezadigdheid en streven naar objectiviteit blijk gaf, (kan) waardig gehandeld worden’.<sup>6</sup> Maar afgezien van dit voorstel, waarvan het NV-bestuur niet gediend bleek, profileerde Van de Rovaart zich hier als een kritisch en bezonnen functionaris in woelige tijden. Dat hij, hoewel behorend tot een der partijen, ook exponenten en opvattingen van het eigen kamp niet spaarde, maakt een sterke indruk. Zo’n kritische opstelling naar verschillende kanten en in volle openbaarheid zou in deze hele kwestie uniek blijven.

### **Veel verliezers**

In de zomer die volgde op de processie van de zevende juni en de nog naijlende perscommotie moest een fors aantal vacatures worden vervuld; maar vooral in kwalitatief opzicht had het orkest een ernstige aderlating ondergaan. Per 1 september 1904 waren uiteindelijk elf musici als onmiddellijk gevolg van de gebeurtenissen uit het voorjaar vertrokken, waaronder André Spoor, J.A.W. Dahmen, W. Gerke, Isaac Mossel, mevrouw Hutschenruyter, de solofluitist Bram Best en de solotrompettist H.W. Hofmeester. Spoor en laatstgenoemd drietal zouden vroeger of later emploi vinden in het Residentie-orchest in Den Haag onder leiding van Viotta.

De altviolist S.L. Wertheim vertrok gedesilluseerd naar het buitenland, vol persoonlijke grieven jegens Mengelberg, die hem diep gekrenkt had door hem te behandelen als ‘nog minder dan een tweede rangs musicus’.<sup>7</sup> Met enig uitstel verdwenen er in de loop van of na afloop van de seizoenen 1904-05 en 1905-06 nog zeker zes musici, meest uit onvrede met de sfeer in het orkest of wegens onmin met Mengelberg. Onder hen waren niet toevallig door de dirigent als Joodse dwarsliggers beschouwde orkestleden zoals Arnold Drilmsma, het prominente Sempre- en ATV-bestuurslid, en D. Belinfante, secretaris van de ATV. Sommige musici die wél bleven, belandden achterwaarts op stoelen waarop zij zichzelf niet graag zagen zitten, anderen werden door Mengelberg voortdurend in de gaten gehouden of gewoon weggepest.<sup>8</sup> De vacatures werden vervuld, al wilde de ATV –die nu weer onder leiding stond van Hutschenruyter– vooral buitenlandse kandidaat-orkestleden als potentiële onderkruipers afschrikken door de leegloop van het orkest te dramatiseren en Mengelberg besmet te verklaren. Een buitenlandse agent klaagde dan ook bij het NV-bestuur ‘over den last die hij had van advertenties geplaatst door de A. T. V. in buitenlandsche bladen de toestand zo afschilderend dat de artisten huiverig waren naar A’dam te komen’. En enige tijd na het conflict deed in het buitenland een gedrukte circulaire de ronde met liefst 36 namen van musici die ‘seit 1904 sind ausgetreten’; daar stond echter niet bij vermeld hoeveel en welke musici rechtstreeks als gevolg van het conflict uit het orkest waren verdwenen en wie om geheel andere redenen was vertrokken.<sup>9</sup>

De positie van Sempre Crescendo was na het conflict heel moeilijk geworden, al werd de vereniging niet tijdens of kort na het conflict opgeheven, zoals vaak ten onrechte is vermeld.<sup>10</sup> Nadat eerder de hoop had bestaan dat de statutenwijziging, waarbij niet-orkestleden geen lid meer konden zijn, tot gevolg zou hebben dat het NV-bestuur Sempre als exclusieve orkestvertegenwoordiger zou accepteren, liet de NV nu weten dat de vereniging ‘nooit als het orgaan van het orkest’ beschouwd zou worden zolang niet alle orkestleden er lid van waren.<sup>11</sup> Hiermee kreeg Van de Roovaart dus achteraf gelijk met zijn opmerking over deze tactische fout. Volledige representativiteit was nu natuurlijk ondenkbaar, gezien de gepolariseerde verhoudingen tussen de hoofdmacht in Sempre Crescendo en het groepje ‘verraders’ rond Krüger. Op zijn beurt werd de vereniging door de van verklikken verdachte orkestleden beschouwd als een querulantengenootschap, waarin bovendien een aantal prominente ATV-militanten een stevig partijtje meeblies. Het bestuur van Sempre gaf zich echter niet zo snel gewonnen, want in het voorjaar van 1905 kwam het, ‘vertegenwoordigende 2/3 der leden van het Concertgebouw-Orkest’, voor het seizoen 1905-06 met verbeteringsvoorstellen voor repetities en vacaties. Het NV-bestuur reageerde niet op deze eisen –het deed immers geen zaken met de vereniging als collectief– en deelde koeltjes mede ‘dat het niet in zijne bedoeling (lag) eenige wijziging te brengen in den tekst der overeenkomst aangegaan met de leden van het Orkest’.<sup>12</sup>

De door de NV gestimuleerde machteloosheid van Sempre zou in 1906 nog schrijnender worden, toen geheel buiten die vereniging om alleen de notoire bestuursvazallen Krüger en Grebe werden benoemd tot orkestvertegenwoordigers in het kersverse pensioenfonds van het Concertgebouw, terwijl oprichting van zo’n fonds juist een van de belangrijkste doelstellingen van zowel Sempre als ATV was geweest! Dat de rol van de orkestledenvereniging

*17*

17  
Concertgebouw-Orchester - Amsterdam.

Kapellmeister: WILLEM MENGELBERG.

SEIT 1904 SIND AUSGETRETEN:

<p><b>1<sup>te</sup> und 2<sup>te</sup> Geige (Besetzung 26)</b></p> <p>ANDRÉ SPOOR LOUIS ZIMMERMANN LOUIS PHAL</p> <p>JOH. DAHMEN M. WOLTERS</p> <p>A. DRILSMA J. M. S. HEUCKEROTH S. NOACH W. ROBERT SIMON SPOOR W. DE BOER J. C. GERKE J. KRESSE G. J. DE LEEUW B. TROMPETER J. VEL</p> <p style="text-align: center;"><b>Bratsche (7)</b></p> <p>J. HEUCKEROTH R. SCHRÖTER S. L. WERTHEIM</p> <p style="text-align: center;"><b>Celli (8)</b></p> <p>I. MOSSEL (Concertmeister) B. DRILSMA O. EBERLE R. HEUCKEROTH J. MESSIAS</p>	<p style="text-align: center;"><b>Harpe</b></p> <p>Frau G. HUTSCHENRUYTER—WINTZER</p> <p style="text-align: center;"><b>Flöte</b></p> <p>A. BEST (Solo) G. SCHEERS » JOH. F. A. F. DAHMEN (pensionirt)</p> <p style="text-align: center;"><b>Oboe</b></p> <p>W. VERHEGGE</p> <p style="text-align: center;"><b>Clarinette</b></p> <p>TH. HOFMEESTER (Solo) D. BELINFANTE</p> <p style="text-align: center;"><b>Horn</b></p> <p>W. BREETHOFF (Solo)</p> <p style="text-align: center;"><b>Trompete</b></p> <p>H. W. HOFMEESTER (Solo) H. LE BARBIER » O. SCHUBERT »</p> <p style="text-align: center;"><b>Timpani</b></p> <p>H. DIX</p>
---	--

Na het conflict: het Concertgebouworkest in het buitenland besmet verklaard (Archief Willem Hutschenruyter; coll. NMI).

nu werkelijk is uitgespeeld, blijkt als in dat jaar de door Mengelberg geforceerde ontslagen van de gebroeders Drilmsa aan de orde komen. Eerst gaat het om het gedwongen vertrek van de violist Arnold, voorzitter van Sempre en tevens ATV-bestuurslid. Vervolgens mengt de ATV zich in de zaak van de cellist Bertrand H. Drilmsa, eveneens actief verenigingslid. Als het Concertgebouwbestuur daarop in het geheel niet meer reageert, gaat de ATV in arren moede over tot publicatie van het dossier inzake deze affaire.<sup>13</sup> Beide zaken-Drilmsa waren dus hopeloos; met het ontslag van de actieve Arnold Drilmsa verdween bovendien elke representatieve musici-organisatie voor bijna tien jaar uit 'Het Gebouw'.

Ook de ATV werd door de NV als serieuze gesprekspartner zoveel mogelijk gemeden, wat behalve uit de zaak-Bertrand Drilmsa ook uit afhandeling van andere individuele affaires was gebleken. In april 1907 deed de vakvereniging bij ontstentenis van een orkestvereniging –wellicht voor het eerst en tevens voor het laatst– nog een poging tot dialoog omtrent de arbeidsvoorwaarden met het NV-bestuur, maar dit wist een gesprek door langdurige correspondentie net zo lang te traineren tot de contracten voor het seizoen 1907-08 inmiddels waren gesloten.<sup>14</sup> Bij dit verstoppertje spelen ging het ook wel degelijk om het feit dat Hutschenruyter voorzitter van de ATV was: het Concertgebouwbestuur vreesde bij onderhandelingen zijn aanwezigheid of eventuele interventies op de achterhand. Daaruit kan niet anders dan geconcludeerd worden dat de vrees voor Hutschenruyter bij het bestuur ook na enkele jaren nog steeds groot was; dit terwijl zijn afscheid en dat van zijn geestelijk erfgoed toch al geruime tijd geleden had plaatsgevonden. Wellicht uit een behoefte aan bestuurlijke zorgvuldigheid was weliswaar in november 1904 nog een bestuursberaad gewijd geweest aan zijn reorganisatievoorstellen, maar dat gebeurde een jaar na indiening ervan en nu comfortabel buiten aanwezigheid van de auteur. De typerende slotsom luidde dan ook: 'de ideeën van den vroegeren administrateur den Heer Hutschenruyter worden –als zijnde tot later uitgesteld– nog aan een bespreking onderworpen. Men acht die echter eenstemmig onuitvoerbaar'.<sup>15</sup> De NV mocht zo met opluchting afscheid nemen van Hutschenruyters plannen tot splitsing van gebouw- en orkestexploitatie en het contracteren van het orkest als zelfstandige corporatie, van zijn permanente schaduw als voorzitter van de vakvereniging was men voorlopig echter nog niet af.

Alle conflictpartijen, ook de overwinnaars, konden aan het eind van het jaar 1904 niet anders dan gemengde gevoelens koesteren omtrent de afloop van de affaire. De maandenlange draaikolk van emoties had allen meegesleept, of het nu ging om modale orkestmusici als Dahmen en Gerke of om Mengelberg, Sillem, Spoor, Mossel, Hutschenruyter of Krüger. In alle nuchterheid kan worden vastgesteld dat in de geestesgesteldheid van deze prominent bij het conflict betrokkenen krampachtige ambities, egotistische machtsmotieven en professionele ijdelheden om de voorrang streden; in per persoon wisselende doseringen weliswaar, maar nagenoeg geen van de hoofdrolspelers vormde daarop een uitzondering: niets menselijks was hun vreemd. Zeker, het conflict ging niet alleen over persoonlijke animositeiten en irritaties, maar vooral ook over brede strategische en artistieke keuzes, over divergerende beleidsrichtingen en botsende ideologieën. Dat daarnaast private machtsmotieven aan de orde waren kan niet alleen maar negatief worden geduid, omdat voor alle betrokkenen ook



persoonlijk veel afhing van de afloop van de machtsstrijd. Het bestuur wenste haar kapitaal, prestige en interne gezag te behouden, terwijl Mengelberg vooral zijn artistieke reputatie en leiderschap overeind wilde houden. Voor veel musici ging het primair om het behoud van hun orkestplaats en daarmee van hun maatschappelijke zekerheid en respect; voor Hutschenruyter tenslotte gold dat hij zowel zijn professionele reputatie als zijn toekomstvisioenen zo ongeschonden mogelijk wilde behouden.

Ter relativering, maar niet als verontschuldiging, van op het eerste gezicht onbegrijpelijk en onaangenaam gedrag aan beide kanten kunnen de hoge artistieke eisen van Mengelberg in het algemeen worden aangevoerd, en in het bijzonder de grote prestatiedruk in het seizoen 1903-04. En dan, in aanmerking genomen de onbetwistbare overgevoeligheid die musici in conflictsituaties vanwege de aard van hun beroep zeker kenmerkt: zouden ook niet-kunstenaars zich in een vergelijkbaar geval niet door egocentrische emoties en particuliere belangen hebben laten leiden? Zelfs de groot-burgerlijke, afstandelijk geconditioneerde regenten van het Concertgebouw lieten zich in hun salons aan de Herengracht of tijdens rustige beursuren door de waan van de dag of de roddel van de week meesleuren. Eén der Concertgebouw-chroniqueurs oordeelde dan ook streng doch rechtvaardig dat het conflict dit 'geestelijk te weinig bewegelijke bestuur uit de handen (is) geglipt, al mocht het uiterlijk andersom lijken'. Ook de NV-bestuurders, en dan nog alleen de minst bekrompenen en meest gelouterden onder hen, bleken inderdaad pas na geruime tijd in staat tot nuchtere analyse van de gebeurtenissen. Zo schreef Van Rees twintig jaar later: 'nu, objectief en van verren afstand het conflict beschouwende, afgescheiden van personen, intriges, bijbedoelingen, kan ik daarin slechts zien een eerste en ernstige poging van enkele vooraanstaande en intelligente orkestleden, om de positie hunner medeleden te verbeteren, en hen op te heffen van arbeiders tot kunstenaars'.<sup>16</sup> In essentie ging het conflict ook niet om Mengelberg of Hutschenruyter, maar zag Van Rees het juist dat het wezenlijk had gedraaid om verheffing, emancipatie, erkenning en respect.

Zowel voor een heldere blik op de gang van zaken tijdens en vlak na de affaire, als bij latere analyse op afstand in de tijd, was het wel een handicap dat emotievolle reacties op incidenten bij voortduring werden afgewisseld met principiële stellingnamen, die in de openbaarheid juist nuchter zakelijk werden gepresenteerd. Persoonlijke tegenstellingen, in de pers vaak breed uitgemeten, werden dan weer met een overduidelijke saus van objectiverende argumenten overgoten. Daardoor, en ook door de omslachtige beleefdheid en het fluwelen taalgebruik van het tijdperk, viel vaak niet uit te maken wat deze of gene nu eigenlijk écht dacht of vond. Voor tijdgenoten was dus al niet goed duidelijk of een persoonlijk attitudeverschil tussen Mengelberg en Hutschenruyter nu de hoofdschotel van het conflictmenu vormde, dan wel dat het in de eerste plaats ging om zakelijke of principiële meningsverschillen. En als gevolg van de onontkoombare polarisatie raakten juist onderliggende vragen al snel aan het oog onttrokken. Was het nu werkelijk zo dat Hutschenruyters opkomen voor medezeggenschap van de musici principieel totaal onverenigbaar was met de bestuurlijke uitgangspunten van de NV; waren 's mans opvattingen over orkestdemocratie onder geen enkel beding te verzoenen met de 'creatieve chaos' van Mengelberg en diens categorische imperatief: hier sla ik nu eenmaal de maat, en ik kan niet anders? In de loop van de affaire

kwamen inhoudelijke vraagstukken niet of nauwelijks meer aan de orde, al was het maar omdat in elk geval Mengelberg, maar stellig ook menige andere betrokkene, steeds minder in staat was om nog personen van zaken te scheiden.<sup>17</sup>

Anders dan over de onwerkbare relatie tussen Mengelberg en Hutschenruyter is betrekkelijk weinig bekend over veranderingen in de relaties tussen de musici onderling en over hun persoonlijke loyaliteiten en animositeiten in het orkest of binnen de vakorganisatie. Destijds zal een goed ingevoerde journalist of concertbezoeker er zelfs pas gaande de affaire achter zijn gekomen dat de verhouding tussen Mossel en Krüger en die tussen Spoor en Mengelberg al langer slecht was, laat staan dat iets bekend was over verschuivingen in de intermenselijke verhoudingen binnen de orkestgemeenschap en de vakvereniging. Persoonlijke geschillen en inhoudelijke verschillen van inzicht moeten ook binnen de ATV als gevolg van het conflict op de duur met elkaar verweven zijn geraakt, hetgeen zich zou uiten in onderhuidse tactiektwisten tussen gematigde aanhangers van Krüger en meer radicale van Hutschenruyter. De eersten waren eerder tot het binnenskamers compromis, de laatsten meer tot confrontatie en principevastheid geneigd. Als strategisch kader van de hutschenruyterianse houding golden grosso modo de strijdbare opvattingen omtrent organisatie en tactiek die in de sociaal-democratische vakbeweging van dat moment golden, zij het dat Sempre noch ATV ooit openlijk haar beginselen beleden. Gezien de onlangs, in 1903, zonder uiteindelijk succes beproefde socialistische vakbondstactiek kon onder een deel van de musici zeker krügeriaanse terughoudendheid verwacht worden; maar deze houding werd door de meeste in Sempre en ATV actieve musici weer als meebuigend, neutralistisch en opportunistisch beschouwd. Een jaar na de algemene werkstakingen was het spanningsveld waarin kunstbedrijven als orkesten of operagezelschappen enerzijds, en musici-organisaties anderzijds moesten opereren, kortom nog zwaar van sociaal-politieke ballast van buitenaf. Daarmee kreeg elk arbeidsconflict op voorhand al bredere ideologische lading; gezien de complexiteit van het Concertgebouwconflict met vele belanghebbende partijen en een spectaculaire uitstraling in de media kon het haast niet anders of deze invloed van buiten was in dit geval extra zwaar geweest.

### **De ATV: Hutschenruyters signatuur**

In de dagbladders was inderdaad voortdurend gepubliceerd over de affaire, maar het contrast met de vakbladen had niet groter kunnen zijn: in het *Weekblad* viel slechts een diepe stilte te signaleren. Nolthenius had wel enkele berichten uit de tweede hand opgenomen, maar er verder het zwijgen toegedaan, vermoedelijk om het vuur niet nog hoger op te rakelen. De ATV-pagina's zwegen zelfs in alle talen, mogelijk omdat er binnen de vereniging diepe verdeeldheid heerste –gepersonifieerd in de (ex-)voorzitters Krüger en Hutschenruyter–, of omdat men de broze verhoudingen binnen het orkest en de ATV niet nog verder wilde beschadigen. Krüger hield zolang hij nog ATV-voorzitter was wijselijk zijn mond over de affaire, maar had achteraf wel de hoofdverantwoordelijkheid op zich genomen voor 'de onderteekening op de contracten der opera-musici' in 1903. Hoezeer hij ook achter het gevoerde bestuursbeleid in deze bleef staan, in het voorjaar van 1904 was hij door de interventies van Mossel cs tot

afreden gedwongen, daarin gevolgd door de andere bestuursleden. Die hadden besloten 'zich homogeen met den voorzitter te verklaren, collectief af te treden en zich evenmin als de voorzitter herkiesbaar te stellen'; zij waren tot de conclusie gekomen dat 'de bezadigde politiek welke is gevolgd, in de oogen der leden geen genade' had gevonden.<sup>18</sup> De tactiek van betrokken medeplichtigheid en vuile handen bij opera-avonturen had gefaald en nu was, meer nog dan het woord, vooral de daad aan de pleitbezorgers van principiële distantie ten opzichte daarvan.

De roerige voortzetting in april van de eerder beschreven afzettingsvergadering van Krüger cs telt liefst 113 aanwezigen, een verenigingsrecord. Naast ambulante en operaleden komt nu ook het halve Concertgebouworkest opdagen, en de situatie van het moment bij dat orkest heeft direct effect op de samenstelling van het nieuw te kiezen bestuur. Als voorzitter wordt de nu ambteloos burger Hutschenruyter gekozen en een meerderheid van de nieuwe bestuursleden bestaat uit prominenten uit het Hutschenruyter-getrouwe deel van het orkest: ondanks hun recente affreden komen D. Belinfante en Arnold Drilmsa over uit het oude bestuur, nieuw zijn daarnaast de orkestverlaters J.A.W. Dahmen en Isaac Mossel. Ook de voormalige ambulanten- en opera-oppositie tegen Krüger wordt nu in de persoon van de militante Bing in het bestuur opgenomen, en ook de heren Engelsma en Seifert komen uit die sfeer. Tenslotte is er nóg een nieuwkomer die al eerder via ingezonden brieven in het *Weekblad* de aandacht op zich had gevestigd en dat weldra ook via *De Telegraaf* zou doen: M.C. van de Rovaart. De belangrijkste Concertgebouwmusici die uit het bestuur verdwijnen zijn Krüger en Grebe, die wordt verweten dat zij 'ter behartiging der belangen van een voorname groep leden, in deze zaak geen bemiddelende rol' hadden vervuld.<sup>19</sup> 'In deze zaak' ging het natuurlijk niet om de oude opera-affaire maar wel degelijk om het op dat moment nog voluit spelende orkestconflict.

Betwijfeld mocht worden of het nieuwe bestuur gezien de actuele positie van de meerderheid van haar leden wél een bemiddelende rol tussen conflictueuze ledengroepen zou kunnen spelen. In opera- en ambulante-kwesties kon het met een schone lei beginnen, maar zouden met name Hutschenruyter en in het middelpunt van het conflict staande Concertgebouwmusici als Mossel en Drilmsa het kunnen opbrengen om mentaal zekere afstand te bewaren als het ging om de belangen van alle leden van dat orkest? Met name de voorzitter maakt in de ATV wel een triomfantelijke rentree, maar beseft dat zijn taak vanwege de Concertgebouw- en operatroebelen 'verre van benijdenswaardig' is: 'het concert-wezen is ten prooi aan beroeringen, waarvan het einde en de gevolgen nog niet zijn te overzien, terwijl speculatiegeest en ijdelheid op opera-gebied een verdeeldheid hebben doen ontstaan'.<sup>20</sup> Het zou voor de ATV inderdaad een zwaar jaar worden.

De personele wijzigingen in de bestuurssamenstelling zijn zeker van grote betekenis: tussen Krüger- en Hutschenruyter-aanhangers zal het niet alleen in het Concertgebouworkest nooit meer goed komen, ook in de ATV zullen de tegenstellingen geleidelijk aan steeds persoonlijker worden, met alle gevolgen op termijn van dien. Maar in de ATV vindt niet alleen een personele doch ook een beleidsmatige omslag plaats, want nu zijn exponenten van een meer radicale opstelling in orkest-, opera- en ambulante aangelegenheden aan zet en staan falende gematigden buiten spel. Het 'nieuwe oude bestuur' begint met een

voortvarend programma voor te stellen: het tot stand brengen van een minimumtarief en een weerstandsfonds, daarnaast maatregelen tegen operadreigingen en orkestperikelen. Zelfs wordt de oprichting aangekondigd van een ‘commissie voor Maatschappelijk Werk, welke commissie zich moet belasten met het organiseren van lezingen enz.’. De verliezers van het Concertgebouwconflict hebben in elk geval bepaald hun ambities niet verloren, maar de realisering ervan is wel lastig omdat zoveel aandacht moet worden besteed aan de treurige naweeën van de verschillende conflicten. Pogingen tot bemoeienis met de nieuwe arbeidscontracten van de Concertgebouwmusici mislukken immers en ook dreigt opnieuw ‘ergerlijke kunst-prostitutie op opera-gebied’.<sup>21</sup>

De sfeer in het nieuwe bestuur is ondanks dit alles echter optimistisch; in de visie van Hutschenruyter is in het tienjarig bestaan van de ATV toch heel wat bereikt, maar is nu ‘verhoogde innerlijke kracht’ nodig. Daarmee bedoelt hij in elk geval níet de spoedige oprichting van een landelijke bond, waarvoor juist het lid Bondt –nomen est omen– in een ingezonden brief had gepleit: nu de ATV een nieuw bestuur had moest de bond ‘met de oude sleur breken’ door samen te werken met de Maatschappij Toonkunst en de NTV. Van dit coalitievoorstel nam Hutschenruyter echter afstand op basis van moeizame ervaringen in het verleden en omdat hij het nog steeds een te vaag plan vond. Daarbij liet hij niet na om het enthousiaste lid op schoolmeesterachtige wijze zijn scepsis in te peperen.<sup>22</sup> Maar ‘verhoogde innerlijke kracht’ kon ook duiden op het tot stand brengen van een weerstandsfonds of de immateriële, ‘maatschappelijke’ ontwikkeling van de leden betreffen. Het is vóór de zomer van 1904 nog niet duidelijk waar nu eigenlijk de prioriteiten van het nieuwe bestuur lagen; wellicht was het aanbrengen daarin van een heldere rangorde in één keer ook iets te veel gevraagd.

Het staat wel vast dat vanuit het nieuwe bestuur –en stellig op instigatie van de nieuwe oude voorzitter– in de zomer van 1904 een poging gedaan is tot ‘het oprichten van een op coöperatieven grondslag werkend orkest’. Na alle coöperatiediscussies in en om het Concertgebouw, eveneens door Hutschenruyter geïnitieerd, kan dit initiatief maar moeilijk anders gezien worden dan als een rechtstreekse aanval op Mengelberg en het Concertgebouwbestuur. Nu het van binnenuit niet was gelukt, werd de poging van buitenaf ondernomen. Een buitengewone Algemene Vergadering van de ATV betuigde grote instemming met dit plan, waaraan dreigende brodeloosheid van een deel van zowel de symfonische als de opera-musici niet vreemd zal zijn geweest. Maar de ATV stuitte hier natuurlijk, net als bij zovele operaplannen het geval was, op identieke problemen als de eerder aangeklaagde avonturiers: zij kreeg geen garantiefonds gevuld. Ze had immers geen kapitaalcrachtige financiers voorradig, want met name de aandeelhouders en de gulle gevers van de ‘Vereeniging tot instandhouding van Het Concertgebouw’ bleven het NV-bestuur en Mengelberg steunen. Bovendien voelden dezen, zowel uit sociaal-politieke als bedrijfseconomische opvattingen, maar weinig voor ondersteuning van een coöperatieve opzet. Het schone ATV-plan zou in 1904 op elke agenda prijken, maar er zou tenslotte niets van terecht gekomen; het zou blijven bij een droom van de voorzitter en zijn getrouwen.<sup>23</sup>

In meer aangelegenheden zien we de hand van de voorzitter onmiskenbaar terug: hij drukt een veel persoonlijker stempel op het organisatieleven dan zijn voorganger Krüger, waarbij

herhalingen van bewegingen uit de periode van zijn eerste voorzitterstermijn onmiddellijk herkenbaar zijn. Zo neemt Hutschenruyter van Ary Belinfante het redacteurschap over van het orgaan van de VvMO&MO, omdat deze vereniging 'in de toekomst een nauwer verband tusschen vereenigingen die hetzelfde doel beoogen n.l. verbetering van toestanden op muzikaal gebied gewenscht achtte en in de benoeming van den heer Hutschenruyter een middel zag om daartoe te geraken'.<sup>24</sup> Maar vooral in de strakkere bejegening van nieuwe opera-avonturen met betrekking tot het seizoen 1904/05 wordt een compromislozer aanpak dan voorheen zichtbaar. De straffe redactionele pen van de voorzitter in het *Weekblad* leidt bijvoorbeeld tot een felle woordenstrijd met de opera-initiatiefnemer David Koning jr., die notabene kort daarvoor nog een gewaardeerd ATV-bestuurder was geweest. Koning beschuldigt Hutschenruyter van 'afbrekend courantengeschrijf' over, en een 'vijandige houding' ten opzichte van zijn operaplan. Die slaat terug door op zijn beurt Koning te beschuldigen van 'een hooghartige houding tegenover (de) vereeniging' en wat later zelfs van 'arglist en baatzucht, naast domheid en onervarenheid'. De plannen voor een Noord-Nederlandsche Opera (NrdNO) worden dan ook door de ATV geboycot, evenals trouwens die van Gustave Prot Jr. in de Plantage. Zelfs een bemiddelingspoging onder leiding van de ABB, met Koning en zijn gezelschap ter ene en Hutschenruyter en de ATV ter andere zijde, mag niet baten. De ATV wil werkelijk haar handen niet meer vuil maken aan geknoei met operacontracten.<sup>25</sup>

Het nieuwe bestuur roerde zich ook zelfbewust in een klassieke actie tegen beunhazerij, zelfs als het de bevriende diamantbewerdersbond betrof. In augustus 1904 richtte D. Belinfante zich tot het ANDB-bestuur met het verwijt van 'oneerlijke concurrentie' door I. Lenson, voorzitter van het Diamantbewerders-fanfarecorps, een der culturele afdelingen van de ANDB. Leden van dit corps, amateurmusici uiteraard, zouden samen met enige beroepsmusici tegen betaling hebben opgetreden, zowel bij het tienjarig jubileumfeest van de Bakkersgezellenbond als ter gelegenheid van het Internationaal Socialistisch Congres, dat immers in die maand -zij het onder protest van De Booy- in het Concertgebouw was gehouden. De musicerende diamantbewerders hadden het bestaan om, zoals Bing het pregnant uitdrukte, 'het brood (te) ontstelen aan vakmensen, die er van moeten bestaan'. Niet alleen waren deze amateurs daarvoor betaald, maar bovendien was er gespeeld 'beneden het minimumtarief, door onzen bond (de Amsterdamsche Toonkunstenaars Vereeniging) voorgeschreven'.<sup>26</sup> Een direct antwoord op dit protest is helaas niet bewaard gebleven, maar dat de kwestie hoog werd opgenomen blijkt wel uit de correspondentie tussen het bondsbestuur van de ANDB ter ene en de ATV en Bings Nederlandsche Artisten Vereeniging (NAV) ter andere zijde. Deze beide organisaties zagen 'gaarne een confrontatie met den heer Lenson tegemoet' in aanwezigheid van het ANDB-bestuur; dat onderhoud moet geholpen hebben, getuige Bings brief van een jaar later waarin hij het 'energiek optreden' van het ANDB-bestuur uit 1904 memoreerde.<sup>27</sup>

Maar dat wilde niet zeggen dat het probleem van oneerlijke concurrentie en onder de prijs spelen met een enkel gesprek tussen kameraadschappelijke bondsbestuurders uit de wereld was geholpen. Er waren nu eenmaal muzikale diamantbewerders die, 'omdat ze vroeger wel bals en partijen hebben bezocht, in de gelegenheid waren het afroepen eener quadrille af te leeren van den een of andere dansmeester, nu meenen het recht te hebben, bij hun vak als diamantbewerker, het beroep van dansmeester en aannemer van orkesten te mogen uitoefenen'.

In 1905 was het vooral de NAV die zich opwond, maar in 1907 zou ook de ATV nog eens met klem proberen de ABB –hoewel zij daarbij niet was aangesloten– te overreden dat van te voren overleg moest plaatsvinden over deugdelijke contracten. Dit speelde bijvoorbeeld rondom de gezamenlijke 1 mei-viering van de moderne arbeidersbeweging in Amsterdam, opdat niet ‘de tarieven der muzikale vak-vereeniging worden overtreden en ongeorganiseerde musici worden geëngageerd’.<sup>28</sup>

Gezien de impasse rond het Concertgebouworkest lag de oriëntatie van de ATV op praktisch vakbondswerk en haar behoefte aan profilering via operakwesties en belangenbehartiging van ambulanten voor de hand. Maar Hutschenruyter deed zich, net als in zijn eerste voorzittersperiode, veel meer dan Krüger ook kennen als een ware strateeg aangaande het organisatievraagstuk van musici. In een artikelenreeks in het *Weekblad*, getiteld ‘Organisatie’, pleitte hij net als vroeger voor ‘krachtiger organisatie’ en toonde zich opnieuw teleurgesteld dat ‘van algemeene aaneensluiting evenmin sprake is, als van eensgezind streven’. En veel explicieter dan Krüger het ooit gedaan zou hebben –gezien diens politiek afhoudende opstelling in 1903– stelde Hutschenruyter de noodzaak van ‘hervormingen op maatschappelijk gebied’ als belangrijkste taakstelling van de ATV ‘op den voorgrond’.<sup>29</sup> Hier sprak niet meer de voorzitter van een politiek neutrale belangenvereniging, zoals Krüger zichzelf had gezien, maar na vijf jaar betrekkelijke afzijdigheid en tenminste één bittere arbeidservaring rijker was nu opnieuw de sociaal en politiek bewuste verenigingsaanvoerder aan het woord. Door markering van maatschappelijke doelen wonnen echter ook de ideologische verschillen met de meest nabije spelers in het muzikale veld van dat moment aan betekenis: namelijk met de categorale VvMO&MO en zeker met de deftiger NTV.<sup>30</sup> Maar Hutschenruyter zag ook zeker de noodzaak om op termijn te komen tot een algemene musicivereniging, die zich op landelijke schaal met sociale belangenbehartiging moest bezighouden en een eigen blad beheren, en die met zusterorganisaties in het buitenland zou zijn verenigd in een internationaal verband. Aan zo’n nationale organisatie moesten pensioen-, zieken- en weerstandsfondsen zijn gelieerd en er zouden coöperatieve verbruiksafdelingen aan verbonden worden. In onderafdelingen was ruimte om ledengroepen met bijzondere belangen onder te brengen, zoals toondichters, uitvoerende kunstenaars en pedagogen, als een alternatief voor hun isolement in categorale organisaties. Er kwamen zelfs uitgewerkte schema’s aan te pas die de visionaire voorzittersgedachten moesten accentueren, evenals een ‘Schets van Ontwerp-Statuten voor een Algemeene Nederlandsche Vereeniging van Toonkunstenaars en voor hare onderafdeelingen’.<sup>31</sup>

Hoe degelijk ook uitgetekend, de expositie van Hutschenruyters organisatiedromen doet enigszins naïef aan, zo kort na de Concertgebouwcrisis; in het licht van vroegere ervaringen met moeizame organisatiebundeling getuigen de plannen bovendien eerder van teugelloos blauwdrukdenken dan van bescheiden realiteitszin. De organisatieschema’s lijken opgesteld door iemand die op zoek was naar compensatie in de theorie, nu hem in de harde praktijk van alledag zojuist zijn voornaamste sturingsmogelijkheden waren ontnomen. Aan de andere kant getuigen de *Weekblad*-artikelen ook van ongebroken idealisme, hardnekkige organisatiezin en optimistische geldingsdrang. Gezien de proporties van de recente nederlaag die hij en zijn getrouwen in ‘Het Gebouw’ hadden geleden, met alle persoonlijke gevolgen



van dien, kan men slechts bewondering hebben voor zijn vermogen om over de eigen schaduw heen te springen, alsmede voor 's mans geestkracht, zo onmisbaar om sceptici en realisten in zijn directe omgeving in zware tijden op de been te houden. De ATV als geheel toont zich ook veerkrachtig als zij na 'velerlei wederwaardigheden en woelingen' terugblijkt op het enerverende verenigingsjaar 1903-04 en vaststelt dat de vereniging verkeert in een 'Sturm-und-Drang-periode'. Die geestesgesteldheid valt natuurlijk niet los te zien van het voortvarende optreden van haar voorzitter, dat -in bedekte termen- mogelijk is gemaakt omdat hij 'zich in de gelukkige omstandigheid bevond, zijn krachten nagenoeg uitsluitend aan de vereniging te kunnen wijden'.<sup>32</sup> De 'gelukkige' achtergrond van deze beschikbaarheid mocht twijfelachtig zijn, in elk geval was het gezag van deze energieke voorzitter in de vereniging onweersproken en werd het zelfbewuste optreden van het nieuwe bestuur doorgaans zeer gewaardeerd.

### **Geheimzinnige operaplannen?**

Al was de afloop van het Concertgebouwconflict in 1904 het hoofdmotief, de aanhoudende geruchten over nieuwe operaplannen in het vacuüm dat Van der Linden had achtergelaten konden natuurlijk niet genegeerd worden; vooral omdat daarin gedurende bijna dat gehele jaar ook regelmatig de naam opdook van de vertrokken directeur-administrateur van het Concertgebouw, inmiddels opnieuw voorzitter van de ATV. Er waren sterke geruchten in omloop dat Hutschenruyter kort na zijn terugtreden bij het Concertgebouw een tijdlang opera-ambities had gekoesterd; mogelijk had hij daarbij zelfs overwogen om een nieuw operatorkest van het Concertgebouworkest af te splitsen. In elk geval was hij direct of indirect bij tenminste twee initiatieven betrokken, die na de dramatische échecs van de winter van 1903 op 1904 tot nieuwe ensemblevorming in het daarop volgende seizoen hadden moeten leiden. In hoeverre hij daarin ook zelf initiatief nam, ofwel dat hij uitsluitend door derden voor hun karretje werd gespannen of als uithangbord en zetstuk werd misbruikt, valt uiteindelijk lastig vast te stellen. Maar het is wel een poging waard om uiteen te rafelen in hoeverre hij, nadat hij zijn Concertgebouw-schepen achter zich had verbrand, mogelijk toch op meer paarden heeft gewed dan alleen op zijn ATV-voorzitterschap of op de totstandkoming van een coöperatief orkest onder zijn organisatorische leiding.

In de tweede helft van januari 1904, dus toen Hutschenruyter nog in dienst was van het Concertgebouw, verscheen op initiatief van de bekende zangeres en pedagoge Cateau Esser en haar 'Vereeniging tot Beoefening van Vocale en Dramatische Kunst' een 'Nota van oprichting' van alweer een nieuwe Nederlandsche Opera. Het stuk gold tevens als subsidieaanvraag aan het adres van onbekende mecenasen of overheden, waarbij ook zeker aan de Gemeente Amsterdam zal zijn gedacht. Bij het op te richten gezelschap zouden natuurlijk alle kwalen van De Groot, Van der Linden, het eerder door Esser gesteunde ALT e tutti quanti ontbreken; er zouden nu 'hechtere grondslagen' gevestigd worden, 'bij gezonde organisatie en onder bekwame leiding'. De vereniging was daartoe 'in overleg getreden met den heer Willem Hutschenruyter', en gezien het feit dat in de nota meermalen het begrip 'reorganisatie'

opduikt was diens actieve invloed ook merkbaar. Zo werd er voor gepleit om koor en orkest in verband met 'tijd voor ernstige en rustige voorbereiding' van producties gedurende het hele jaar in dienst te houden; ook werd de nadruk gelegd op 'rust, zoo onmisbaar voor menschen, die artistieke arbeid te verrichten hebben', waarop een pleidooi volgde om het 'zoo demoraliseerende reizen' te beperken 'tot een minimum'. Dat ademde de taal en het denken van de muzikale vakverenigingsman en het was dan ook nauwelijks een verrassing in deze nota te lezen, dat Hutschenruyter 'grootte sympathie koesterde voor de plannen van Mej. Cateau Esser en zich in beginsel bereid verklaarde de leiding van de nieuwe onderneming op zich te nemen'.<sup>33</sup>

Gezien de van hem bekende standpunten ligt het voor de hand dat Hutschenruyter zijn medewerking aan het plan van Esser en de haren afhankelijk gesteld heeft van de totstandkoming van een toereikend financieel draagvlak, ofwel in de vorm van een gemeentelijke subsidie, ofwel van een garantie van 'eenige invloedrijke kunstbeschermers'. Dat valt ook op te maken uit een briefje van Esser van 31 januari 1904 aan 'de arme, veelgeplaagde Dir. Adm.' -dus vlak voor diens nogal gehaaste vertrek uit het Concertgebouw-, waarmee zij probeerde mogelijke onzekerheden weg te nemen: 'om U, naar ik hoop, in prettige, vertrouwende stemming te brengen nog dit: de garantie gist!!' Daaraan voegde de opera-récidiviste tamelijk flemmerig toe: 'is onze toekomstige Directeur-gérant tevreden over de Ex-adviseur (se) van de Nederl. Opera?'<sup>34</sup> De daarop volgende oorverdovende stilte duurde twee maanden en werd pas doorbroken door een bericht in de *NRC*, begin april, waarin melding werd gemaakt 'van het niet slagen eener, uit ernstige elementen bestaande nieuwe opera-combinatie' onder leiding van Hutschenruyter. Een aantal operasolisten, waaronder de 'ex-ondernemers' Jacques Coini, Cateau Engelen-Sewing, Chr. de Vos en F.H. van Duinen deed twee weken later alsnog een oproep het plan te steunen; bij deze gelegenheid spraken zij hun vertrouwen uit in Hutschenruyter als nieuwe operaleider, maar hun noodkreet lijkt geen succes meer te hebben gehad.<sup>35</sup> Het initiatief was doodgelopen, maar uit al deze bronnen blijkt wel dat Hutschenruyter serieus bij het plan betrokken was geweest.

Van deze operageruchten had Cornelis van der Linden, die tijdelijk in ballingschap verbleef in New York, lucht gekregen en hij schreef Hutschenruyter dat ook hij met zijn 'rijke ervaringen, een plan (zou) willen voorleggen'. De concrete reactie van Hutschenruyter is helaas niet overgeleverd, maar dat hij begin mei in eerste instantie niet geheel afwijzend moet hebben gereageerd zou kunnen blijken uit een tweede brief van Van der Linden, enkele weken later. Eerst rechtvaardigde én excuseerde deze zich nog eens voor zijn catastrofe van twee jaar eerder, onder beklemtoning van 'op welke mooie hoogte de opera gestaan heeft, hoe door de sociale verhoudingen de onderneming is achteruitgegaan'. Maar nu wilde hij althans 'vergeten en vergeven van wat voorgevallen' was.<sup>36</sup> 'Opera Kees' was nog vol energie en meende fortuin te kunnen maken, al werd niet duidelijk hoe hij dacht de benodigde voorfinanciering bijeen te krijgen. Dat zal Hutschenruyter met zijn strenge oprichtingscriteria bij nader inzien ook wel zijn opgevallen, en vervolgens viel ook over dit plan diepe stilte.

Deze nogal geheimzinnige operavrijages vormden, terwijl het Concertgebouwconflict nog volop aan de gang was, vanzelfsprekend voedsel voor hoofdstedelijke roddel en speculatie. Hutschenruyter achtte het medio mei, toen hij inmiddels weer ATV-voorzitter was en het

mislukken van het plan-Esser openbaar was geworden, dan ook nodig om precies uiteen te zetten waar hij inzake de ‘Nederlandsche Opera-plannen’ stond. Hij deed dat uitgerekend in het *Algemeen Handelsblad*, de krant waarmee de familie van Charles Boissevain, Mengelbergs kompaan en zijn voormalige tegenstrever in het Concertgebouw-bestuur, sterk was verbonden. ‘Nu mijn naam dezer dagen voor de zooveelste maal in verband is gebracht met Ned. Opera-plannen, stel ik er prijs op te verklaren, dat mijn houding tegenover die plannen steeds volkomen passief is geweest. Wel is in de laatste jaren herhaaldelijk de vraag tot mij gericht, of ik eventueel bereid zou zijn, de leiding eener Nederl. Opera op mij te nemen. Het antwoord op de vraag heeft zich echter steeds beperkt tot het nader aanduiden van de omstandigheden, waaronder –volgens mijne meening– een Opera levenskrachtig zou kunnen worden. Om dit te bereiken, zou aan de volgende voorwaarden moeten worden voldaan:

- 1e. absolute garantie voor het nakomen van alle verplichtingen;
- 2e. mogelijkheid tot het scheppen van gezonde huishoudelijke toestanden;
- 3e. orkest en koor gedurende het geheele jaar verbonden;
- 4e. niet reizen, of –bij wijze van voorloopige concessie– buiten Amsterdam hoogstens één voorstelling per week.

Eerst wanneer aan die hoofdvoorwaarden zou kunnen worden voldaan, wat ik niet weet, zouden onderhandelingen met mij tot eenig resultaat kunnen leiden en die onderhandelingen hebben tot heden niet plaats gehad.<sup>37</sup>

In de formulering van deze voorwaarden zijn die in de eerder vermelde ‘Nota van oprichting’ van Esser cs vrij nauwkeurig te herkennen: Hutschenruyter was bij de opstelling van die tekst dus wel degelijk –passief of actief– betrokken geweest. Maar aan de door hem geformuleerde –vooral financiële– basisvoorwaarden, die nagenoeg identiek waren aan die welke aan een op te richten onafhankelijke orkestvereniging gesteld moesten worden, kon door de oprichters vervolgens eenvoudigweg niet voldaan worden. Daarmee was het voor hem vrij gemakkelijk om publiekelijk afstand van de plannen te nemen, hoezeer hij er vermoedelijk ook in geïnvolveerd is geweest. Voorzover Hutschenruyter nog een rol in het operawezen wilde spelen, heeft hij zeker niet potentiële ‘koopmansondernemingen’ als die van Esser of Van der Linden in het hoofd gehad. Eerder nog zal hij met de gedachte gespeeld hebben om een operagezelschap te stelen op basis van ‘onderlinge’ samenwerking, net zoals bij zijn coöperatieve orkestplannen.<sup>38</sup> Maar daarmee was dan tevens gegeven dat zoiets niet zou kunnen slagen, om redenen van kapitaalgebrek onder musici en een gebrek aan mogelijkheden voor hen om garanties van notabelen te verwerven. Ruim voor de zomer van 1904 moet Hutschenruyter hebben ingezien dat het opnieuw niets zou worden met steviger fundamenten en solider financiering van toekomstige operagezelschappen, of hij nu wel of niet was betrokken bij plannen daarvoor. De conclusie dat operamusici dus opnieuw de dupe konden worden van insolventie zou de rechtvaardiging vormen voor het straffe optreden van de ATV tegen Koning en diens Noord-Nederlandsche Opera nà de zomer.

De aantijgingen van Koning aan het adres van de ATV-voorzitter, dat deze eigen operaplannen koesterde en daarom de Opera-Koning dwarsboomde, waren weliswaar hardnekkig maar werden weldra gesmoord in de ondergang van Konings gezelschap, en dat nog vóór de jaarwisseling: het werd de tiende operakrach in tien jaar tijd.<sup>39</sup> Het spoor

van vernieling was wederom zeer dramatisch: talloze musici raakten opnieuw brodeloos. Daar kwam nog bij dat de ATV zich had verplicht om de principiële boycotters van de onderneming onder haar leden ditmaal schadeloos te stellen. Alhoewel deze beginselvaste geste nog voor grote financiële problemen zou zorgen, kon tijdelijke euforie in de ATV-gelederen omtrent de eigen standvastigheid niet uitblijven. In de najaarsvergadering van de ATV werd unaniem een motie aangenomen die Hutschenruyter zuiverde van alle blaam en 'schandelijk laster' als gevolg van Konings beschuldiging dat hij door Hutschenruyter was tegengewerkt vanwege diens eigen opera-ambities. De leden van de ATV zagen dat heel anders en konden het 'niet nalaten hunne warme hulde te betuigen aan den wakkeren voorzitter'. Deze had zich zelfs een bijzondere beschermvrouwe verworven in het lid Annemarie Rutters, dat een protest tegen de verdachtmakingen voorlas waarmee zij ook de dagbladen had bestookt. Zij oogstte daarmee 'levendigen bijval' en nam tevens een unieke plaats in de inmiddels tienjarige verenigingsgeschiedenis in, door als eerste vrouw in het openbaar het woord te voeren.<sup>40</sup> Over morele steun –al of niet van enige sturing voorzien– in verband met de beschuldigingen van dubbel operaspel had Hutschenruyter dus in elk geval niet te klagen. En het tegenwerken door de ATV en Hutschenruyter van Konings gezelschap met zijn defecte arbeidscontracten werd volledig gesanctioneerd: die handelwijze was volstrekt correct geweest en conform het verenigingsstandpunt uitgevoerd. Al had Hutschenruyter de schijn van partijdigheid wel enigszins tegen, zijn positie bleef onomstreden. Zijn erkende onmisbaarheid bleek zijn grote kracht.

### **TOONKUNST en de 'inwendige kracht' van de ATV (1905)**

Rond de jaarwisseling van 1904 op 1905 raakte de opgekrabbelde vereniging in rustiger vaarwater. Een periode van pogingen tot organisatorische versterking en vooral van communicatieherstel was aangebroken. Hutschenruyter was immers inmiddels toegetreden tot de redactie van het orgaan van de VvMO&MO, vermoedelijk met het vooropgezette doel om gezamenlijk met de ATV een nieuw blad uit te brengen. Daar waren goede argumenten voor: beide organisaties waren in doelstellingen verwant en het ledenbestand overlapte voor een deel. Men kon dus op verdere inhoudelijke en beleidsmatige wisselwerking hopen en verwachtte waarschijnlijk ook uitstraling van zo'n gezamenlijk blad buiten beide verenigingen. Enthousiasme over het in het *Weekblad* geschrevene werd onder beroepsmusici vermoedelijk gemist: dat blad was te zeer een recensiemachine geworden ten behoeve van dilettanten in de regio en een elite van Wagnerliefhebbers, met de ATV-pagina's als bijwagen voor huishoudelijke verenigingsmededelingen. Maar belangrijker lijkt dat Hutschenruyter van oordeel was dat Nolthenius in diens eigen kolommen zeldzaam terughoudend was geweest gedurende de recente opera-affaires en arbeidsconflicten, en zich daarmee weinig solidair had opgesteld ten opzichte van de vereniging waarmee hij tenslotte één orgaan deelde. Hutschenruyter schreef in zijn afscheidswoord dan ook: 'in het Weekblad zal men zelden of nooit den weerklank hebben gevonden, van den strijd binnen de grenzen van het orgaan tegen afkeurenswaardige toestanden gevoerd'. Daarmee werd in de ATV-kolommen

op de valreep een rekening vereffend met de verzoenende tonen en hogere doeleinden van het *Weekblad*; die waren door de ATV onder Krüger zonder morren geaccepteerd, maar Hutschenruyter en de zijnen hadden er tijdens de Concertgebouwaffaire ongetwijfeld meer moeite mee gekregen. Al mochten 'eenige woorden van waardering voor het goede, gedurende de negenjarige relatie ondervonden, niet ontbreken', nu was de tijd toch aangebroken om op eigen benen te staan. Daarbij werd en passant weggepoetst dat de relatie tussen *Weekblad* en ATV vijf jaar eerder al eens voor driekwart jaar onderbroken was geweest, eveneens op instigatie van Hutschenruyter.<sup>41</sup>

Een zelfstandig blad strookte vanzelfsprekend ook met Hutschenruyters hoge ambitieniveau: naast verenigingsnieuws dienden onderwerpen op het vlak van algemene muzikale ontwikkeling en het muziekleven behandeld te worden, evenals wetenschappelijke, muziekhistorische en -pedagogische kwesties. Het moest kortom worden 'een middel tot bevordering der kunst en tot verheffing van het muzikale leven'. Dit was een credo dat het gemiddelde periodiek van een vakvereniging nogal te boven ging en overigens heel goed bij het *Weekblad* zou passen. Nolthenius toonde bij dit tweede vertrek binnen enkele jaren uit zijn kolommen geen enkele rancune, hoezeer hij ook gekant was tegen elkaar op een kleine deelmarkt beconcurrerende muziekbladen. Ruimhartig meldde hij zijn lezers: 'dat de vereeniging zich zoo sterk gevoelt om een eigen orgaan in stand te kunnen houden verheugt mij zeer'. En toen korte tijd later het eerste nummer van het nieuwe blad *Toonkunst* verscheen, gaf hij genereus toe: het 'ziet er goed uit'.<sup>42</sup>

De besluitvorming over en de voorbereiding van een eigen blad waren nu zorgvuldiger geweest dan in 1899, al valt wel op dat er weinig initiatief van de VvMO&MO uitging. Men meende in de persoon van de oud-opera-ondernemer A.D. Loman Jr. een actieve administrateur en exploitant te hebben gevonden, zodat de redactie niet met zakelijke taken hoefde te worden belast. Hoe deze de exploitatie en organisatie heeft opgezet, is niet precies bekend, maar dat het nieuwe orgaan voor beide verenigingen een financiële belasting betekende, zou spoedig blijken. Het blad zou voluit heten: *TOONKUNST. Weekblad gewijd aan de Belangen van het Muziekleven, orgaan van de Amsterdamsche Toonkunstenaars-Vereeniging en van de Vereeniging van Muziekonderwijzers en -Onderwijzeressen*. Redacteur was Willem Hutschenruyter, als vaste medewerkers werden aangekondigd Peter van Anrooy, Ary Belinfante, J.H. Garms Jr., Wouter Hutschenruyter, A.D. Loman Jr. en M.C. van de Rovaart.<sup>43</sup> Met deze namen werd aangegeven dat het blad inhoudelijk gezien inderdaad een bredere pretentie had dan het doorsnee vakverenigingsperiodiek: zeker de dirigenten Van Anrooy en Wouter Hutschenruyter hadden wel sympathie voor, maar geen directe bemoeienis met één van beide verenigingen en zullen om propagandistische redenen als deskundige buitenstaanders van zekere faam zijn aangetrokken.

Op woensdag 18 januari 1905 kon het eerste nummer verschijnen en had Willem Hutschenruyter, na ruim tien jaar en een eerdere valse start, zijn doel bereikt: de ATV had haar eigen weekblad met gemiddeld twaalf pagina's per aflevering, en hij was hoofd- en enig redacteur. *Toonkunst* moest zijn het 'levens-orgaan van de beide vereenigingen, welke in eendrachtig samenwerken de oprichting tot stand brachten', zo opende hij het eerste nummer van de eerste jaargang. Daarbij zwaaide hij aan de VvMO&MO en de ATV de lof toe van het

toch vooral door hemzelf genomen initiatief. 'Ter Inleiding' legde uit waar het hem, nu hij een nieuw platform voor zijn muzikale en sociale kruistocht had gevonden, in de kern omging: 'al staat op ons programma het bevorderen van de geestelijke en stoffelijke belangen van den kunstenaar bovenaan, het dienen dier belangen zal niet wezen doel, doch middel tot het doel: de kunst'. Maar 'de kunst zal slechts bloeien, wanneer de kunstenaar zich in gezonde, normale levensomstandigheden bevindt', werd daaraan meteen aan het adres van lieden als Koning toegevoegd. Dat de strijd van de vakvereniging niet alleen in daden, maar tevens in verbale polemieken diende te worden uitgedragen werd ook duidelijk gemaakt: 'kritiek zal op den voorgrond staan en uitgeoefend worden, zoo scherp en krachtig als wij vermogen, op toestanden die verbetering eischen in het belang der kunst en op uitingen van het muzikaleven, welke van minderwaardige toestanden het kenmerk zijn'.<sup>44</sup> Al zal hij zich er weinig van hebben aangetrokken, ook Mengelberg was dus voor de laatste maal gewaarschuwd!

Behalve het gemeenschappelijke blad en de eenheidspogingen met de VvMO&MO had Hutschenruyter meer punten op zijn programma staan om de ATV van nieuwe impulsen te voorzien. Eén waaruit blijkt dat Hutschenruyter veel had geleerd van de organisatieprincipes van de moderne vakbeweging, zoals Polak die bij herhaling formuleerde, betrof een poging om de financiële basis van de ATV te verstevigen. Niet alleen de organisatiegraad onder musici diende verhoogd te worden, de vrijblijvende discussies uit de Krüger-periode over de inrichting van een weerstandskas moesten nu eindelijk eens in daden worden omgezet, wilde men conflicten ook werkelijk met een zeker vertrouwen aan kunnen gaan. Maar de vorming van een substantieel weerstandsfonds vergde natuurlijk contributieverhoging. Nu vond de nieuwe penningmeester Scager, ook al uit het Concertgebouworkest afkomstig, dat 'de contributie der A.T.V. abnormaal laag' was en hij stelde dan ook voor deze te verhogen en in het vervolg in te delen in progressieve klassen naar inkomen. Een grote meerderheid van de op de algemene vergadering van 31 maart 1905 aanwezige leden bleek echter niet te vinden voor het instellen van een apart weerstandsfonds. Eventuele uitkeringen zouden gewoon uit de verenigingskas moeten worden betaald en dan voor allen even hoog zijn, ongeacht salarishoogte of contributieklasse.<sup>45</sup> Hier zegevierde weliswaar het solidariteitsprincipe, maar de leden gingen wel voorbij aan de terechte bestuursopvatting dat de reguliere verenigingskas een substantieel beroep op (stakings-)uitkeringen absoluut niet aan zou kunnen.

Een ander actiepoint betrof opnieuw de landelijke expansie in de richting van een 'Algemeene Nederlandsche Vereeniging van Toonkunstenaars'. Nog vóór de eeuwwisseling bestonden er wel lokale verenigingen in Arnhem en Den Haag, maar die waren 'na korten tijd weder verdwenen, of geven geen teekenen van leven meer'; dat kwam door gebrek aan durf en initiatief, maar ook door 'onvoldoende leiding'.<sup>46</sup> Voorlopig konden musici van buiten de hoofdstad zich bij de ATV aansluiten, in afwachting van de oprichting van plaatselijke afdelingen elders. In 1905 was dit aan de orde in Den Haag, waar eerst de 'gebrekkige' 's-Gravenhaagsche Toonkunstenaars-Vereeniging, die nog slechts 25 leden telde, werd ontbonden en vervolgens een nieuwe Haagsche Toonkunstenaars-Vereeniging (HTV) werd opgericht. Dat gebeurde op Paaszondag, een van de zeldzame speelvrije dagen voor de Fransche Opera en het kersverse Residentie-orchest. Hutschenruyter sprak als gast de ongeveer honderd aanwezigen bij de oprichtingsvergadering toe, waarbij hij fijntjes memoreerde dat de 'hernieuwde bloei van het



Haagsche muziekleven' mede te danken was aan de verhuizing van een aantal prominente Concertgebouwmusici; die hadden immers onderdak gevonden bij het een halfjaar eerder door Viotta opgerichte Residentie-orchest. De Amsterdamse voorzitter, die natuurlijk niet kon weten dat hij later nog een prominente rol in de HTV zou spelen, benadrukte dat het voorbeeld van de ATV niet alleen maar eenduidig positief was. In Amsterdam was immers 'meer bereikt door beleid en door invloedrijke relaties, dan door krachtsontwikkeling'; daarmee duidde hij pregnant de achilleshiel van alle kleine categorale vakverenigingen aan. Maar de 'inwendige kracht' van de lokale vakorganisaties zal moeten 'teruggewonnen worden en die kracht is slechts te vinden in een sterke organisatie van den stand over het geheele land', dus in algehele verhoging van de organisatiegraad onder musici.<sup>47</sup>

Naast het streven naar betere landelijke spreiding van de organisatie haalde het nieuwe ATV-bestuur ook de internationale contacten weer aan. De ADMV, waarbij de ATV nog steeds was aangesloten, zou volgens haar niet tevreden moeten zijn met de sinds 1904 bestaande Confédération Internationale des Musiciens, een vrij los conglomeraat van een aantal nationale vakverenigingen binnen Europa. In plaats daarvan zou de Duitse vakbond mee moeten werken aan het initiatief van de Fédération des Artistes musiciens de France om tot een wereldverbond van musici te komen. Een dergelijk voorstel, door Hutschenruyter op het ADMV-congres van 1905 in Bremen verdedigd met de bedoeling om de bestaande meningsverschillen tussen Fransen en Duitsers over de internationale organisatiewijze te overbruggen, vond echter geen genade bij de Duitse vakgenoten. Zelfs een vervangend voorstel om dan tenminste tot wederzijdse overeenkomsten tussen verschillende nationale organisaties te komen werd na discussie door Hutschenruyter ingetrokken.<sup>48</sup> De weg naar verdere internationale samenwerking zou nog een lange zijn, en een lokale vereniging kon er maar een bescheiden rol in spelen.

Aanmerkelijk succesvoller waren de ATV en haar voorzitter tenslotte in het eigenlijk en passant stabiliseren van de lokale positie van de vereniging. In de binnenstad van Amsterdam werden in 1905 enige veten beslecht: de strijdbijl tussen Hutschenruyter en Koning naar aanleiding van de opera-affaire van het jaar ervoor werd begraven. Ook werd aan musici, die de besmetverklaring en de operaboycot hadden genegeerd en op grond daarvan door de ATV waren geroyeerd, 'het uitzicht op absolutie' verleend 'waarom verschillende van hen hebben verzocht'; na ampele discussie werden zij weer tot de vereniging toegelaten.<sup>49</sup>

Al deze initiatieven, zo kort na de dubbele crisis in Concertgebouw én vereniging, getuigden van nieuw élan en groeiende zelfverzekerdheid die in contrast stonden met de als slap ervaren opstelling van Krüger in voorgaande jaren. Dat deze herwonnen levenskracht grotendeels moet worden toegeschreven aan de terugkeer van Hutschenruyter valt moeilijk te ontkennen.

### **Kiemen van schisma's en splijtende paranoia (1905-1906)**

Werd in de loop van 1904 al snel merkbaar dat Hutschenruyter een scherper beleid voerde dan Krüger, in 1905 zou verdere verwijdering tussen hen optreden omdat 'een der leden der

vereniging en wel met name de vroegere voorzitter' voor het Concertgebouw 'als particulier agent' opereerde. Problemen met leden die tevens als impresario of bemiddelaar optraden, met name bij opera- en amusementsorkesten, waren niet nieuw, maar juist nu maakte het 'bij het bestuur een punt van overweging uit, in hoever het gewenscht kan zijn aan de goedkeuring van de algemeene vergadering een bepaling te onderwerpen, waarbij het uitoefenen van dergelijke particuliere agentschappen wordt verboden'.<sup>50</sup> Het bestuur wilde hiermee voorkomen dat Krüger het Engagementsbureau van de ATV onderhandse concurrentie zou aandoen en hem weerhouden van vriendjespolitiek binnen het Concertgebouworkest bij de toedeling van lucratieve schnabbels. Het wilde hem ook waarschuwen voor medeplichtigheid aan Mengelbergs verdeel- en heerspogingen. Na de aderlating van 1904 was het orkest immers weer aangevuld en het is aannemelijk dat zijn vertrouwensblazer Krüger daarbij bemiddelende hand- en spandiensten had verleend.<sup>51</sup> Daarbij zocht de nieuwe makelaar niet alleen naar goede musici, maar was hij vooral op zoek naar aan Mengelberg welgevallige lieden ter vervanging van in ongenade gevallen en uitgedreven Hutschenruyter-aanhangers.

Tijdens en na het conflict waren niet alleen besmette Sempre Crescendo-bestuursleden als Dahmen, Spoor en Arnold Drilsma- tevens ATV-bestuurder- uit het orkest verdwenen, maar weldra werd ook de klarinettist D. Belinfante weggewerkt. Ook de ATV-secretaris viel aan Mengelbergs gramschap ten prooi, trad vervolgens af als ATV-bestuurslid en vertrok in 1905 na ontslag uit het orkest naar het buitenland; een ballingschap die overigens ook bevorderd leek door dreigend faillissement, waarvan in 1904 al sprake was. Als gevolg van deze affaire en incidenten als die rond de Drilsma's werd het gaandeweg wel steeds moeilijker om ATV-bestuursleden te vinden. Daarbij werd gesuggereerd dat de angst bestond 'dat het deelnemen aan het bestuur onzer vereniging van nadeeligen invloed zou kunnen zijn, op de maatschappelijke positie van den bestuurder, een vrees, welke van sommige zijden schijnt te worden aangekweekt'.<sup>52</sup> Deze even suggestieve als cryptische opmerking lijkt vooral gericht te zijn geweest aan het adres van Krügers agentschap, dat er van werd verdacht orkestcollega's het leven zuur te maken en dat ook buiten het orkest het artistiek bestaan van aanhangers van Hutschenruyter in materieel opzicht onmogelijk probeerde te maken. Op termijn kon dat heel bedreigend worden voor de positie van het vernieuwde ATV-bestuur. Uit de bronnen valt begin 1905 vooral beheerste en sluimerende animositeit tussen de vakbondsleden onderling te proeven, nog geen openlijk conflict. Het ATV-bestuur 'overwoog' sancties tegen Krüger, maar 'vreesde' daarvan interne problemen. Hoe het in de alledaagse werkelijkheid achter de lessenaars en in de wandelgangen tussen Krüger en de Drilsma's of een Belinfante is toegegaan laat zich alleen maar raden. Maar een erg gezellige sfeer zal er tussen sommige Duitse en joodse musici zowel binnen 'Het Gebouw' als in verenigingsverband wel niet geheerst hebben.

De nog sluimerende Krüger-kwestie vormde intussen niet de enige bedreiging op termijn voor eendrachtig optreden. Al snel in 1905 werd duidelijk dat de vvmO&MO weinig enthousiast was over de samenwerking met de ATV in *Toonkunst*, en met name niet over die met de redacteur. Waar Hutschenruyter verbaal zo sterk had beleden tot eenheid binnen de muziekwereld te willen komen, contrasteerde dat met de feitelijk waarneembare dreiging van scheuring. Hij was direct bij dit samenwerkingsproject betrokken en moest toch

tenminste mede debet zijn aan de gerezen problemen. Nog geen half jaar na de start van het gemeenschappelijke blad ontstond er in de jaarvergadering van de VvMO&MO al een 'warm en langdurig debat' over de wenselijkheid om met *Toonkunst* door te gaan. Er kwam een commissie om 'de gerezen moeilijkheden voor de samenwerking der beide verenigingen uit den weg te ruimen'. Deze 'moeilijkheden' bleken niet zozeer gelegen te zijn in de bijdragen van de redacteur aan het blad, maar verrassend genoeg in enige opwinding over de oprichting van de HTV eerder dat jaar. De VvMO&MO zag daar vooral een concurrent in op de lokale (pedagogische) ledenmarkt in de hofstad, terwijl het als onvriendelijke daad werd beschouwd dat de vereniging tot stand was gekomen op initiatief van de ATV en door haar voorzitter werd toegejuicht. De beide verenigingen bleken ook verschillend te denken over de vormgeving van hun gezamenlijke toekomst; dat leidde tot een woordenwisseling tussen beide voorzitters, Ary Belinfante en Hutschenruyter, die zich pagina's lang in *Toonkunst* voortsleepte.<sup>53</sup>

Het 'diepgaand principieel-verschil' kwam er op neer dat 'de V.v.M.O.en O. tot hare vereniging slechts wenscht toe te laten muziekonderwijzers, die aan eischen van absolute deugdelijkheid voldoen, terwijl zij eventueel aan een samengaan met andere groepen van muziekbeoefenaars de voorwaarden zou verbinden, dat de door haar afgewezenen evenmin tot het lidmaatschap van een der andere groepen zouden mogen worden toegelaten'. Zo'n strenge ballotage als lidmaatschapsvoorwaarde deed denken aan de toelatingscriteria van de oude NTV en werd door de ATV gezien als 'lijnrecht in strijd met de moderne opvattingen omtrent het vak-vereenigingswezen': alle in het vak werkzame en tenminste minimaal gekwalificeerde beroepsgenoten dienden volgens haar te worden toegelaten.<sup>54</sup> Dit verschil in organisatieprincipe was van zo fundamentele aard dat niet alleen de beide verenigingsbesturen van elkaar verwijderd waren geraakt, maar dat ook het gemeenschappelijk redigeren van *Toonkunst* er onmogelijk door werd: per 1 januari 1906 verbrak de VvMO&MO de samenwerking. Het blad werd zelfstandig door de ATV voortgezet en vond langzamerhand ook verspreiding onder de leden van lokale zusterorganisaties als de HTV. Als brug in de beoogde samenwerking met de muziekpedagogen van de VvMO&MO had het dan geen bindende functie kunnen vervullen, het bleek ook zonder Ary Belinfante cs over voldoende redactionele levenskracht te beschikken, zij het in een bescheidener bestek van acht pagina's per week.<sup>55</sup>

Het uiteengaan van ATV en VvMO&MO mag dan veroorzaakt zijn door een verschil van inzicht in de wijze waarop organisatieprincipes moesten worden gehanteerd, maar daarbij speelde ook onmiskenbaar de complexe persoonlijkheid van Hutschenruyter een rol. Langzamerhand ontstonden er wel héél veel strubbelingen, die niet alleen aan objectieve of externe factoren te wijten waren. Naar buiten toe is de ATV-voorzitter steeds de man van eer die principes verwoordt en gezag representeert, in interne aangelegenheden toont hij zich echter al snel gekwetst. Hij kan ernstig ontstemd raken als de Algemene Vergadering hem, de onbezoldigde en belangeloze strijder, geen bestuursvergoeding wil toekennen omdat dat contributieverhoging zou vergen. Maar enig wantrouwen onder modale leden tegen handel en wandel van hun leidsman is niet zo onbegrijpelijk als in 1906 de particuliere Nieuwe Muziekhandel, het Engagementsbureau van de ATV én het huisadres van Hutschenruyter alle drie gesitueerd blijken aan Leidsestraat nummer 46. Volgens bestuursvoorstellen moesten

er bovendien ook nog eens een verenigingslokaal en een coöperatieve muziekhandel en concertbureau worden gevestigd.<sup>56</sup> Dat was wellicht efficiënt, maar hoe een en ander zakelijk was geregeld, bleef nogal schimmig. Stellig waren het stuk voor stuk prachtige initiatieven die de ATV ten goede zouden komen, maar was dat alles onder leiding of regie van één man niet wat veel van het goede? Als er bij alle initiatieven in het geheel geen eigenbelang in het spel was of de noodzaak om in eigen levensonderhoud te voorzien, overschatte zijn overstelpende ambitie zichzelf dan toch niet? En in het verlengde van die vragen: was het zo ondenkbaar dat ijdelheid en zelfoverschatting het verenigingsbelang uiteindelijk juist in de weg zaten? Zulke onderliggende gewetensvragen dringen zich op triviale of conflictueuze momenten in de verenigingsgeschiedenis onweerstaanbaar op.

Juist op huishoudelijk en organisatorisch terrein werd tenslotte binnen de ATV definitief slag geleverd; volgens de hutschenruyterianen hadden de krügerianen met 'onuitgesproken, doch licht te bevroeden bedoelingen' een meerderheid van de leden ertoe bewogen om de contributie- en huisvestingsvoorstellen te torpederen. Het inmiddels lichtelijk paranoïde bestuur beschouwde dit als 'stomme oppositie', die was bedoeld om bestuur en vereniging te 'willen lamslaan'.<sup>57</sup> Was 'de onverschilligheid onzer leden niet beschamend wanneer wij groei en bloei van zoovele in den lande bestaande vak-organisaties gadeslaan', zo vroeg een bestuursgetrouw lid zich daarbij af. Ook het bestuurslid Arnold Drilmsma had materiële versterking van de organisatie bitter nodig gevonden en riep met betrekking tot de afgewezen bestuursvoorstellen wanhopig uit: 'dit *alles, zoo hoog noodige*, te doen, heeren (dames) leden der A.T.-V. kost geld en nog eens geld'.<sup>58</sup> Van onverschilligheid en geldgebrek onder de leden konden degenen die uit oppositionele motieven tegen de contributieverhoging hadden geageerd makkelijk gebruik maken; maar misschien was een voorstel tot contributieverhoging en het inrichten van een muziekhandel en verenigingslokaal op dat moment gewoonweg te ambitieus, en het afwijzen ervan gezien de gemiddelde draagkracht van de leden best begrijpelijk. Het bestuur was overigens wel zo wijs om zich door de voornamelijk stille oppositie niet te laten provoceren; het trad niet af, maar zei dat het ondanks de bewuste deprimerende algemene vergadering van eind 1905 toch een nieuwe start wilde maken. Daartoe waren dan echter -niet nader aangeduide- statutenwijzigingen nodig; tot zolang waren 'voorstellen van ingrijpenden aard, van de zijde van het bestuur niet te verwachten'.<sup>59</sup> Ook deze opstelling lijkt karakteristiek voor Hutschenruyters bestuursstijl: bij tegenwind werd verongelijkt gemokt. Daarmee raakte de ATV begin 1906 echter in een impasse omdat binnen de vereniging nu twee bewegingsloze facties waren ontstaan.

Het haast onvermijdelijke voltrok zich enkele maanden later dan toch: het conflict tussen de Concertgebouwmusici onderling werd na twee jaar alsnog verplaatst van 'Het Gebouw' naar het verenigingslokaal: er ontstond een openlijke tweestrijd tussen de aanhangers van Krüger en die van Hutschenruyter. Overigens bij afwezigheid van deze laatste verweerde Krüger zich op de algemene vergadering van 29 maart 1906 tegen eerdere beschuldigingen 'stomme oppositie' te hebben gevoerd.<sup>60</sup> Maar de rancune tegen zijn optreden bleek diep te zitten, want op een volgende vergadering op 29 juni hield Hutschenruyter vol dat de kwaadwillige oppositie eind 1905 contributieverhoging had tegengehouden door allerlei niet

terzake doende punten aan te voeren. Deze keer werd de contributieverhoging overigens wél aangenomen, waaruit blijkt dat het bestuur over behoorlijke steun in de vereniging beschikte en alsnog in tweede instantie haar gelijk kon halen. Maar duidelijk was dat beide partijen nu besloten hadden het conflict uit te vechten.

De grootste grief tegen Krüger was dat hij als particulier agent van het Concertgebouworkest het Engagementsbureau van de ATV bij voortdurende beconcurrerde en zelfs goeddeels wist uit te schakelen. Van de ambulantenbemiddeling bleef nog slechts een deel voor het Engagementsbureau over, nu Krüger als een soort impresario combinaties uit het orkest voor losse werkzaamheden aan derden verhuurde, met medeweten en stilzwijgende toestemming van Mengelberg en De Booy. Tegen deze achtergrond meldde Hutschenruyter dan ook zuur dat het Concertgebouworkest anno 1906 was 'geworden tot een corporatie van sterk wisselende samenstelling'. Dat leverde hem op zijn beurt een beschuldiging op van Grebe -die immers net als Krüger in het orkest gebleven was en met hem samenwerkte- dat het ATV-bestuur nu destructieve oppositie tegen het orkest zelf voerde. Vervolgens buitelden nu allen over elkaar heen: naast Hutschenruyter mengden zich ook nog de orkestleden Stips en Bertrand Drilmsa in de woordenstrijd, maar ook relatieve buitenstaanders als M.A. Brandts Buys en A.D. Loman.<sup>61</sup> De oordelen over oude opera-affaires en het Concertgebouwconflict, die tot dusverre tussen de heren fatsoenshalve binnenskamers waren geveeld, werden nu openlijk inzet van de meerderheidsgunst binnen de vereniging. Het kwam niet meer goed: liefst vier ledenvergaderingen in driekwart jaar maakten de breuk alleen maar dieper en het onvermijdelijke gebeurde: afsplitsing van een minderheid van de ATV-leden en oprichting van een nieuwe vereniging.<sup>62</sup>

In de herfst van 1906 werd de Nieuwe (Amsterdamsche) Toonkunstenaars Vereniging (N(A)TV) opgericht. Krüger en Grebe, de al eerder dissidente kapelmeester Pimentel en de minder bekende Franke en De Leeuw vormden het bestuur van wat in de woorden van Henri Polak geringschattend heette de 'firma Krüger & Co'.<sup>63</sup> Minder laatdunkend onderkende Hutschenruyter het gevaar van dit impresariaat-in-vakverenigingsvermomming; hij probeerde de scheuring nuchter te analyseren en benadrukte de gemeenschappelijke belangen, ondanks alle tactische verschillen. Deze splitsing betekende niet alleen een numerieke adering voor de ATV, maar volgens *Toonkunst* ook de teloorgang van de hoge organisatiegraad binnen het Concertgebouworkest met zijn gekwalificeerde en relatief hoog contribuerende leden. Een dertigtal musici daarvan, dus bijna de helft van het vernieuwde orkest, was tezamen met ongeveer evenveel ambulanten overgelopen naar de nieuwe vereniging.<sup>64</sup> Na de afscheiding werd de nu openlijke concurrentie van 'Krüger & Co' met het Engagementsbureau van de ATV alleen maar erger, wat tussen de kemphanen sterke tariefconcurrentie bij het aannemen van ambulante werkzaamheden met zich meebracht. Naast de grote greep die Krüger had gekregen op het vacaturebeleid van het Concertgebouworkest gaven vooral ordinaire disputen over ambulantarieven volop aanleiding tot zeer persoonlijke vetes tussen elkaar niet onbekende leden van beide verenigingen.<sup>65</sup>

En zo sloeg, bijna drie jaar na dato, de kwade geest in het orkest alsnog volop over naar de ATV, in een periode waarin haar ambitieuze bestuur had gedacht in beleidsmatig opzicht

de vleugels juist actiever te kunnen uitslaan. De langdurige naweeën van een in formele zin bedrijfsintern, maar qua externe impact veel omvangrijker conflict schokten de er onvermijdelijk in gemoeide vakvereniging tot in de haarvaten. Het conflict kreeg de ATV ook daarom zo langdurig in zijn greep omdat hoofd- en bijrolspelers in orkest en vereniging voornamelijk dezelfde waren. Deze nog nimmer belichte indirecte gevolgen van het conflict van 1904 en de daaraanvolgende splijting van de ATV in 1906 zouden beide voor de verdere ontwikkeling van de muzikale vakvereniging in de nu volgende jaren van onevenredig groot belang blijken te zijn.





Richard Krüger, voorzitter, later tegenstrever van de ATV (foto coll. NMI).

# ENTR'ACTE D

## ISOLEMENT EN RANCUNE

### 'De Firma Krüger & Co'

#### **De solo-A van Carl Richard Krüger**

Deze solohoboïst van het Concertgebouworkest werd geboren op 13 februari 1856 te Gera (Thüringen) en overleed in 1932 te Baden-Baden. Hij werd opgeleid als (alt-)hoboïst en violist. Wellicht was hij aanvankelijk werkzaam in de voorloper van de Arnhemsche Orchest Vereeniging (AOV, rond 1877). Daarna speelde dit jonge talent bij de Amsterdamsche Orchest Vereeniging (AmOV, in verschillende samenstellingen) en in het Parkorkest van Stumpff (rond 1878), dat later onder andere onder leiding stond van Kes (1883); vervolgens werkte Krüger wederom in de AmOV onder Wedemeyer (1885-88). Vanaf het begin was hij solohoboïst van het Concertgebouworkest (1888-1922) en daarnaast leraar aan het Conservatorium van Amsterdam (1895). Vanaf juli 1894 was hij bestuurslid, vanaf augustus 1896 2e en vervolgens 1e voorzitter (1901-04) van de ATV. Na een conflict binnen de ATV over zijn impresariaatswerkzaamheden werd Krüger oprichter en voorzitter van de (dissidente) Nieuwe (A)TV (1906-22); ook was hij geruime tijd voorzitter van de Maatschappij Caecilia (1909-22).

Krüger kan gelden als prototypisch voor een talentvolle generatie van immigranten uit het immense reservoir aan Duitse musici. Afkomstig uit Thüringen studeerde en speelde hij onder meer in Dresden en Leipzig, voordat hij al op jeugdige leeftijd als muzikaal trekarbeider via Arnhem naar Amsterdam kwam. Hij werkte daar als eerste hoboïst bij diverse orkesten, voor hij direct vanaf de oprichting in 1888 de eerste blazer van het Concertgebouworkest werd. Onder protectie van Mengelberg zou hij dat tot zijn pensionering in 1922 ook blijven. Vast staat dat critici als Nolthenius in vroegere jaren, maar ook later nog componisten als Diepenbrock grote waardering hadden voor het spel van Krüger. Behalve als 'uitstekend kunstenaar' (volgens Bottenheim en Paap) was hij ook als organisator weldra zeer actief, eerst als bestuurslid en later als voorzitter van de ATV. Als zodanig bracht hij de vakvereniging na een turbulente periode rond de eeuwwisseling onmiskenbaar in rustiger vaarwater. Veel daadkracht viel er volgens critici in zijn voorzittersperiode echter niet te bespeuren en toen in de opera- en orkestwereld rond 1903/04 ernstige spanningen optraden, bleek deze leidsman toch niet de juiste figuur op deze plek. Na zijn terugtreden als voorzitter en na het Concertgebouwconflict stond de

Mengelberg-getrouwe musicus zowel binnen de ATV als het orkest betrekkelijk geïsoleerd. Enkele jaren later werd hij de rancuneuze oprichter en voorzitter van een klein clubje van ‘onderkruipers’ (althans in de ogen van de ATV), de zogenoemde Nieuwe (Amsterdamsche) Toonkunstenaarsvereniging (N(A)TV, 1906).

In de hoedanigheid van alternatief leidsman trad hij nu ook op als succesvol ‘aannemer’ van losse muzikale werkzaamheden; via zijn bemiddeling werden aan hem loyale Concertgebouwmusici en N(A)TV-leden in ad hoc-verbanden gecontracteerd door bijvoorbeeld toneelgezelschappen, muziekverenigingen of componisten die eigen werk wilden uitvoeren. Naast een onmiskenbaar vooraanstaand musicus –hij gold ook als begaafd bespeler van de althobo, de engelse hoorn werd Krüger dus tevens een invloedrijk bemiddelaar in de Amsterdamse muziekwereld en werkverschaffer voor collega-musici. Met velen van hen onderhield hij nu een patriarchale relatie, met de N(A)TV als vehikel, waarbij hij slim gebruik maakte van hun materiële afhankelijkheid van zijn muzikale netwerk. Als gevolg daarvan was zijn reputatie na 1904 niet al te best, ook omdat veel musici het sterke gevoel –zo al niet bewijzen ervan– hadden dat hij aan Mengelberg welgevallige collega’s voortrok en zijn vertrouwensrelatie met de dirigent misbruikte voor eigen gewin. Teneinde deze machtspositie te breken of tenminste te neutraliseren probeerde de A(N)TV dan ook menigmaal de N(A)TV in te palmen of in te lijven, maar vergeefs. Voor de mens en functionaris Krüger bestond in de opvatting van musici die hij naar hun idee exploiteerde of negeerde maar weinig waardering. Zo velde een insider als Max Tak een enigszins schamper oordeel over zijn handel en handelwijze; volgens hem werd Krüger ‘op snabbelgebied als de grote man beschouwd; hij deelde immers de baantjes uit’. Na 1904 gold Krüger bovendien als zéér ‘Mengelberg-treu’ en dus als ATV-vijandig; het wekt dan ook geen verbazing dat hij in latere jaren permanent in conflict verkeerde met de voormannen van de georganiseerde musici, met name met Hutschenruyter en Van de Rovaart.

Anders dan de vooral mentale problemen die zich wel voordeden bij ouder wordende musici, zoals in het geval van mevrouw Winzer, moeten bij Krüger vanaf de jaren ‘10 vooral de technische spelkwaliteiten zijn geëvalueerd. Na alle eerdere loftuitingen, ook in de pers, wordt nu achter de gesloten deuren van het Concertgebouwbestuur openhartig opgemerkt ‘dat zijn hobo-blazen niet meer waardig is in ons orkest te worden gehoord’. Maar ondanks alle kritiek hield Mengelberg hem nog lang de hand boven het hoofd, al was binnenskamers uiteindelijk ook wel duidelijk dat zelfs hun verstandhouding de nodige averij had opgelopen. Na Krügers pensionering in 1922 werd van hem en de N(A)TV nog maar weinig meer vernomen. Krüger keerde weldra terug naar Duitsland, waar hij tien jaar later in Baden-Baden zou overlijden.

### **Het schuiven van Petrus W. Grebe**

Krügers belangrijkste kompaan werd geboren op 10 mei 1861 te ’s-Gravenhage en overleed op 17 februari 1939 in Amsterdam. Aanvankelijk was hij violist in het Paleis-orkest (-1890), vervolgens langdurig trombonist in het Concertgebouworkest (1890-1925). Hij werd al vroeg

bestuurslid en 2e penningmeester van de ATV (1894-1904), vervolgens mede-oprichter en bestuurder van de dissidente N(A)TV (1906). Ook was hij als muziekkopist actief, alsmede voor de Maatschappij Apollo.

Deze van oorsprong Haagse 'schuiftrumpettist' en violist kende een betrekkelijk eenduidige loopbaan in slechts enkele orkesten. Zijn start als jong violist in het Paleisorkest was bescheiden, vanaf 1890 hanteerde hij de 'bazuin' in het Concertgebouworkest en hield dat vijfendertig jaar vol. Grebe is niet in de eerste plaats als bevlogen musicus de geschiedenis ingegaan, want op zijn blazen als derde trombonist werd op den duur steeds kritischer gereageerd. Tenslotte werd hij mede op advies van de toenmalige gastdirigent Bruno Walter vervroegd met pensioen gestuurd, omdat de trombonegroep anno 1925 'volstrekt onvoldoende' zou functioneren. Dat zou volgens Walter overigens mede het gevolg zijn geweest van het gebruik van Franse instrumenten; volgens hem ontbrak het aan 'soepelheid, warmte en volheid van toon'. Dit door het Concertgebouwbestuur uitgelokte kritische oordeel gaf direct aanleiding tot herinrichting van deze koperblazersgroep.

Piet Grebe dient vooral als organisatieman in de annalen te worden geboekstaafd. Direct in 1894 was hij al een der penningmeesters van de ATV; hij runde in rumoerige omstandigheden onder meer het zogenoemde Engagementsbureau van de vakvereniging en bleef bestuurlijk actief tot het Concertgebouwconflict het toenmalige ATV-bestuur in 1904 tot op het bot had gespleten. Binnen orkest en vakvereniging koos hij nu de kant van zijn medeblazer Krüger. Vervolgens werd hij vanaf 1906 gedurende vele jaren diens trouwe secondant binnen de N(A)TV. Waar de Duitse immigrant Krüger verscheen, volgde ook zijn onvermijdelijke schaduw, de Hollander Grebe. Dit optreden was zeer tot ongenoegen van de successievelijke ATV-voorzitters Hutschenruyter en Van de Rovaart; in hun kring werd de trombonist als belangrijkste handlanger beschouwd van de pseudo-impresario Krüger. Grebe gold dus als een prominent scheurmaker in het muzikale vakverenigingslandschap, ook al was van enige N(A)TV-invloed buiten de hoofdstad absoluut geen sprake. Beide blazers stonden bovendien te boek als willige en afhankelijke zetstukken van de autocraat Mengelberg. Gedurende de kleine twintig jaar dat Grebe nog in orkest en organisatiewereld had te gaan, werd de vete met de A(N)TV nimmer bijgelegd en was hij dus gedwongen om zijn organisatorische loopbaan in de marge van de hoofdstroom van musici-organisaties te slijten. Hoe het hem al die jaren in mentaal en materieel opzicht precies in het 'impresariaat-Krüger' verging, is verder onbekend gebleven. Maar vast staat wel dat er na de ruzies van 1904 en 1906 steeds een walm van rancune en een waas van isolement rond zowel hem als zijn leidsman is blijven hangen.



## Hoofdstuk VII

### OPGEWEKT

#### **Landelijke organisatie: de ANTV in de jaren 1909 tot 1914**

##### **Samenbundeling: federatie of centralisatie? (1907-1909)**

Door de oprichting van de concurrerende Nieuwe (Amsterdamsche) Toonkunstenaarsvereniging (N(A)TV) van Krüger en de zijnen werd 1906 een dieptepunt in de ATV-geschiedenis, maar buiten Amsterdam viel wel organisatorische vooruitgang te signaleren. Hoopgevend was, naast consolidatie van de Haagse vereniging, de zelfstandige oprichting van de Rotterdamsche Toonkunstenaars Vereeniging (RTV), op instigatie van lokale musici en met enige hulp van de SDAP-er Spiekman. Dit was daarom een opmerkelijke afwijking van het elders gevolgde parcours, omdat in de Maasstad geen vast symfonie-orkest aanwezig was als recruteringsbasis voor organisatie, want zo'n ensemble ontbrak meestentijds. Er waren wel aanzetten tot het formeren van een regulier orkest geweest –en in de jaren na 1906 zouden opnieuw pogingen worden gedaan–, maar Rotterdam bleef grotendeels afhankelijk van gastoptredens van het Utrechtsch Stedelijk en het Residentie-orkest tot 1918, het oprichtingsjaar van het latere Rotterdamsch Philharmonisch Orkest. De oprichting van de RTV kan deels verklaard worden uit het betrekkelijk grote aantal organisatiebewuste amusementsmusici ter plaatse, deels door lokale operafriecties rond –alweer– de gerepatriceerde Van der Linden en de Fransche Opera uit Den Haag, die ook optrad in Rotterdam.<sup>1</sup> Hoe het ook zij, deze lokale ontwikkeling was een flinke stap op weg naar randstedelijke bundeling, ja zelfs naar de zo fel begeerde landelijke organisatie. De kop van het eerste nummer van de derde jaargang van *Toonkunst* droeg dan ook de ondertitel: *Orgaan der Amsterdamsche-, Haagsche- en Rotterdamsche Toonkunstenaars-Vereeniging*.<sup>2</sup> Alhoewel het blad in 1907 nog zeker een Amsterdams stempel droeg, het werd er tenslotte goeddeels geschreven, kwam er geleidelijk toch steeds meer aandacht voor de ontwikkelingen in de beide andere grote steden. Al bleef de ATV ondanks de recente adering de grootste van de drie, dat zal ook met de voorspoedige groei van de ledentallen buiten Amsterdam te maken hebben gehad.

Vermoedelijk heeft de HTV in de jaren 1905 tot 1907 rond de honderd leden geteld, ongeveer het aantal aanwezigen op de oprichtingsvergadering. Waarschijnlijk de helft daarvan was eerder 'buitenlid' van de ATV geweest en werd naar de HTV overgeschreven. De ATV had op 1 oktober 1904 ongeveer 345 en een jaar later rond de 375 leden; na de Haagse uitschrijvingen, medio 1906, en vóór de afscheiding van de N(A)TV lag het ledental vermoedelijk op 325 à 350, erna op een kleine 300. Ofschoon de oprichtingsvergadering



van de RTV in mei 1906 door 'een 200-tal musici' zou zijn bijgewoond, zal het Rotterdamse ledental toch vermoedelijk niet meer dan ongeveer honderd hebben belopen.<sup>3</sup> Met een totaal in de drie steden van ruim 500 leden organiseerden de drie verenigingen rond 1907 ruim één derde van het musicipotentieel in den lande, in de randstad zelfs een meerderheid; daar kon weldra het bescheiden aantal van aanvankelijk 37 leden nog bij worden opgeteld van de in 1909 heropgerichte Arnhemse Toonkunstenaars Vereeniging (Arnh.TV).<sup>4</sup>

Het is dan ook niet verwonderlijk dat, gedachtig de uitspraken van Hutschenruyter bij de oprichting van de HTV, nu krachtiger dan tien jaar eerder opnieuw het initiatief genomen werd om tot landelijke organisatie te komen. In juni 1907 kwam uit de drie randstedelijke besturen een 'oprichtingscommissie' bijeen om statuten voor een 'Algemeene Nederlandsche Toonkunstenaars Vereeniging' te ontwerpen, terwijl er per 15 november van dat jaar alvast een onderlinge overeenkomst van kracht werd met huishoudelijke afspraken over wederzijdse steun en overschrijving van leden.<sup>5</sup> De belangrijkste bepalingen waren, dat afdelingen leden zouden overdragen aan de lokale vereniging in de plaats waarin die leden voor tenminste vier maanden werkten, dat geen musici als lid werden toegelaten die in een plaats actief waren waar al een verwante vereniging bestond en dat geroyeerde leden niet tot een van de beide andere verenigingen zouden worden toegelaten. Er kwam dus niet alleen uitwisseling van informatie tot stand over roeyementen, maar ook een meldingsplicht voor buiten de standplaats werkenden, zodat de gangen van leden die elkaar concurrentie konden aandoen beter waren te traceren. Van groot belang was verder de 'moreelen steun' die de verenigingen elkaar zouden geven bij het besmet verklaren van muzikale ondernemingen in geval van arbeidsconflicten. Om de vier maanden zou een 'vergadering van afgevaardigden der verbonden vereenigingen' toezien op de naleving van deze in eerste instantie voor één jaar geldende afspraken; die zouden 'telkens voor denzelfden tijd worden gecontinueerd, totdat eene Algemeene Nederlandsche Toonkunstenaars-Vereeniging zal zijn opgericht'. Voor de ATV tekenden Hutschenruyter, Van de Rovaart en Stips, voor de HTV onder meer Frans L.Vink Sr. en voor de RTV onder anderen Jules Zagwijn. Zoveel belang werd aan deze overeenkomst gehecht, althans van ATV-zijde, dat men terugblikkend op 1907 concludeerde dat 'het afgeloopen jaar als het belangrijkste in de geschiedenis onzer vereeniging mag worden beschouwd'; men noemde zich nu ook trots het 'verbond der Amsterdamsche, Haagsche en Rotterdamsche Toonkunstenaars Vereenigingen'.<sup>6</sup>

Na dit voortvarende begin verliepen de volgende stappen kennelijk nogal moeizaam. Pas in de loop van 1909 waren de nodige belemmeringen uit de weg geruimd en kon 'een gevoel van tevredenheid en blijdschap iedere andere stemming verdringen', maar ten aanzien van 1908 werd toegegeven dat dat jaar 'onder ongunstige voortteekenen begonnen' was en er sprake was geweest van 'onverschilligheid en zelfs tegenwerking'. In een terugblik verwoordde het ATV-bestuur de aanvankelijke stemming en de omslag daarin als volgt: 'we geven toe, dat zelfs de besten onder ons oogenblikken van moedeloosheid hadden wanneer ze aan de toekomst onzer vereeniging dachten, maar het bewijs, dat het dreigend gevaar voor goed geweken is en onze leden met nieuwe hoop bezielde zijn, kan reeds geput worden uit de onbevangenheid, waarmede we gewagen van onze vroegere neerslachtigheid'. Omfloerst werd gerept van aanvankelijk verloren geduld en nieuwe twijfels aan de mogelijkheid van

landelijke organisatie, waarbij 'meer dan gewone moeilijkheden te overwinnen' waren, om tenslotte het scheppingsproces in Mahleriaanse kleuren te schetsen: 'zou -naar modernen trant- een componist in de geschiedenis der vereeniging gedurende de afgesloten jaarperiode stof vinden voor een compositie, zijn toonwerk zou ongetwijfeld in sombere mineur-toonen beginnen en voortschrijdende door vele bijna onoplosbare dissonanten, eindigen nog niet in een jubelend en triomfantelijk fortissimo, maar toch zeker hoopvol en bevredigend in majeur'.<sup>7</sup>

Of het nu de haperingen waren in de richting van landelijke organisatie als directe aanleiding, dan wel verhoogde activiteit rond zijn plan voor een 'Beethovenhuis' in de Bloemendaalse duinen, Hutschenruyter gaf eind 1908, begin 1909 te kennen 'als voorzitter der vereeniging, en als redacteur van Toonkunst definitief ontslag' te willen nemen. Hij werd in beide hoedanigheden in de loop van 1909 opgevolgd door de tweede voorzitter, M.C. van de Rovaart. Al kwam hiermee andermaal een einde aan een vijfjarig ATV-voorzitterschap, het betekende niet het einde van Hutschenruyters rol in andere lokale verenigingen, want toen in Den Haag op weg naar de landelijke aaneensluiting bestuurlijke problemen ontstonden, trad hij daar op als tijdelijk voorzitter.<sup>8</sup> Op 22 augustus 1909 kwam dan tenslotte toch de ANTV tot stand, gevormd door ATV, RTV, de Arnhemsche Toonkunstenaars Vereeniging en de 'Localverein "Amsterdam"' van de ADMV. Dat de HTV zich hierbij pas na 30 september 1909 aansloot, geeft al aan dat tussen haar en de andere afdelingen meningsverschillen hadden bestaan over de inrichting van de landelijke organisatie.

Vermoedelijk was vooral Vink in het Haagse een remmende factor geweest: deze HTV-secretaris was voor een bedaagder tempo van eenwording en had gepleit voor overleg met andere, ook niet-vakbondsmatig opererende verenigingen van musici over de mogelijkheden van een federatief verband, waarin naast stoffelijke ook immateriële belangen beter tot hun recht zouden kunnen komen. Hij tekende het landschap van de onderscheidene posities van de in aanmerking komende organisaties en situeerde daarin de vooral materiële belangenbehartiging van de Amsterdamse, Haagse en Rotterdamse toonkunstenaarsverenigingen tegenover de Maatschappij Toonkunst, die zich uitsluitend om 'de kunst' bekommerde. Daar tussenin bevond zich de Nederlandsche Toonkunstenaarsvereniging, die vooral 'de moreele belangen' van met name componisten, dirigenten en solisten behartigde. Verder onderscheidde hij nog de pedagogen met hun VvMO&MO en de ambulanten in de 'Nieuwe A.T.V.', zoals Krügers organisatie werd genoemd. In het licht van het in zijn ogen noodzakelijke accent op niet-militante, 'moreele belangenbehartiging', vroeg Vink zich tamelijk pathetisch af: 'Gedoogt des kunstenaars leven oorlog of eischt het vrede?'<sup>9</sup> Duidelijk werd dat de naar overbrugging van tegenstellingen strevende Hagenaar zich uitsprak voor een corporatief harmoniemodel en dat hij afstand nam van de militanter vakbondslijn van de Amsterdammers.

Nu was het zeer de vraag of alle genoemde organisaties voor enigerlei vorm van samenwerking zouden voelen en zelfs of hun bestuurders bereid waren om allen aan één en dezelfde gesprekstafel plaats te nemen; ten aanzien van de VvMO&MO en zeker de N(A)TV van Krüger kon daar op basis van recente ervaringen ernstig aan getwijfeld worden. Maar gezien de geheel verschillende uitgangspunten en doelstellingen van de diverse verenigingen rezen tegen het plan van Vink in ieder geval zowel principiële als tactische bedenkingen. In de

laatste categorie paste de overweging om eerst op basis van een zo sterk mogelijke landelijke vakorganisatie te gaan overleggen met andere organisaties in het muzikale veld; dit standpunt werd ingenomen door de ATV en de ArnhTV, terwijl de federatieve lijn van Vink en de HTV grosso modo door de RTV werd gesteund.<sup>10</sup> Dat zou deze laatste vereniging er overigens niet van weerhouden om in augustus 1909 wel direct tot de ANTV toe te treden, toen duidelijk was geworden dat het voorstel van Vink op inhoudelijke en praktische gronden geen kans maakte en steeds meer als Haagse vertragingstactiek werd beschouwd. Vooral nog nam de HTV dus geen deel aan de officiële oprichting van de ANTV, omdat de weifelende Hagenaars nadere voorwaarden aan toetreding stelden. Dit leidde vervolgens tot een lokale bestuurscrisis, waarna de voorzitter Völlmar en secretaris Vink onder druk aftraden en Hutschenruyter gekozen werd tot waarnemend voorzitter van de HTV. Daarmee was de weg vrijgekomen om alsnog aan te sluiten bij het landelijk verband.<sup>11</sup>

Niet alleen Van de Rovaart, Hutschenruyter en een aantal aan hen getrouwe HTV-leden hebben in deze Haagse ommezwaai de hand gehad, ook de mede-oprichter van de ATV Henri Polak oefent aan de wieg van dit nieuwe organisatiestadium nog de nodige druk uit. In liefst drie afleveringen van *Toonkunst* draagt hij 'Een vriendschappelijke raad' aan die neerkomt op een krachtig pleidooi voor een zo sterk mogelijke, gecentraliseerde organisatie.<sup>12</sup> In zijn beschouwingen verwoordt Polak nog eens het gedachtegoed van de toenmalige moderne vakbeweging – het is tenslotte pas enkele jaren na de oprichting van het NVV –, brengt hij de oorsprong van de muzikantenvakorganisatie vijftien jaar eerder nog eens onder de aandacht en geeft hij zijn analyse van de specifieke aard van de muzikale loonarbeid. Wanneer hij de noodzaak van een gecentraliseerde organisatie benadrukt, staat dat vanzelfsprekend op gespannen voet met het losse federatievoorstel van Vink, dat Polaks goedkeuring dan ook niet verkreeg.

Begin 1910 kan tenslotte een hoofdbestuur geformeerd worden, waarin alle vier de lokale verenigingen vertegenwoordigd zijn. Van de Rovaart wordt landelijk voorzitter en de Rotterdamse voorzitter vice-voorzitter van de ANTV. Tevens wordt besloten tot aansluiting bij de Internationale Confederatie.<sup>13</sup> Ruim vijftien jaar na haar oprichting in 1894 is de ATV nu een 'Afdeling der A.N.T.V.' geworden. Een van de belangrijkste oogmerken van haar oprichters en bestuurders is bereikt, nu er een landelijke vakorganisatie van toonkunstenaars is ontstaan. Ook al bestaat er nog twijfel of zij de gebleken federatieve neigingen wel achter zich had gelaten en voldoende werd gekenmerkt door de 'centrale organisatie' die Polak wenste, met de start van de ANTV begint een nieuwe periode in de historie van de muzikale vakvereniging.

### **Professionalisering: 'rustige ontwikkeling en geleidelijke groei' (1910-1912)**

Na de formele oprichting in augustus 1909 moest de landelijke organisatie nu vorm gaan krijgen. De sfeer in deze opbouwfase was optimistisch en ambitieus te noemen als gewezen werd 'op de enorme vooruitgang der vakverenigingen voor musici, sedert de oprichting der eerste toonkunstenaarsvereniging in 1894 in Amsterdam'. Die enthousiaste uitspraak

kwam voor rekening van Willem Hutschenruyter toen hij in Arnhem een rede hield met als thema 'organisatie van musici, uit vakverenigings- en muzikaal oogpunt, en in het licht der toekomst beschouwd'. Daarin gaf hij onder meer 'een overzicht van de uitbreiding der vakorganisatie op muzikaal gebied', en kwam hij gezien de onvolkomen toestand van het muziekleven tot de conclusie dat 'een vakvereniging van musici een noodzakelijk iets is'.<sup>14</sup> Maar met deze laatste bezweringsformule was de nieuwe vereniging in bestuurlijk opzicht nog niet van de grond gekomen; in de in *Toonkunst* gepubliceerde statuten werd weliswaar de dagelijkse leiding van het hoofdbestuur bevestigd, maar 'de hoogste macht' was neergelegd bij de Algemene Vergadering van afdelingsafgevaardigden, bij het congres dus, waar de afgevaardigden een stemmenaantal naar gelang het lokale ledental konden uitbrengen.<sup>15</sup> En in plaats van de oude afzonderlijke rechtspersonen ontstond wel één nieuwe landelijke, maar de afdelingsbelangen werden toch in zoverre nog gerespecteerd dat de hoogte van de lokale contributie, die bovenop het landelijke lidmaatschapsgeld geheven werd, plaatselijk kon verschillen naar gewoonte of behoefte. Ook het behoud van de ingeburgerde afdelingsnamen was een duidelijke concessie aan federatief denkende afdelingsbesturen die beducht waren voor al te sterke bemoeienis vanuit en teveel machtsconcentratie in Amsterdam. Men zocht dus naar een model waarbij enerzijds recht werd gedaan aan bestaande verschillen en lokale sentimenten, zoals die vanouds ook een rol hadden gespeeld bij de gedecentraliseerde, 'republikeinse' inrichting van de Maatschappij Toonkunst. Anderzijds streefden voortvarende bestuurders als Hutschenruyter en Van de Rovaart naar een slagvaardige en gestroomlijnde interne structuur, met alle respect voor de uiteindelijke bevoegdheden van het congres van afdelingsafgevaardigden. Zo kreeg de organisatie, na ampele discussies over de voorstellen voor Statuten en Huishoudelijk Reglement in hoofdbestuur en afdelingen, haar definitieve vorm in typerende compromisformules.

Van belang was dat het landelijk hoofdbestuur voor publicatie van formele stukken met betrekking tot de structuur en de verenigingsdiscussie daarover kon beschikken over *Toonkunst*, dat het had overgenomen van de ATV. Het blad was sinds de scheiding van de VvMO&MO in 1906 met ongeveer 400 pagina's per jaar -gemiddeld acht per week- op bescheidener schaal voortgezet, maar bleef toch geplaagd door tekorten, waarvoor tenslotte in 1908 een renteloze lening werd uitgeschreven.<sup>16</sup> Vanaf 1910 werd het meer en meer een landelijk blad, met relatief veel ruimte voor nieuws uit de verschillende afdelingen. Periodieke hartenkreten van gefrustreerde secretarissen en rituele smeekbeden van wanhopige penningmeesters geven gedetailleerd inzicht in interne ontwikkelingen buiten Amsterdam, al werd correspondentie uit de drie andere steden wel vaak vertraagd of ingekort gepubliceerd. Omdat het blad in Amsterdam werd geredigeerd, met Van de Rovaart als het meest actieve dagelijks bestuurslid en tevens hoofdredacteur, bleef het natuurlijk toch sterk hoofdstedelijk gekleurd; per slot van rekening was de ATV nog steeds de grootste en belangrijkste afdeling van de ANTV en was Van de Rovaart ook nog eens ATV-voorzitter. Alleen al om die reden haalden onderwerpen als de subsidiëring van het Concertgebouworkest, interne ATV-perikelen en Amsterdamse opera-controversen de kolommen vrij makkelijk en breedvoerig.

De landelijke uitstraling van de ANTV bracht de belangenbehartiging op lokaal niveau in stabielere vaarwater en droeg ook bij aan sfeerverbetering onder musici. Natuurlijk was de

nieuwe vereniging niet als bij toverslag een organisatie geworden waarin musici paradijselijk met elkaar omgingen: de belangen liepen soms fors uiteen en de leden werkten in een veld vol onderlinge concurrentie, met alle eerder geschetste sociaal-psychologische gevolgen van dien. Tot welk geperverteerd gedrag dat aanleiding kon geven, demonstreerde in *Toonkunst* een anoniem gebleven ‘kenner van vereniging-toestanden’, die bepaalde vakgenoten bij zijn even humoristische als cynische instructies wel zéér concreet voor ogen zal hebben gehad. Zijn Twaalf Geboden ‘ten bate van ontevreden leden’ luiden integraal als volgt:

1. Spreek bij elke mogelijke gelegenheid kwaad van Uwe Vereniging.
2. Dreig steeds met uittreding, voer altijd oppositie, wanneer in Uw vereniging iets gebeurt, dat *U* niet past.
3. Verzaak niet, aan ieder en ‘t liefst aan de vijanden Uwer Vereniging haarfijn te vertellen, wat geheim moest blijven en ook, dat Gij, met het programma Uwer Vereniging niet accoord gaat.
4. Wanneer gij zelf een medelid tot Uw vijand hebt gemaakt, verzuim dan niet de schuld aan Uwe Vereniging te geven.
5. Veronderstel niet alleen, maar zegt het vrij uit, dat allen, die eenige arbeid voor Uwe Vereniging verrichten, uit eerezucht, om een baantje, of voor persoonlijk voordeel handelen. Weiger echter zorgvuldig, zelf iets te doen, om niet gelijkerwijze beschuldigd te kunnen worden: laat u nooit zien op vergaderingen.
6. Vertel iederen niet-georganiseerden, *hoe* het eigenlijk moest zijn, maar zwijg op de vergaderingen en stem met de sterkste groep mede.
7. Haal afgevaardigden Uwer Vereniging zooveel mogelijk over den hekel.
8. Let er op, of een van Uw bestuursleden een verzuim pleegt; zoo ja, schroom dan niet het op de onaangenaamste manier te zeggen, en denk nooit aan het bekende spreekwoord “de beste stuurliu staan aan wal”.
9. Vergeet nooit, oppositie te voeren in de vergaderingen, gij zijt en blijft dan de gezochte man in koffiehuisen; de vergaderingen zullen veel aantrekkelijkheid verloren hebben, wanneer Uw stem niet meer gehoord werd.
10. Tracht zooveel mogelijk van de vereniging te profiteeren (voorschotten, engagements-bureau, aanbevelingen, interventie bij directies enz.); betaal daarentegen nooit op tijd contributie.
11. Staat er een belangrijk punt op de agenda, houdt U ziek, of geef een les die onmogelijk afgezegd kan worden, zoodat gij altijd vrij het genomen besluit kunt toejuichen of afkeuren, zonder dat gij voor het besluit verantwoordelijk zijt.
12. Zegt een collega, die niet over spreektaent beschikt, iets, dat onbeholpen van vorm, maar kernachtig van inhoud is, maak hem dan belachelijk; doe of gij zelf kanselredenaar zijt, maar... praat het meest achtershands. Critiseer steeds, zoodat men steeds denkt, dat gij de man zijt, die alles weet, begrijpt en doet.<sup>17</sup>

Dit treurige inkijkje in troosteloze roddel, onderlinge kinnesinde en abjecte achterklap mag dan vrolijk en karikaturaal overkomen, het contrasteerde scherp met het doorgaans zo beschaafde proza in de kolommen van *Toonkunst*, alsof aan de rand van de keurige

verenigingskroniek ineens een wanhopige pen was uitgeschoten. De onwelriekende walm die opsteeg uit deze geestige uiting van gedeformeerde non-collegialiteit, het gevolg van de eeuwige concurrentie in het muzikantenvak van allen tegen allen, zal zeker niet ontsnapt zijn aan het kritisch oog van 'mijnheer de eindredacteur'. Eerder zal ze uiting zijn geweest van nauw bedwongen ergernis van een bestuurder die niets liever wilde dan beschaafd leidinggeven aan een voorbeeldige achterban. Maar uit deze sarcastische hartenkreet blijkt dat de dagelijkse werkelijkheid binnen de vereniging complexer lag en dat de weg naar betere omgangsvormen weerbarstiger was dan de schone schijn van reglementen en jaarverslagen liet zien. In deze entourage was het dus al heel wat dat bestuurlijke continuïteit op lokaal niveau werd bereikt met bijna alleen maar vrijwilligers, hetgeen onmiskenbaar een teken was van stabilisering en gegroeid zelfvertrouwen. Van de Rovaart werd daarbij op het landelijk niveau nu steeds meer de centrale figuur, maar was in deze jaren ook de rots in de branding in het Amsterdamse.

In Den Haag bleef het onrustiger. Hutschenruyter had daar als waarnemend voorzitter de zaak op orde gebracht, waarna hij zich begin 1911 terugtrok ten gunste van de betreffende buitenstaander Mr. A. J. F. Jung. Deze jurist bleek echter geen blijvertje, want een jaar later werd al weer 'met *algemeene stemmen* tot bestuurslid gekozen, de heer Willem Hutschenruyter'. Het was typerend dat gelijktijdig een schrijven van Hutschenruyter werd gepubliceerd waarbij hij in het midden liet of hij nu als bestuurslid-zonder-portefeuille, als waarnemend voorzitter of als eerste voorzitter-zonder-meer terugkeerde. Duidelijk was dat zowel hijzelf als de HTV vonden dat hij opnieuw onmisbaar was, en zo werd hij voor de tweede keer in korte tijd spil van de plaatselijke verenigingsactiviteiten.<sup>18</sup> Met een grote strik had de HTV haar oud-voorman andermaal gestrikt, en op zijn beurt strikte de gereputeerde oud-voorzitter de Haagse ANTV-afdeling weer als zijn platform; HTV noch Hutschenruyter konden toen beseffen hoezeer die strikken hen nog zouden gaan knellen.

Ook de Arnhemsche Toonkunstenaarsvereniging had gedurende enige tijd een afdelingsvoorzitter van reputatie, namelijk de dirigent M. A. Brandts Buijs Jr., afkomstig uit een bekend geslacht van musici. Wellicht was hij minder bestand tegen ontevreden practisanten van de 'Twaalf Geboden', getuige de cryptische en kromme passages die in de afdelingsrapportage over 1911 vielen te lezen: 'het past niet dit verslag te ontsieren door alles te noemen, wat heeft plaats gehad, genoeg is het dat de gezondheidstoestand van den ex-voorzitter hem niet toe liet verder te worstelen tegen elementen die datgene omver willen werpen wat met moeite, zorg en hoopvollen arbeid werd opgebouwd [...] zware wolken hadden zich den laatsten tijd over onze hoofden zaamgespannen; onwillige, ons doel niet begrijpende leden lieten zich overhalen om hun lidmaatschap op te zeggen en een strijd met ons aan te gaan, een strijd die gebaseerd was op het omverwerpen onzer vereniging. Gelukkig hebben zij niets bereikt, een fiasco was het resultaat hunner lafhartige pogingen, en zullen ze ooit iets van dien aard bereiken?'<sup>19</sup> Concrete details ontbreken, maar Brandts Buijs had er kennelijk als gevolg van lokale spanningen en frustraties al snel weer de brui aan gegeven. Dat was overkomelijk, aangezien in de Rijnstad de plaatselijke secretaris zich als stabiele factor in achtereenvolgende besturen deed gelden. Het betrof George Bergmann, een geharnast vakbondsman, later muziekhandelaar, die bij het bestuur van de Arnhemsche



Orkest Vereniging minder bekend stond als briljant violoncellist binnen het ensemble dan als een erkend lastpak.

De eveneens nog vrij jonge Rotterdamse afdeling kende in de jaren 1911 en 1912 zo haar eigen lokale perikelen. Ook hier het aftreden van een bestuurslid als gevolg van onwelvoeglijk gedrag, met het verschil dat nu niet een ontevreden achterban maar dit bestuurslid zélf zich er aan schuldig had gemaakt; want ‘twaalf-geboden’-zonden waren ook bij kaderleden niet ongebruikelijk.<sup>20</sup> Dat daarmee vele kolommen werden gevuld geeft al aan dat in de Maasstad verder betrekkelijk weinig spectaculairs te melden viel; bij gebrek aan een symfonie- of opera-orkest ontbrak het op dat moment aan grootscheepse conflicten en draaide de belangenbehartiging er voornamelijk om de talrijke ambulanten, die hun bestaanszekerheid niet in de laatste plaats in de oprukkende vaste bioscopen zochten. Opvallender was dat in 1912 een kleine afdeling van de vereniging met ongeveer veertig leden tot stand kwam in Haarlem. De kern daarvan bestond uit de leden van het lokale muziekkorps, dat een jaar later zou worden omgevormd tot de Haarlemsche Orkest Vereniging (HOV) onder leiding van de kapelmeester C.P.W. Kriens; voorlopig trad die ook op als voorzitter van de afdeling.<sup>21</sup>

Het tweede congres van de ANTV, dat op 11 mei 1912 in Amsterdam werd gehouden, vond –ondanks alle subjectieve frustraties– al met al in een sfeer van betrekkelijke tevredenheid plaats. De startfase van de landelijke vereniging mocht na ruim twee jaar wel worden beschouwd als afgerond. De statuten waren op 6 april koninklijk goedgekeurd, hetgeen onder meer van belang was in verband met de juridische aansprakelijkheid van bestuursleden. Bovendien zetelden de redactie en administratie van *Toonkunst* vanaf eind april in het nieuwe woonhuis –met de noviteit van een telefoonaansluiting– van Van de Rovaart in de Amsterdamse Concertgebouwbuurt. Naast de lokale afdeling had daar feitelijk nu ook de ANTV met ruim 700 leden in vijf afdelingen haar centrale vestiging.<sup>22</sup> Het belangrijkste besluit van het landelijk congres, waaruit het streven bleek naar versterking van de dienstverlening aan de leden, was de oprichting van een fonds voor vrijwillige ziekteverzekering. In de conceptstatuten daarvan stond dat een maximale uitkeringsduur van acht weken per jaar werd beoogd tegen een contributie van 10 cents per week. Uit voorafgaande rapportages in *Toonkunst* was al duidelijk geworden dat de ANTV zich hierbij niet alleen had laten inspireren door offertes van commerciële verzekeringsmaatschappijen, maar ook door gegevens van een aantal NVV-bonden, zoals de ANDB, de Algemeene Nederlandsche Timmerliedenbond en de Nederlandsche Schildersgezellen-Bond, waar men al onderlinge verzekeringen kende. Dat juist nu vaart werd gezet achter de oprichting van een eigen ziekteverzekering had overigens niet alleen met solidariteit binnen de ANTV te maken, maar ook met concurrentie met de NAV van Maurits Bing; deze kleine bond van voornamelijk amusementsartiesten en –musici kende namelijk al een niet algemeen toegankelijke ziekenkas, waarbij desondanks nogal wat leden van ATV en ANTV waren aangesloten. In de loop van 1912 zou nu het eigen ANTV-fonds concreter vorm moeten krijgen; formeel zou het pas na de nodige strubbelingen per 1 januari 1913 in werking treden.<sup>23</sup>

### Schulden en bezoldiging: 'zuinigheid bedreigt de wijsheid' (1911-1913)

De tevredenheid over de ontwikkeling van de ANTV was eind 1912 zo groot dat Van de Rovaart in een beschouwing over 'Het muzikale leven en de vakvereniging' zijn organisatie durfde te vergelijken met de ANDB, 'welke niet veel ouder is dan de oudste vereniging van musici'. Sterker nog, 'iedere vergelijking en ook deze hinkt, want onze vakvereniging heeft onder moeilijkheden van buiten gewonen aard te worstelen gehad, die menige, inwendig minder levenskrachtige vereniging te gronde zouden hebben gericht.'<sup>24</sup> Dat de ATV in nog moeilijker omstandigheden had moeten opereren dan de -overigens iets jongere- ANDB in haar beginjaren mocht betwijfeld worden en getuigde wellicht van enige overmoed, maar als de situatie van de ANTV in 1913 vergeleken werd met de moeizame worsteling in het eerste ATV-decennium, dan was de vooruitgang onmiskenbaar. Een aantal zwakten zoals de relatief lage contributie-opbrengst was echter gebleven, als gevolg waarvan er nauwelijks mogelijkheden waren om bezoldigde bestuurders aan te trekken en het onmogelijk was om een substantieel weerstandsfonds op te bouwen. Vooral deze slechte vermogenspositie impliceerde dat de A(N)TV verhoudingsgewijs een zwak 'vakbondspakket' te bieden had. In dat licht was de rijkdom van de ANDB en haar sterke positie in het diamantvak een onbereikbaar ideaal. Daar stond tegenover dat het ledental in tien jaar tijd gegroeid was van enkele honderden musici in één afdeling tot de ruim achthonderd in vijf afdelingen aan het einde van 1912; alleen al over dat jaar was binnen de bescheiden beroepsgroep een nettogroei van meer dan 150 leden geboekt.<sup>25</sup>

De balans die Van de Rovaart trok, mocht dan in het algemeen positief zijn, met name zijn hoofdstedelijke afdeling torste uit de periode van vóór het landelijk samengaan nog financiële lasten met zich mee. De ATV had schulden opgebouwd in de tweede voorzittersperiode van Hutschenruyter. De afdracht aan de ADMV was achterwege gebleven en de exploitatie van *Toonkunst* was even ambitieus als ondoorzichtig geweest.<sup>26</sup> Daarbij kwam dat de lokale contributie-inning ernstig in het ongereede was geraakt. De situatie was inmiddels wel verbeterd, maar het zou nog jaren vergen voordat de oude schulden waren weggewerkt. Enige verlichting werd verkregen door oude drukkersvorderingen te betwisten en van de ADMV gedaan te krijgen dat deze haar vordering halveerde, maar de ATV bleef intussen worstelen met een liquiditeitsprobleem. Gezien de spanningen in het Amsterdamse muzikaleven was het onvermijdelijk dat deze financiële problemen een rol zouden gaan spelen in de onderlinge vijandelijkheden. Zo strooide de N(A)TV van Krüger het gerucht rond dat men zich beter niet bij de ATV kon aansluiten, aangezien deze gedoemd was ten onder te gaan: wie kon beter dan juist de oud-ATV-voorzitter weten hoe hij de achilleshiel van de ATV kon treffen? Vergelijkbare verhalen werden opgehangen bij de ADMV.<sup>27</sup>

In de lente van 1913 was het ATV-bestuur dan ook gedwongen tekst en uitleg te geven; onder de kop: 'De financiële toestand van de Amsterdamsche Toonkunstenars Vereeniging' werd nu in *Toonkunst* even schoorvoetend als uitvoerig opening van zaken gegeven omtrent de financiële lijken die al lange tijd in de kast bleken te liggen. 'Jarenlang hebben de vijanden van de A.T.V. getracht door het verspreiden van geruchten omtrent de slechte financiële positie van de vereeniging, de musici te weerhouden, zich bij de A.T.V. aan te sluiten. Het

*was* de waarheid – en het bestuur van onze vereniging heeft dat niet ontkend – dat de A.T.V. door verschillende factoren hare ontvangsten gestaag zag verminderen, terwijl de uitgaven soms onrustbarend vermeerderden. Het *was* de waarheid, dat op een oogenblik de financiële regeling onzer verbintenissen ons heel wat hoofdbrekens veroorzaakte en dat veel volharding noodig was, om alle zorgen uit den weg te ruimen. Maar het was ook waar, dat onze positie steeds gunstiger werd, dat wij er in slaagden, onze nieuwe verplichtingen onmiddellijk na te komen en aan de oudere geleidelijk te voldoen. *Die* waarheid werd echter door onze vijanden niet verspreid.' Omdat dat van Krüger toch moeilijk verwacht kon worden en de koers van geleidelijke sanering ook binnen de eigen vereniging niet voldoende was uiteengezet, bleef een geur van financiële insoliditeit gemakkelijk hangen. Daar kon maar op één manier een eind aan worden gemaakt: 'onder sterken aandrang van vele leden, die wisten op welke wijze wij hadden getracht, schoon schip te maken en die er zich aan ergerden, dat zij alle lasterlijke mededeelingen niet afdoende konden ontzenuwen is het bestuur er toe overgegaan een overzicht te geven van de verbetering van onze financiële toestand'. Al erkende men nu volmondig 'dat de A.T.V. financiële zorgen heeft gehad, men vergete niet, dat de vijanden der vereniging zonder schijn van bewijs aan die zorgen een veel grooteren omvang gaven, dan met de werkelijkheid overeenstemde.'<sup>28</sup>

Nu kwam tevens naar buiten hoeveel dank de ATV verschuldigd was aan de ANDB, die bleek op te treden als een financiële suikeroom waarvan de ATV voor haar liquiditeitspositie in grote mate afhankelijk was geworden: 'om over kasgeld te beschikken, gingen wij een leening van f 600.- aan bij den Algem. Ned. Diamantbewerkerbond, zoodat feitelijk onze schulden nog vermeerderde(n). Door een uiterst nauwkeurige controle op onze ontvangsten, toeneming van het ledental en voortdurende spaarzaamheid gelukte het ons, niet alleen de leening van de A.N.D.B. geheel aan te zuiveren, maar bovendien alle (eerder) erkende schulden geheel te voldoen. Op 1 december 1912 kon de penningmeester der A.T.V. aan het bestuur berichten, dat wij geen enkele schuld hadden en er een flink kassaldo was.'<sup>29</sup> Wat niet aan de openbaarheid werd prijsgegeven en in 1913 wellicht ook niet ten volle bekend was bij het toenmalige ATV-bestuur, was dat de ANDB de bevriende ATV – ofschoon deze niet bij het NVV was aangesloten – al veel eerder uit de brand had geholpen. Uit andere, discreter bronnen dan *Toonkunst* blijkt dat de afhankelijkheid feitelijk al dateerde uit 1906, het oprichtingsjaar van de concurrerende N(A)TV, toen Hutschenruyter en Arnold Drilmsma 'tengevolge van de zeer bijzondere eischen welke in den laatsten tijd aan den A.T.V. zijn gesteld' voor het eerst om een bedrag van vijfhonderd gulden aan het bondsbestuur van de ANDB hadden gevraagd. Na goedkeuring van deze lening door de bondsraad van de diamantbewerkerorganisatie volgde binnen een halfjaar een tweede verzoek, nu om duizend gulden als 'renteloos voorschot te willen verstrekken'. Alhoewel terugbetaling van dit eveneens gehonoreerde verzoek nog heel wat strubbelingen zou opleveren, werd dankzij deze lening in elk geval de verschijning van *Toonkunst* onder Hutschenruyter gegarandeerd.<sup>30</sup>

Met opluchting kon tenslotte in 1913 worden vastgesteld dat de schulden die vooral onder Hutschenruyter waren ontstaan inmiddels afbetaald waren, en ook al kon men 'nog niet bogen op een spaarpot van grooten omvang, het lijdt geen twijfel, dat bij een normale ontwikkeling in de toekomst de A.T.V. van financiële zorgen geheel vrij zal zijn en bovendien in staat gesteld

als eertijds en waar noodig een krachtige actie te beginnen, zonder dat wij voor de kosten bevreesd behoeven te zijn. Want dat is het doel van ons werken. Wij wenschen niet, dat de zuinigheid de wijsheid bedreigt'.<sup>31</sup> Dat laatste was mooi gezegd, maar hoe dat zou moeten zonder een substantieel weerstandsfonds werd wijselijk in het midden gelaten.

Het ATV-bestuur was nu wel openhartig geweest over oude schulden, maar had niet gerept over een nieuw verzoek aan de ANDB in 1911 inzake de oprichting van een 'Centraal-engagementsbureau'. Dit landelijke bemiddelingsbureau zou onder de ANTV moeten ressorteren, al was het duidelijk dat het in Amsterdam gevestigd zou worden en zich dus binnen de directe invloedssfeer van de ATV zou bevinden. Mogelijk was het bedoeld als een tegenzet in de ambulantenconcurrentie met de N(A)TV, en het zou bij het nog steeds ontbreken van een weerstandskas de aantrekkings- en slagkracht van de ANTV aanmerkelijk kunnen vergroten. Daar was echter startkapitaal voor nodig dat de vereniging niet bezat; men hoopte dat het meer dan terugverdiend zou worden, waarbij 'zulk een Centraal-engagementsbureau niet alleen in de toekomst zich zelf in stand kan houden, maar tevens een finantieel rugsteun kan worden voor de vakverenigingen'. Van de Rovaart begrootte het ten behoeve van materiële en personele lasten te lenen vreemd vermogen op zesduizend gulden; een forse component daarvan betrof de bezoldiging van een bureauleider. Dat de ANTV zich met dit plan wendde tot de ANDB achtte hij voor de hand liggend. Immers, waar het om de belangen van een vakorganisatie ging zouden 'de beurzen der kapitalisten gesloten blijven en derhalve alléén van gelijkvoelenden, die zelve den strijd tot verheffing hunner organisatie met zo goeden uitslag gestreden hebben' was gulle medewerking te verwachten. Nu waren er wel meer organisaties die de ANDB als proletarische bank-van-lening beschouwden, maar alleen het gelegenheidsidoom van de klassenstrijd was onvoldoende om deze organisatie tot medewerking te bewegen: 'Afwijzen' stond er dan ook boven het hecht doortimmerde verzoek. Het is niet duidelijk of het ANDB-bestuur het maandsalaris voor de bureaudirecteur -met honderdvijftig gulden al aardig in de buurt van een concertmeestershonorarium- niet veel te fors bemeten vond, dan wel dat het de slaagkans van het plan bij de financieel nog wankel ANTV te gering achtte. Vermoedelijk vond de ANDB het gevraagde bedrag simpelweg schaafteloos te hoog en wenste het zijn reserves voor doeleinden dicht bij huis aan te wenden.<sup>32</sup>

Uit het feit dat de uitwerking van dit plan en het verzoek aan de ANDB alleen zijn terug te vinden in het bestuursarchief van deze bond blijkt overigens wel hoezeer de voorbereiding geheel achter de schermen en in alle discretie had plaatsgevonden. Het ANTV-bestuur had het niet aangedurfd om het concept eerst in de openbaarheid van de eigen ledenvergaderingen of het congres te bespreken, want dan was het voortijdig bij de ANDB bekend geraakt en hadden Krüger en zijn medestanders het weer kunnen gebruiken voor verdere vijandelijkheden. Bij alle teleurstelling over de afwijzing was de succesvolle geheimhouding tenminste nog een schrale troost, die ANTV en ATV sterkte in hun neiging tot discretie. Uit angst voor het Krüger-spoek had de zelf gekozen openbaarheid ten aanzien van de geldelijke positie van de ATV in de kolommen van *Toonkunst* ook al haar grenzen gekend: over de schuldvraag met betrekking tot de schuldpositie van vóór 1909 was nagenoeg gezwegen, of derden kregen er de schuld van, en verder werd kortweg en zwakjes opgemerkt dat de ATV destijds 'alleen

een penningmeester in naam' had gekend.<sup>33</sup> Aan de rol en verantwoordelijkheid in de jaren 1906 tot 1909 van Hutschenruyter –in 1913 nog fungerend voorzitter van de HTV– en diens toenmalige ATV-collegabestuurder Van de Rovaart werd wijselijk geen woord gewijd.

Nu de ANTV als geheel in de hoogconjunctuur van 1913, 'een jaar van opgewekt leven', min of meer schuldenvrij is, kan zij verder gaan op het pad van professionalisering, zoals haar dat door de ANDB was geweest. De Concertgebouwbassist Henri Stips is de eerste die de noodzaak beargumenteert om landelijke en lokale voorzitters te bezoldigen, in een reactie op het bericht dat Hutschenruyter als voorzitter van de HTV zou aftreden. Hij vermoedt, en als goede bekende van de HTV-voorman zal Stips wel goed op de hoogte zijn geweest, dat daar mede financiële overwegingen aan ten grondslag liggen. Hutschenruyter meldt vervolgens dat het bezoldigingspleidooi hem 'bezonder aangenaam' getroffen heeft, maar dat 'de toepassing van bedoeld beginsel, met het oog op de beteekenis der functies, in de eerste plaats aan voorzitter, event. ook aan secretaris en penningmeester van het hoofdbestuur ten goede zou moeten komen'. Deze genereuze geste vloeit treffend uit de nobele pen van de Haagse afdelingsvoorzitter, maar komt in een iets ander daglicht te staan als Hutschenruyter vervolgens monter meldt: 'de H.T.V. heeft reeds voor korten tijd besloten haar waarnemenden voorzitter, ten einde diens aftreden te voorkomen, voor zijn werk een zekere vergoeding aan te bieden en heeft zelfs met dit doel haar contributie verhoogd'. Maar om onopgehelderde redenen is dat die afdelingsvoorzitter nog onvoldoende, want 'zelfs dan, wanneer die vergoeding den omvang en de beteekenis van een salaris zou kunnen krijgen, zoodanig, dat daardoor elk bezwaar van dien aard uit den weg zou zijn geruimd, dan zou het toch voor den bedoelden voorzitter een ernstige gewetensvraag blijven, of hij desondanks zijn functie zou kunnen blijven vervullen, een vraag, die onder de gegeven omstandigheden slechts met een stellig "neen" te beantwoorden zou zijn'.<sup>34</sup>

Overigens treedt Hutschenruyter niet af, maar maakt van het feit dat Stips de discussie nu toch heeft aangezwengeld wel gebruik om nog eens de bezwaren uit te meten tegen de oncomfortabele omstandigheden waaronder vrijwilligers hun muzikale vakbondswerk nog steeds moeten verrichten. In een viertal breedvoerige artikelen in *Toonkunst* geeft hij vervolgens op karakteristieke manier zijn visie op de belangenbehartiging van musici en de daarbij te volgen organisatieprincipes.<sup>35</sup> Typisch Hutschenruyterse dialectiek wordt volop gepraktiseerd als enerzijds de nadruk valt op de principiële noodzaak van het bestaan van de muzikale vakvereniging, maar anderzijds wordt beklemtoond dat artistiek vakbondswerk praktisch gezien eigenlijk onmogelijk is. In deze betogen worden nu eens successen uitgemeten, dan weer wordt vastgesteld dat toch eigenlijk niets wezenlijks tot stand is gebracht. Deze repeterende paradoxen roepen een aan Hutschenruyters oorspronkelijke instrumentale universum ontleende associatie op: eigenlijk is de ventielhoorn een onbruikbaar instrument omdat hij vaak 'kikst' op de meest onmogelijke momenten; maar men kan er toch niet aan ontkomen om hem te bespelen daar het nu eenmaal het schoonste koperinstrument ter wereld betreft! In zulk een ironische spagaat kunnen Hutschenruyters bijna levenslange weerbarstigheid en inwendige tegenstrijdigheden treffend worden gevangen. De spanning tussen zijn bijna abstracte streven naar verwezenlijking van zijn muzikaal-democratische beginselen enerzijds en anderzijds het praktisch en koelbloedig onder ogen zien van de

aperte noodzaak van 'salarieering van bestuursleden' is eveneens groot. Toch slaagt hij er in om de bezoldigingsdiscussie niet alleen in de kolommen van *Toonkunst* op te voeren, maar die nu ook feitelijk op de bestuurlijke agenda van de ANTV te zetten. Hutschenruyter en zijn medestanders in deze stellen dan ook namens de HTV aan het najaarscongres van 1913 voor: 'aan den voorzitter van het hoofdbestuur wordt een jaarlijksche vergoeding toegekend van f 1.- vermenigvuldigd met het aantal leden'. Dit voorstel voor een soort prestatiebeloning impliceert, dat de bondsvoorzitter nu rechtstreeks belang krijgt bij (de werving van) een zo groot mogelijk aantal bondsleden. Het curieuze voorstel wordt ook aangenomen, zij het onder de conditie dat Van de Rovaart op termijn zijn functie als afdelingsvoorzitter van de ATV zal neerleggen, om zich ook feitelijk te kunnen wijden aan de landelijke schaalvergroting en belangenbehartiging.<sup>36</sup> Het is met name de HTV die zich verzet tegen de combinatie van het ANTV- met het ATV-voorzitterschap, omdat naar haar oordeel het Amsterdamse accent binnen de vereniging als gevolg van de functiecumulatie nog steeds te zwaar is. De ontkoppeling wordt overigens niet doorgezet, aangezien Van de Rovaart voor de ATV onmisbaar wordt geacht. Maar er is nu tenminste een bescheiden oplossing gevonden voor een deel van de oude klachten met betrekking tot onbezoldigd vrijwilligerswerk, al verloopt de bezoldiging dan via de weinig koninklijke weg van prestatieloon voor de landelijk voorzitter. Zonder enige lastenverzwaring voor de leden kan deze regeling echter niet tot stand komen; bij acclamatie wordt 'het voorstel van het Hoofdbestuur, de afdracht per lid en per jaar met f 1,- te verhoogen, aangenomen'.<sup>37</sup>

Ondanks de constructieve opstelling van de verschillende afdelingen kwam het op dit congres overigens voor het eerst tot een serie onaangename botsingen tussen Hutschenruyter en Van de Rovaart. De achtergrond daarvan lijkt eerder groeiende persoonlijke rivaliteit te zijn geweest dan dat er wezenlijk van vakbondspolitieke geschillen sprake was. Zo noemde Hutschenruyter 'het optreden van den heer v.d.Rovaart min of meer autocratisch en voer(de) daarvoor eenige bewijzen tot voorbeeld aan', maar hij kreeg voor deze opmerkingen van geen enkele afgevaardigde buiten Den Haag steun.<sup>38</sup> Hutschenruyter kreeg op zijn beurt het verwijt zich te veel met niet-Haagse verenigingsaangelegenheden te bemoeien, en omgekeerd verweet hij Van de Rovaart weer dat deze teveel luisterde naar klachten van leden die zelf geen lokale bestuursverantwoordelijkheid droegen. Deze spanningen in de werkverhouding tussen twee gezichtsbepalende bestuurders beloofden niet veel goeds; het ging hier immers om twee machinisten op één sneltrein die elkaar verweten niet af en toe bereid te zijn om ook als hulpstoker op te treden.

### **Belangenbehartiging: om duurte en contract (1910-1913)**

In de eerste jaren van de ANTV werd niet alleen de organisatie professioneler, ook de collectieve belangenbehartiging werd voortvarender aangepakt. In deze jaren van hoogconjunctuur waren salariseisen kansrijk en door de opgetreden prijsstijgingen trouwens ook begrijpelijk en gerechtvaardigd. Uit deze jaren dateren ook discussies over een landelijk minimumtarief voor losse werkzaamheden enerzijds en een vaste rubrieksindeling in groepen van orkestrale





Mr. Richard van Rees, voorzitter van de NV Het Concertgebouw (1912-20) (foto coll. NMI).

instrumentalisten anderzijds. Deze rudimentaire indeling in salarisklassen, die grote onderlinge verschillen tussen musici in één ensemble met zich meebracht, stamde kennelijk uit een ver verleden, maar omvatte inmiddels een gedetailleerde gelaagdheid in tarieven. Een aantal overgeleverde standaardmodelcontracten laat naast uiteenlopende bepalingen per instelling ook grote overeenkomsten zien.<sup>39</sup> Dat anno 1913 zowel het vrije ambulante als het inmiddels gevestigde symfonische belang, die in kwalitatief opzicht elk aan een uiteinde van het arbeidsvoorwaardelijke spectrum stonden, gelijktijdig op de agenda prijkten, mag als prille voorbode worden gezien van latere collectieve arbeidsovereenkomsten in de muzieksector. Beweging op het arbeidsvoorwaardelijke front valt opnieuw het best af te lezen aan individuele en collectieve reacties van musici bij het Concertgebouworkest op de hoogconjuncturele inflatie, vooral in de jaren 1912 en 1913. Sinds het conflict van inmiddels al weer bijna tien jaren eerder waren bij dit orkest mondjesmaat verbeteringen in de arbeidsvoorwaarden doorgevoerd, zoals het begin van een pensioenregeling in 1906, betaald door werkgever en musicus beiden. Het van kracht worden van de Wet op het Arbeidscontract van 1909 betekende niet alleen dat het nu in principe mogelijk werd om collectieve arbeidsovereenkomsten af te sluiten, maar een stap in de richting van positieverbetering van musici was ook dat de werkgever nu sociale premies moest gaan afdragen.<sup>40</sup>

De geleidelijke normalisering van de arbeidsverhouding met Mengelberg in de jaren na 1904, het groeiende zelfvertrouwen onder de orkestleden én de mogelijkheid die de economische conjunctuur nu verschaftte, boden tezamen kansen op salariële positieverbetering. Net als twintig jaar eerder roerden zich in eerste instantie individuele groepsaanvoorders als de solofagottist P.J. Elders, de veel besproken concertmeester Christiaan Timmer en de solocellist Gérard Hekking. Maar ook een prominent cellist als Thomas Canivez durfde het in 1910 wel aan om een verzoek tot salarisverhoging in te dienen. Belangwekkender was een actie van liefst 68 orkestleden in de lente van 1912; daarbij deelden zij het bestuur mee 'dat zij deze winter ten gevolge van het steeds duurder worden der eerste levensbehoeften zeer nadelig getroffen zijn' en daarom bescheiden 'verzoeken hun tijdelijk daarin financieel tegemoet te komen'. Onbekend is of en hoe het NV-bestuur heeft gereageerd op dit collectieve verzoek om eenmalige inflatiecorrectie of duurtetoeslag. Wel is het opvallend dat in de zomer van dat jaar een brief met zelfs 71 handtekeningen van orkestleden aan het bestuur uitging als dankbetuiging 'voor het douceur hen ter gelegenheid van het Muziekfeest aangeboden'. Helemaal zonder gevolg lijkt de actie voor incidentele loonsverhoging van enkele maanden eerder dus niet te zijn gebleven, zij het dat een eenmalige feestfooie niet de vorm van toekenning zal zijn geweest die het orkest voor ogen had gehad. Maar een incidentele gift kon er bij de NV makkelijker en 'sans précédent' af, hetgeen wel blijkt uit het feit dat nauwelijks een maand eerder aan zestien orkestleden een structurele loonsverhoging was geweigerd.<sup>41</sup>

Al enige jaren had het bestuur van Het Concertgebouw serieuze pogingen gedaan om subsidies van Rijk en Gemeente te verwerven, hetgeen op lokaal niveau vanaf 1910 succesvol was geweest. Daarmee probeerde het de steeds stijgende exploitatielasten van de NV in het algemeen en in het bijzonder de kostenziekte in het orkest de baas te blijven. De salarislasten van het orkest vormden van de vaste kosten in totaliteit natuurlijk zeker niet de kleinste component. Het bestuur had de neiging om de mogelijkheid van salarisverhogingen bij het

orkest te koppelen aan eventuele toekenning van subsidies. Werd subsidie geweigerd –hetgeen met name bij het Rijk lang het geval was– dan vormde dat een doorslaggevend argument om verzoeken om salarisverhoging niet te honoreren. De ATV, die probeerde haar invloed in het orkest te behouden dan wel te herwinnen, ondersteunde dan ook uit welbegrepen belang menig subsidieverzoek.<sup>42</sup> Tussen het bestuur en de orkestmusici, onder wie Krüger nog steeds veel invloed had, werd nu echter niet alleen gesproken over de hoogte van de salarissen, maar ook over secundaire arbeidsvoorwaarden en over de aard van de contracten. Een commissie uit het orkest stelde namens zeventig orkestleden niet alleen voor om een systeem van solidaire salarissenivellering in te voeren, waarbij het verschil tussen de hoogste en laagste beloning niet meer dan tien procent zou gaan bedragen; maar bovendien zou de NV verplicht moeten worden om tot vaste aanstelling van musici over te gaan nadat tijdelijke dienstverbanden in totaal tien jaar geduurd hadden. Het NV-bestuur wilde daar niet aan, maar deed het tegenbod om tot doorlopende contracten van telkens tenminste vijf jaar over te gaan.<sup>43</sup>

De onderhandelingen en loonaanpassingen bij het Concertgebouworkest waren zeker niet representatief voor de zeer beperkte mogelijkheden van musici in deze jaren tot lotsverbetering in het algemeen, maar laten wel zien dat de leden van dit orkest niet stilzaten in de periode tussen het verdwijnen van Sempre Crescendo rond 1906 en de oprichting van de Vereniging ‘Het Concertgebouworkest’ bijna tien jaar later. Het betekende toch wel iets dat er tussen het NV-bestuur enerzijds, inmiddels onder leiding van de tamelijk verlichte Van Rees, en nagenoeg het hele orkest anderzijds bijna permanent werd onderhandeld, zij het dat dat als gevolg van Krügers invloed zonder directe tussenkomst van de ATV gebeurde. Het duidde niet alleen op een sfeerverbetering en verbeterde arbeidsomstandigheden, maar ook op een stille machtsverschuiving vergeleken met tien jaar eerder, toen wijlen Sillem cum suis nog simpelweg dictaten konden opleggen. Natuurlijk waren deze bijna onzichtbare veranderingen in de arbeidsverhoudingen mede mogelijk gemaakt door de hoogconjunctuur, maar het was ook onmiskenbaar een teken dat de interne machtsbalans aan wijziging onderhevig was als gevolg van toenemende subsidie-afhankelijkheid. Uitgerekend bij deze bescheiden, maar positieve veranderingen in het Concertgebouw speelde de ATV maar een beperkte rol, en gezien haar gecompliceerde verleden binnen die instelling was dat niet toevallig. Bij pogingen tot verbetering van arbeidsvoorwaarden elders, bij allerlei orkesten, kapellen en strijkjes, was het vooral van betekenis dat er rond 1913 een representatieve vakvereniging functioneerde met een aanzienlijk ledental binnen een flink aantal instellingen in den lande. Maar het is bij gebrek aan adequate bronnen een onmogelijk te beantwoorden vraag, of bij andere orkesten en instellingen dan het Concertgebouw de bemoeienis van de ANTV ten bate van contractanten én ambulanten in deze periode effectief is geweest, zowel binnen als buiten Amsterdam. De vooroorlogse hoogconjunctuur kan bij haar belangenbehartiging ondersteunend geweest zijn, maar anderzijds speelde de organisatorische verdeeldheid haar ook volgens eigen zeggen ernstig parten, in ieder geval in de hoofdstad.

**Coalitiepogingen: landelijke federatie of lokale fusie (1910-1914)**

In de eerste jaren telde de ANTV nog steeds de vier afdelingen, in de drie grote steden en in Arnhem, waarmee zij in 1909 was begonnen. Een snelle expansie met name naar grotere provinciesteden als Groningen en Utrecht, waar de musici die er in symfonisch verband opereerden een hechte basis voor vakverenigingsactiviteiten konden vormen, liet uitgezonderd in Haarlem nog op zich wachten. Die uitbreiding maakte wel deel uit van het strategisch doel van Van de Rovaart en zijn bestuur, om zo te komen tot een representatieve organisatie met een zo groot mogelijk landelijk bereik door regionale spreiding over verschillende afdelingen. Maar ook zonder een dergelijke uitbreiding deed de ANTV het in haar eerste jaren getalsmatig niet slecht: eind 1911 telde zij bijna 650 leden, waarmee zij al bijna de helft van de nog geen vijftienhonderd beroepsmatig werkzame musici in den lande had weten te organiseren en alle andere musici-organisaties verre overvleugelde. Erkenning van haar numerieke en organisatorische gewicht ondervond zij in 1910 zelfs al buiten de muzieksector, blijkens een verslag in *Toonkunst* onder de belangwekkende kop 'Federatie van Kunstenaarsverenigingen': 'op uitnodiging van het bestuur der *Vereeniging van Letterkundigen* had in het Hotel Americain te Amsterdam op Woensdag 12 October een vergadering plaats van afgevaardigden van kunstenaars-verenigingen. De A.N.T.V., eveneens uitgenoodigd een afgevaardigde te zenden, was door den voorzitter, den heer M.C. van de Rovaart vertegenwoordigd. Nadat op verzoek van enkele afgevaardigden door verschillende toelichtingen het nut en de mogelijkheid van federatieve samenwerking was aangetoond, werd in beginsel besloten tot een federatie van de aanwezige kunstenaars-verenigingen'.<sup>44</sup>

Voor de initiatiefnemer, de Vereeniging van Letterkundigen (VVL), en voor het net opgerichte Genootschap van Nederlandsche Componisten (GeNeCo) was het onmiddellijke belang van onderlinge samenwerking van zoveel mogelijk kunstenaarsverenigingen vooral gelegen in een gezamenlijk optreden ter verdediging van het auteursrecht. Dit gezien de naderende totstandkoming van de Auteurswet en de op handen zijnde wetgeving tot uiteindelijke aansluiting van Nederland bij de zogenoemde Berner Conventie.<sup>45</sup> Het hogere doel van Lodewijk van Deyssel, de voorzitter van de VVL, en de zijnen was echter ook 'de wenschelijkheid, meer innerlijk verband tusschen de verschillende groepen van kunstenaars te brengen'. Om de onderlinge communicatie te bevorderen zagen de naar doelstellingen, aard en omvang zeer verschillende verenigingen gezamenlijke feesten, manifestaties en lezingen als zeer geschikt, maar zij dachten ook aan een gezamenlijk blad en zelfs aan een eigen gebouw. In verband met dat laatste wilde men komen tot een zogenoemd 'Kunstenaarshuis' op een nog braak liggend stuk grond in de omgeving van het Amsterdamse Museumplein; onder andere door het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog zou het daar overigens niet van komen. Een twaalfstal verenigingen sloot zich nu aaneen, uiteenlopend van de Bond van Nederlandsche Architecten (BNA) tot de Vereeniging van Ambachts- en Nijverheidskunstenaars (VANK) en van VVL tot ANTV; als derde musici-organisatie, naast GeNeCo en ANTV, nam ook de NTV deel aan de federatie. Een voorbereidingscommissie werd ingesteld, waarin naast onder meer Jan Toorop en Herman Robbers ook Van de Rovaart zitting nam. Aanvankelijk namen de

‘heeren-kunstenaars’ en hun beroepsverenigingen de ANTV in elk geval op kwantitatieve gronden serieus.<sup>46</sup>

Waarom later in 1911, wanneer de federatie zich heeft omgedoopt tot Verbond van Nederlandsche Kunstenaars Vereenigingen (VNKV), wél de GeNeCo-vertegenwoordiger A.D. Loman jr. en níet Van de Rovaart namens de veel grotere ANTV tot het eerste bestuur toetreedt, is onduidelijk. Het kan van doen hebben gehad met Lomans intensieve bemoeienis met het auteursrecht, die voor de onmiddellijke belangen van de scheppende toonkunst wellicht van groter gewicht werd beschouwd dan bestuurlijke representatie van de reproductieve toonkunst. Alhoewel gepasseerd, wordt niettemin van ANTV-zijde tevreden opgemerkt dat zij ‘de eerste vereeniging was, die definitief tot het verbond toetrad’; in de Verbondsstatuten staat de ANTV, die tevens de grootste in ledental was, bij de twaalf oprichtende verenigingen –op grond van alfabetische volgorde– bovendien als eerste oprichtster vermeld. Van belang is vooral dat het blijkens de statuten feitelijk gaat om een (con-)federatie, niet om één vereeniging of (ver-)bond; al in het eerste artikel is het ‘behoud van ieders zelfstandigheid’ met zoveel woorden opgenomen, zodat geen der partners afstand hoeft te doen van eigen rechtspersoonlijkheid of zich in zijn verenigingsautonomie door de nieuwe organisatie bedreigd ziet. De besluitvorming in de kring van het verbond zelf komt dan ook op een gecompliceerde, getrapte wijze tot stand, waarbij vermoedelijk is gestreefd naar bindende meerderheden of brede consensus.<sup>47</sup>

Het lijkt of het initiatief tot federatievorming middels het VNKV het organisatieleven onder kunstenaars in het algemeen in een stroomversnelling heeft gebracht. Niet alleen gaf het de beslissende impuls aan de oprichting van het GeNeCo in 1911, maar ook werden hernieuwde pogingen ondernomen om een categorale acteursorganisatie van de grond te krijgen. Eerdere pogingen, bijvoorbeeld ter gelegenheid van het Eerste Tooneelkundig Congres in 1898, waren niet echt succesvol geweest: de in dat jaar opgerichte Bond van Nederlandsche Tooneelisten was slechts een kortstondig bestaan gegund; en de door het aloude Nederlandsch Tooneelverbond geïnspireerde, van 1903 daterende Vereeniging van Nederlandsche Tooneelisten beheerde in feite alleen een pensioenfondsje. In 1910 was vervolgens een enquête naar de arbeidsomstandigheden van acteurs en actrices gehouden op initiatief van L. Simons, de bekende toneelcriticus en progressieve uitgever. Hij baseerde daarop een voordracht voor het Nederlandsch Tooneelverbond, die mogelijk de beslissende stap is geweest om opnieuw tot oprichting van een belangenvereniging te komen. In de vragenlijst werd immers een ‘oordeel over een te stichten vereeniging van tooneelspelers’ gevraagd, waarop enkele tientallen acteurs zich inderdaad hadden ‘uitgesproken voor de wenschelijkheid van een vereeniging van tooneelspelers’.<sup>48</sup> Het kortstondige Nederlandsche Tooneelspelersgilde dat nu ontstond was naar zijn naamgeving te oordelen weliswaar geen vakvereniging, maar toch was deze opmaat van betekenis omdat ze direct leidde tot de kort erna opgerichte Nederlandsche Tooneelkunstenaars Vereeniging (NTKV); deze zou kenmerken vertonen van zowel beroepsvereniging als vakorganisatie.<sup>49</sup>

Van de Rovaart had deze organisatievorming onder de beroepsacteurs, die de beoogde verbreding van het werkterrein van de ANTV binnen de podiumsector kon doorkruisen, zien aankomen en binnen zijn invloedssfeer twee tenminste ten dele met de NTKV concurrerende



verenigingen opgericht. En zijn expansieplannen gingen nog een stap verder: 'wie het werken van de Algemeene Nederlandsche Toonkunstenaarsvereniging gade slaat, zal bemerkt hebben, dat door deze recht aangestuurd wordt op een federatie van verenigingen, die het volledige personeel, aan het tooneel verbonden, zal omvatten. Reeds sinds jaren hebben wij pogingen gedaan om een goede Koristenvereniging te stichten. En met bijzonder genoegen constateeren wij thans, dat onze agitatie op dit punt succes heeft gehad en een koristenvereniging met ons samenwerkt, die dank zij een uitstekend bestuur, zich meer en meer uitbreidt en in menig opzicht voorbeeldig mag genoemd worden. Na de oprichting der Algemeene Nederlandsche Koristenvereniging hebben wij de hand gehad in de oprichting van de Algemeene Nederlandsche Solistenvereniging. Door persoonlijke relaties reeds verbonden, waren de drie verenigingen onmiddellijk bereid op federatievoet met elkander samen te werken. Wij hebben niet noodig, ons in een nimbus van geheimzinnigheid te hullen. Daarom willen wij gaarne zeggen, wat ons volgend werk logischerwijze moet worden: De vorming van één organisatie, waarvan het technische personeel, aan het tooneel werkzaam, deel zou uitmaken.'<sup>50</sup>

Maar nu had de ANTV-voorzitter een te grote pantalon aangetrokken, want het incorporeren van theatertechnici kwam niet van de grond. En zo de ANTV van plan mocht zijn geweest om een met de NTKV concurrerende tonelistenbond op te richten, dan kwam het daar in elk geval niet van, terwijl ook haar koristen- en solisten-satellieten weer spoedig een roemloze dood stierven. Had in de verte even categoriale vakbondseenheid in de podiumkunsten geschemerd, onder leiding van de ANTV, dan bleek deze vooralsnog een volstrekte illusie. Misschien was het zelfs verstandiger geweest om pretenties in die richting ook op papier maar enigszins getemperd te houden, als het bijvoorbeeld al onmogelijk bleek om alle vakdisciplines binnen één instelling als een operagezelschap -van technici tot dansers- in één organisatie te bundelen. Maar het was op zich wel begrijpelijk, dat de jonge ANTV zich zowel binnen als buiten het VNKV en over het volledige spectrum van de podiumkunsten ten opzichte van de concurrentie wilde profileren, zeker in Amsterdam. Daar had zij immers direct te maken met de NAV onder leiding van Maurits Bing, zoals al aan de orde kwam bij de kwestie van de ziektekostenverzekering en de dreigende concurrentie van musicerende diamantbewerkers; binnen het lokale muziekleven nog hinderlijker was de voortdurende verwarring die het inmiddels al weer vijf jaar oude dwergbondje van Krüger bleef zaaien.

De vergeefse initiatieven die de ANTV al snel na haar oprichting nam om te komen tot een brede sectororganisatie in de podiumkunsten, tonen niet alleen haar frustratie over de Amsterdamse versnippering. Zij laten ook zien dat zij niet in alle opzichten gelukkig was met de VNKV en de eigen positie nadrukkelijker gestalte wilde geven dan in de landelijke federatie kennelijk mogelijk was. Op het ANTV-congres van 1913 werd zelfs alweer besloten om per 1914 uit het Verbond te treden. Aanvankelijk bleef de reden onduidelijk, daarover werd in *Toonkunst* ook geen nadere informatie verstrekt, maar dat het niet boterde tussen ANTV en Verbond werd al duidelijk toen Van de Rovaart in de zomer van 1913 ineens met een plan voor 'Een kamer van toonkunstenaars' was gekomen. Deze federatie van toonkunstenaarsverenigingen zou uit de ANTV, de oude NTV, het nieuwe Nederlandsch Muziekpaedagogisch Verbond (vroeger: de VvMO&MO), het GeNeCo en de Nederlandsche



Organistenkring moeten bestaan; maar na een kritische reactie van Ary Belinfante van het Muziekpaedagogisch Verbond bleef het vervolgens heel erg stil.<sup>51</sup> Het gebrek aan respons uit muzikale kring op dit plan –dat overigens sterk doet denken aan het afgewezen voorstel van Vink uit de voorfase van de ANTV anno 1908– betekende echter geen behoud van de ANTV voor het VNKV. Kennelijk was zij teleurgesteld over het gebrek aan voortgang van de vele Verbondsplannen; bovendien kostten de samenkomsten veel tijd en moest de ANTV als grootste van de aangesloten organisaties –eind 1911 bestond het 2582 leden tellende Verbond voor een kwart uit ANTV-leden– een belangrijk deel van de organisatiekosten opbrengen. Die middelen kon men zelf wel beter besteden, gedachtig de plannen voor een centraal engagementsbureau en de vele eigen financiële noden.

Pas in 1915 gaf Van de Rovert opening van zaken door te erkennen dat hij gefrustreerd was door een zekere miskenning van de zijde van het Verbond, die eerder te maken had met een mentale kloof dan met inhoudelijke meningsverschillen. Hij betreurde het ‘dat het Verbond van Kunstenaarsverenigingen zoo weinig gestreefd heeft, onze vereniging in haar midden naar waarde te erkennen. Wij hebben door rechtvaardige kritiek herhaaldelijk getracht, de leidende persoonlijkheden er op te wijzen, dat onze organisatie niet noodig heeft een ondergeschikte rol te vervullen en hoewel wij gelooven, dat onze invloed heilzaam heeft gewerkt (de indiening door het Dagelijksch bestuur van het Verbond van voorstellen, die eens door ons werden ingediend en toen vanaf de bestuurtafel heftig werden bestreden, is het beste bewijs daarvan), wij meenen niet verantwoord te zijn, tegenover onze leden, door langer deel uit te maken van het Verbond. Wat wij geworden zijn, is bereikt door handhaving onzer zelfstandigheid en wij zijn dan weder bereid een verbond met gelijkstrevenden aan te gaan, wanneer men zal beseffen, dat wij de kinderschoenen op het gebied van organisatie hebben uitgetrokken en dus niet meer geleid willen worden, maar medeleiden.’<sup>52</sup> De musici hadden zich uit de hoogte behandeld gevoeld door de heren-kunstenaars van de VVL, het GeNeCo, de NTV en de schildersverenigingen, terwijl zij als niet meer zo nederigen juist belust waren op respectvolle bejegening. Het feit dat zij qua ledental en organisatorisch vermogen de herengenootschappen verre in de schaduw stelden, verdubbelde slechts hun frustratie.

Tussen de opzegging in het najaar van 1913 en de openbaarmaking daarvan in 1915 was er ondanks toenaderingspogingen en reorganisatievoorstellen waarschijnlijk weinig veranderd in houding en opstelling van het Verbond ten opzichte van de ANTV, zodat er geen aanleiding bestond om het voornemen tot uittreden ongedaan te maken. Bij wijze van concluderende motivering werd daarbij nog een hard doodvonnis geveld: ‘verknoeid is het in beginsel zoo schoone streven van het Verbond. Heersch-zucht en eigenwijsheid hebben een gezonde ontplooiing verhinderd en de scherpzinnige kunstenaars zijn het er reeds lang over eens, dat in een samengaan met of door het Verbond geen heil voor de Nederlandsche kunst en de kunstenaars is te vinden.’ Met instemming werd een uitvoerige beschouwing van C.L. Dake, kunstcriticus van *De Telegraaf*, integraal aangehaald; daarin werd van de lichtzinnigheid en verdeeldheid binnen het Verbond kachelhout gemaakt. Onder meer viel te lezen dat ‘het plan om zeven tonnen gouds bijeen te brengen om een “kunstenaarshuis” te stichten’ tenslotte “door de oorlogsomstandigheden” had moeten worden opgegeven; ‘de schrikkelijke oorlog is dan toch ergens goed voor geweest’, zo stelde Dake cynisch. ‘Wanneer men nu onbevangen

nagaat wat het Verbond tot nu toe in het belang der kunst en der kunstenaars heeft verricht, komt men tot de slotsom, dat dit niet veel is. Ook van een voorgesteld samenwerken der verschillende kunsten is niet veel gekomen', concludeerde hij; dit had deels gelegen 'aan het gebrek aan organiseerend talent van de oprichters en bestuurders van het Verbond.' Dake eindigde zijn beschouwing met de verwachting 'dat ernstige kunstenaarsverenigingen, als vakverenigingen liever haar sterkte in haar isolement zullen zoeken dan zich min of meer te compromitteren en *verzwakken* door een deel te zijn van een onsamenhangend lichaam zonder behoorlijk centraal denkvermogen.'<sup>53</sup>

Op het uittreden van de ANTV volgde nog een bitter gevecht over de hoogte van de te betalen contributie over 1914, het jaar dat de musicivereniging feitelijk al buiten het Verbond stond maar formeel nog betaalplichtig was. De oorlogsdemoralisatie en de eruit voortvloeiende financiële problemen droegen niet bij aan wederzijdse souplesse en ze leidden evenmin tot hooggestemd gedrag: 'uit spijt over de uittreding (en om) onze vereniging in een slecht daglicht te stellen' zocht het Verbond volgens de ANTV de pers, met de beschuldiging van een met opzet te lage contributie-afdracht door de ANTV. Het VNKV diende zelfs een klacht in bij de officier van justitie, maar had die uiteindelijk niet staande kunnen houden, zoals het meldde in een aan deze affaire gewijd gedeelte van haar jaarverslagen over 1915 en 1916. Omgekeerd dreigde de ANTV in het kader van dit dispuut eveneens met justitiële vervolging van enkelen van de Verbondsbestuursleden 'wegens laster'. Zo waren de oorspronkelijke idealen van het VNKV vervlogen geraakt in onderling geharrewar en de persoonlijke verhoudingen vertroebeld.<sup>54</sup> Weliswaar liep de affaire met een sisser af, maar ze zal de reputatie van de ANTV in het algemeen en van Van de Roovaart in het bijzonder in de rest van de kunstwereld geen goed hebben gedaan. Al was hij persoonlijk wellicht weinig debet aan de nogal financieel-technische ruzie, hij was toch de spil geweest in het contact tussen beide organisaties; bovendien was niet onbekend dat hij als dagelijks bestuurder nauw was betrokken bij het altijd moeizame penningenbeheer van de ANTV. Het conflict had hem dus wel degelijk beschadigd.

Na de mislukking om tot een landelijke federatie van toonkunstenaarsverenigingen te komen en de teleurstellende afloop met het Verbond van Kunstenaarsverenigingen kozen Van de Roovaart en de zijnen een beperkter doel op hun weg om meer eenheid onder de musici te bereiken. Om in elk geval een einde te maken aan de frustrerende verdeeldheid in Amsterdam tussen de ATV, de N(A)TV en de ook voornamelijk lokaal opererende NAV werden rond de jaarwisseling van 1913 op 1914 nieuwe initiatieven ontplooid. Het begon van onderop met een plan van enkele leden van de ATV -maar duidelijk afgestemd met het afdelingsbestuur- door middel van een circulaire waarin werd aangedrongen 'op een nachtvergaring van alle musici'. Het is opvallend dat dit initiatief snel omarmd werd door Maurits Bing, die niet alleen voorzitter en redacteur van het verenigingsorgaan van de NAV was, maar ook gezaghebbend kapelmeester van de revues in het Flora-theater. Al was hij aanvankelijk niet betrokken geweest bij het plan, zijn hoofdartikel in het NAV-blad was positief en werd voor een belangrijk deel op de voorpagina van *Toonkunst* overgenomen. Bing liet weten: 'ik (moet) openlijk verklaren dat ik *persoonlijk* voor eenheid ben en niets liever zou wensen dan dat er te Amsterdam bestond: *één bond van musici*', waarna hij bondig de

krachtlijnen van zo'n organisatie schetste. Van de Rovaart hoefde daar slechts een naschrift in crescendo aan toe te voegen: 'Dank zij de verdeeldheid, waarvan handige ondernemers een ongepast gebruik hebben gemaakt, zijn de musici thans meer ten prooi aan uitbuiting, aan nood en aan onderkruiperij dan in veertig jaren het geval geweest is. De loonen bleven dezelfde als sinds tientallen van jaren gebruikelijk zijn. De arbeidsvoorwaarden ondergingen weinig verandering. Trots de arbeidswet worden de onmogelijkste contracten gepresenteerd. Aan willekeur staan de musici nog even zeer als vroeger bloot. Andere organisaties hebben te Amsterdam belangrijke voordeelen voor hunne leden behaald; heiers, metselaars, opperlieden verdienen meer dan goede toonkunstenaars.'<sup>55</sup> De inspiratie voor de lokale eenheid kwam bij de ATV-voorzitter stellig niet voort uit plotselinge vergevingsgezindheid jegens Krüger of onderdanigheid jegens de NAV, maar uit getergdheid over de onmogelijkheid om voor de belangenbehartiging van zijn leden optimaal gebruik te kunnen maken van de voordelen van de bestaande hoogconjunctuur en van het schuchtere begin van arbeidsrechtelijke overheidsbescherming.

Bing had ondanks de recente concurrentie tussen NAV en A(N)TV met betrekking tot de ziekenfondsverzekering geen moeite met de vlag waaronder de eenheid onder de Amsterdamse musici bereikt zou moeten worden; omdat de ATV al deel uitmaakte van een nationaal en internationaal netwerk zou haar naam die van een nieuwe lokale vereniging moeten zijn en blijven. Alhoewel niet-musici onder de variété-artisten desgewenst in een restant van de NAV konden achterblijven, zou de bestaande ATV volgens hem in principe alle leden van de beide andere verenigingen moeten opnemen en hen 'en bloc, hetzij knap of minder knap, vriend of vijand, als leden zonder stemming' moeten accepteren, dus inclusief de aartsvijanden van de A(N)TV binnen de N(A)TV. Daarnaast kon een bezwaar zijn dat de ATV nog steeds armlastig was, maar zij beschikte wel over de meeste leden, terwijl beide dwergbondjes weer een 'tamelijk goed gevulde kas' hadden. Op die middelen kon de ATV geen aanspraak maken; daaromtrent was Bing zeer stellig toen hij via *Toonkunst* tot Krüger en zijn eigen bestuur de geruststellende woorden sprak: 'alvorens u aan te sluiten bij de A.T.V. kunt u met uw kapitaal doen wat u wilt. De A.T.V. verlangt ons geld niet; de A.T.V. verlangt alleen: een groote, sterkere vereniging van musici te Amsterdam, opdat aan de rotte toestanden in ons vak een einde komt.'<sup>56</sup> Nadat hij zo een versmelting van de bondskassen, die vooral ten voordele van de ATV zou zijn, de pas had afgesneden, volgde ditmaal overigens géén instemmend naschrift van de ATV-voorzitter; maar verder hadden Bings trompet en Van de Rovaarts dirigerestokje hun inzet zorgvuldig op elkaar afgestemd. De ATV had meer leden dan geld en de NAV meer geld dan leden; dat laatste gold ook voor de beoogde trio-partner die relatief veel kapitaal uit bemiddelingsactiviteiten in kas had. Maar over mogelijke inzet en toonhoogte van Krügers solohobo en diens N(A)TV werd wijselijk nog even gezwegen.

In februari 1914 kwamen de besturen van de drie lokale verenigingen onder voorzitterschap van Van de Rovaart tweemaal bijeen om te onderzoeken of een federatie dan wel een fusie mogelijk zou zijn. De vraag of alle bestuursleden overtuigd waren van de noodzakelijkheid van eenheid onder de Amsterdamse musici werd unaniem bevestigend beantwoord. Er waren volgens de voorzitter 'twee wegen om tot dit doel te geraken; de eerste is dat van de drie bestaande verenigingen één flinke, krachtige organisatie gemaakt wordt, waardoor het

mogelijk zal worden bestaande wantoestanden te verbeteren, de tweede weg is dat de drie verenigingen blijven zooals ze zijn, doch federatief samenwerken'. Aan die voorzichtiger samenwerkingsvorm gaf een aantal bestuursleden van de N(A)TV de voorkeur, waaronder Krüger, alsmede enkele van de NAV; totaal ongeveer éénderde van de aanwezige bestuurders. Ongeveer tweederde, de bestuursleden van de ATV en enkelen van de NAV waaronder Bing, bleek voor fusie tot één vereniging te zijn, terwijl Van de Rovaart zich bij deze niet-bindende peiling 'ter wille der onpartijdigheid' van stemming onthield. Toen Bing vervolgens voorstelde om nu de respectievelijke ledenvergaderingen te raadplegen werd zijn motie 'met algemeene stemmen aangenomen, waarna de voorzitter de vergadering, die zich kenmerkte door een onderlinge prettige en vriendschappelijke houding, welke voor de toekomst zeer veel belooft, onder dankzegging sloot.'<sup>57</sup> Geen sprake van animositeit tussen Van de Rovaart en Krüger, geen verwijten tussen Bing en Grebe? Het lijkt gezien tien jaren van ongenoegen nauwelijks voorstelbaar en toch moest het zo zijn gegaan.

Toch slopen er bijna onmerkbaar dissonanten in de harmonie. Eerst zette Bing zijn verdeelde NAV onder druk met een uitgebreid redactioneel pleidooi tégen federatie, dat natuurlijk weer gretig door *Toonkunst* werd overgenomen. Vervolgens waren de leden van de ATV verpletterend duidelijk, toen zij nog diezelfde februari maand met algemene stemmen een motie aannamen waarin zij uitspraken 'dat eenheid onder de musici niet bevorderd wordt en in de toekomst niet behouden kan worden, door de instandhouding van *meer* dan één Vereniging ter plaatse'; zij droegen aan hun bestuur op 'uitsluitend door het middel van één vakvereniging te Amsterdam, de gewenschte eenheid te verkrijgen'. Maar door deze uitspraken liet de N(A)TV zich niet onder druk zetten; inmiddels was volgens *Toonkunst* gebleken 'dat de heer Krüger, hoewel niet geheel gekant tegen ontbinding der drie verenigingen en wederoprichting in den vorm van eene vakvereniging, absoluut weigert het voorstel te doen, aan zijn leden, de N.T.V. op te lossen in een andere vereniging'. Daarop verklaarde Van de Rovaart 'ieder voorstel te zullen steunen, dat het belang van de Amsterdamsche musici en de eenheid kan bevorderen en zelfs bereid te zijn, als het algemeen belang dit wenschte, zich geheel van het verenigingsterrein te Amsterdam terug te trekken. Aan de offervaardigheid van de A.T.V. of van zijn leider zal het dus niet geweten kunnen worden, wanneer de eenheid niet tot stand komt.'<sup>58</sup> Terwijl zo al werd gezinspeeld op een tactische terugtocht, hoefde een samengaan in elk geval niet te stranden op persoonlijke animositeiten. Van de Rovaart kon de concessie van zijn eventuele terugtreden uit het Amsterdamse ook vrij gemakkelijk doen, aangezien hij daarmee zijn landelijke leiderschap niet op het spel zette; het ANTV-congres van 1913 had immers tóch al besloten dat het voorzitterschap van de ATV onverenigbaar zou zijn met dat van de ANTV, zodat aan zijn specifieke Amsterdamse bemoeienissen op termijn in ieder geval een eind leek te komen.

Maar deze concessie was niet genoeg, hetgeen pas in april bleek uit notabene een ingezonden brief in *Toonkunst*; daarin werd gemeld dat de 'gevoerde onderhandelingen op het dooie punt zijn gestrand' omdat 'vele onder de Heeren bestuurders der (betrokken) verenigingen ten sterkste gekant zijn tegen de ontbinding der bestaande bonden en het vormen van één nieuwen bond en dat zij ter hunner verdediging vele al of niet gemotiveerde redenen hebben aangevoerd. Ook federatie der bonden bleek op onoverkomelijke bezwaren

te stuiten.' Nu beide varianten waren mislukt, pleitte de auteur van de ingezonden brief -vermoedelijk was dat E. Verdelman, die in de ATV nog een prominente rol zou spelen- er in arren moede maar voor om dan tenminste te komen tot één plaatselijk minimumtarief. Op basis van zo'n onderlinge afspraak tussen de drie bonden zouden hun leden elkaar in elk geval niet beconcurreren door onder de prijs te spelen en zou tenminste het lichtst denkbare kartèl van de lokale toonarbeid ontstaan. Eind mei gaven Van de Rovaart en Bing elk volgens eigen intonatie eindelijk opening van zaken. 'Het feit, dat ondergeteekende zweeg, vindt zijn oorzaak in den afkeer, die hem vervult over de campagne, welke tegen hem gevoerd werd van af het oogeblijk, waarop hij plannen voor de eenheid beraamde,' meldde Van de Rovaart verbitterd en aangeslagen. Daarna kreeg met name Krüger er in woedend proza van langs: 'laster en leugen van het begin af!'; dit terwijl eerder toch was gesproken van 'een onderlinge prettige en vriendschappelijke houding'.<sup>59</sup>

Bing, volgens Van de Rovaart 'een geheel onpartijdig man in deze', rapporteerde in *Toonkunst* over de gecombineerde vergadering van de drie besturen die op de ledenraadplegingen was gevolgd. De NAV-voorzitter zelf had medegedeeld 'dat het meerendeel zijner leden zich voor federatieve samenwerking der drie vereenigingen had verklaard. De voorzitter der N.T.V. deelde namens zijne vereeniging hetzelfde mede'. Maar 'de voorzitter der A.T.V. deelde mede, dat in zijne vereeniging met algemeene stemmen besloten was alleen eenheid te willen in de vorm van ééne vereeniging; ja, dat het hem zelfs verboden was om aan de besprekingen omtrent federatie deel te nemen. *Dát* was voor de meeste aanwezigen wel wat te kras, meenden zij. Men had gedacht, dat, wanneer twee van de drie vereenigingen zich voor federatie verklaarden, de derde als minderheid verplicht was zich daaraan te onderwerpen'. Op een machtswoord van de diepe basfluit hadden de schrille piccolo's, ook tezamen slechts een minderheid van de bij elkaar opgetelde verenigingsleden, kennelijk niet gerekend. Daarop brak gekrakeel uit, waar boven uit Krüger 'verklaarde dat ook hij had gedacht dat de A.T.V. zich had moeten neerleggen bij het besluit der beide andere vereenigingen. Met verheffing van stem verklaart hij dat de voorzitter der A.T.V. ons allen heeft misleid: hij had voorgesteld de eenheid te verkrijgen onder twee wegen, of door het stichten van ééne vereeniging, of door federatieve samenwerking der drie bestaande vereenigingen, en nu twee der drie vereenigingen zich uitspraken voor federatieve samenwerking, nu trok de A.T.V. zich terug; dat vond hij *misleiding*. Daarop volgde applaus'. Volgens Bing ontstond nu 'een helsch lawaai en de vergadering was hiermede afgelopen of liever gezegd: verlopen. Toch vond V.d. Rovaart nog even gelegenheid door te zeggen: "Mijne heeren, in elk geval wil ik tot het einde mijn plicht doen en sluit deze vergadering"<sup>60</sup>.

De vraag blijft of Van de Rovaart met een wat soepeler onderhandelingstactiek niet meer had bereikt, hoezeer hij ook formeel correct was gebleven binnen het mandaat van zijn achterban om fusie- en geen federatie-onderhandelingen aan te gaan. Terwijl hij die laatste variant notabene zelf eerst als een serieus alternatief had voorgesteld, maakte hij het met het verwerpen van federatie als tussenvorm naar eenheid de tegenstanders van samenwerking in N(A)TV en NAV wel héél makkelijk om de zwarte piet eenzijdig bij de zoveel grotere ATV te leggen. Overigens was de opmerking van ATV-zijde formeel correct dat nergens was afgesproken 'dat, wanneer twee der drie vereenigingen voor het eene of andere zouden zijn,

de derde zich daarbij moest neerleggen.' Krügers verwijt van 'misleiding' was dus onjuist, zoals zelfs ruiterlijk erkend werd door zijn medebestuurder Grebe, althans volgens Bing. Maar in hoeverre diens verslaggeving ten aanzien van de samenwerkingsplannen werkelijk betrouwbaar en steeds 'onpartijdig' was valt niet meer vast te stellen; wel dat hij inmiddels al had gekozen: hij was afgetreden als NAV-voorzitter en maakte opnieuw een overstap naar de ATV, die hij eerder juist had verlaten. Hoe dan ook, het lokale eenheidsproject was jammerlijk mislukt en de organisatorische driedeling bleef in Amsterdam met verdiepte kloven gehandhaafd. Daarbij is het opvallend, dat het maandenlange geharrewar een puur bestuurlijk karakter had gehad, en zich had afgespeeld bij onzalige onwetendheid van de musici en artiesten om wier belangen het toch ging. Op enkele dubbellidmaatschappen na kenden dezen elkanders verenigingsculturen en bestuursopvattingen niet eens, en nu moesten zij het, en uitsluitend achteraf, doen met boze rapportages uit de tweede hand over besloten bijeenkomsten waar zij part noch deel aan gehad hadden. En als gevolg van de verwrongen persoonlijke en zakelijke verhoudingen tussen de bestuurders, met name tussen Krüger en Van de Rovaart, was het uitgesloten dat de leden een goed beeld kregen van de mogelijkheden én de hobbels op weg naar grotere samenwerking. Voor de leden van de ATV betekende de dubbele mislukking – noch fusie, noch federatie – in elk geval een diepe ontgoocheling, die op een ledenvergadering in juli 1914 nog eens ten volle werd geventileerd.<sup>61</sup>

Zonder al te veel zelfkritiek maakte de gekwetste Van de Rovaart pas begin 1915 alsnog de balans van de mislukte samenwerking op, inmiddels onder een sterk gewijzigd bestaansperspectief als gevolg van de Grote Oorlog; dat hadden de kemphanen van een jaar eerder zich niet kunnen denken. Eens te meer diende de ATV volgens hem nu naar lokale hegemonie te streven. Over de schuldvraag bestond geen enkele aarzeling; die lag bij Krüger; want dat de eenheidspogingen 'zijn mislukt, daarvoor hebben de vijanden van het licht wel gezorgd. Veel willen wij er niet van zeggen. We weten, dat sommige leiders, alles te verliezen hebben, wanneer zij personen in een allen omvattende organisatie tegenover zich zouden vinden, die hen doorzien en een krachtigen invloed tegenover hun kleine intrigues kunnen doen gelden. We weten, dat enkele musici direct belanghebben bij het troebel water, dat zij tot geen prijs laten wegvloeien. We weten ook, dat hun beteekenis thans bijna geheel is verdwenen en dat de finale overwinning zal zijn aan de Amsterdamsche Toonkunstenaarsvereniging. Het goede van onze bemoeiingen, één enkele vakvereniging te Amsterdam te behouden, ligt daarin, dat we opnieuw en nu grondig overtuigd zijn van de volkomen onbetrouwbaarheid van hem, die de vermetelheid heeft als leider van de Nieuwe Toonkunstenaarsvereniging op te treden. Het feit, dat men hem herhaaldelijk op de zoogenaamde eenheidsvergaderingen moest terechtzetten, omdat hij het waagde, te ontkennen, wat hij tevoren had gesproken, opende de oogen bij velen, die meenden, dat onze actie tegen hem om persoonlijke en niet om zakelijke motieven gevoerd werd.'<sup>62</sup>

De voortdurende hoofdstedelijke malaise was gelukkig niet representatief voor de organisatorische toestand waarin de ANTV als geheel zich ruim vier jaar na haar begin bevond. Landelijk gezien brak zij nu definitief door. In maart 1914 was met 40 leden de Groningsche Toonkunstenaarsvereniging (GTV) opgericht, in juli gevolgd door de Utrechtsche (UTV) met



in eerste instantie 36 leden. Het geschatte ledental kwam daarmee boven de 900 uit.<sup>63</sup> Deze zesde en zevende lokale afdeling –na de eerdere toetreding van Haarlem als vijfde– waren niet in de eerste plaats van belang vanwege hun ledentallen, maar vanwege het feit dat er nu weer twee afdelingen waren opgericht in grotere steden met een symfonie-orkest. Zo werd de landelijke spreiding vergroot en nam het bereik van de ANTV met name in de orkestwereld verder toe. Dat die ontwikkeling in nauwelijks meer dan vijf jaar van weliswaar conjuncturele voorspoed haar beslag had gekregen, mocht als zeer bevredigend beschouwd worden, zeker als de veteranen binnen de vereniging terugdachten aan de lange en moeizame weg naar landelijke aaneensluiting in de jaren vóór 1909. Aan de vooravond van de wereldoorlog kon de ANTV nu tenslotte worden beschouwd als de landelijk representatieve vakorganisatie van musici, zoals haar oprichters die al sinds de eeuwwisseling voor ogen hadden.

# ENTR'ACTE E

## ORGANISATOREN ACHTER DE SCHERMEN

### Veelzijdigheid binnen één vak

#### De wendbare loopbaan van Martin Wolters

De geziene musicus Martinus Wolters werd geboren op 12 juni 1864 te Rhenen en overleed in 1938 in Amsterdam, waar zich ook een groot deel van zijn loopbaan als violist, pianist en dirigent had afgespeeld. Hij was leerling van Joseph Cramer (viool), J.de Pauw (piano en orgel) en Johan M. Coenen (harmonie en contrapunt). Al jong speelde hij viool in het door deze laatste gedirigeerde Paleisorkest (1881-83), in het orkest van Felix Meritis (1883-86) en in de AmOV (1884). Vervolgens werd Wolters concertmeester bij het Hollandsch Opera Gezelschap (1888), de Paleisopera (1893), de AmOV (1893-96) en de NNO (1896). Hij vervolgde zijn loopbaan als kapelmeester van diezelfde AmOV (1897) en het Schutterij-orkest (1900-07). Verder was hij tweede dirigent van het orkest van het ALT (1902-03), vervolgens concertmeester en tweede dirigent van het Queens Hall Orchestra (1907-09). Later vestigde hij zich als vioolpedagoog te Amsterdam. In de ATV was hij vooral actief in de periode tussen 1901 en 1905.

Wolters was een talentvol generatiegenoot van Krüger, Winzer en Hutschenruyter, allen iets ouder dan bijvoorbeeld Mossel of de Drilsmas. Hij had enerzijds een klassieke carrière als violist, anderzijds een meer populaire loopbaan als kapelmeester. In beide hoedanigheden valt aanvankelijk een gestadig verloop op. Al op zestienjarige leeftijd begon hij als tweede violist in het Paleisorkest onder Coenen, speelde daarna in het orkest van Felix Meritis en in verschillende combinaties van de AmOV. Al op jeugdige leeftijd werd hij vervolgens concertmeester in de opera-orkesten van De Groot en Van der Linden. In de late jaren '90 werd Wolters nu zelf orkestdirecteur van de AmOV en dirigent van het Amsterdamsche Schutterij Orkest; iets later maakte hij ook zijn debuut als plaatsvervangend opera-dirigent. Daarnaast vond hij nog tijd om als vioolsolist op te treden en les te geven; ook was hij enkele jaren actief in de ATV.

Een aanstelling in het Concertgebouworkest na de leegloop als gevolg van het conflict van 1904 vond uiteindelijk geen doorgang. Redenen van gebrek aan artistieke kwaliteiten

zijn daarvoor lastig te bedenken, de werkelijke blokkade voor zijn toetreding blijft dan ook onduidelijk. Wellicht speelde zijn loyaliteit aan de ATV een doorslaggevende rol en wantrouwde Mengelberg hem om die reden, zodat het daarom niet tot een arbeidscontract kwam. Als een van de vele muzikale emigranten naar Engeland gaf Wolters na enige tijd een nieuwe wending aan zijn loopbaan. Hij trad toe tot het orkest van Queens Hall in Londen, waar hij van 1907 tot 1909 concertmeester en tweede dirigent was onder Henry Wood.

Na zijn terugkomst in Amsterdam is zijn spoor minder duidelijk, maar vermoedelijk heeft hij zich vanaf de jaren '10 hoofdzakelijk verdienstelijk gemaakt als vioolpedagoog. Ook op latere leeftijd stond Wolters volgens Bottenheim in de hoofdstedelijke muziekwereld nog steeds bekend als 'een der populaire figuren'.



De violist Martin Wolters: exponent van een musicgeneratie (tekening van S.H. de Roos (ong. 1898); coll. Stadsarchief Amsterdam).

### **Pedagogie en organisatie bij Ary Belinfante**

Belinfante was afkomstig uit een veelzijdig Portugees-joods geslacht. Hij werd geboren op 28 juni 1870 te Amsterdam en overleed aldaar op 2 februari 1926; hij was pianist, pedagoog en publicist. Ary Belinfante studeerde piano en compositie aan het Amsterdamsch Conservatorium en werd vervolgens leraar piano en muziekgeschiedenis aan de Orchesterschool van het Concertgebouw (1893). Enkele jaren later stichtte hij de 'Eerste Particuliere Muziekschool' (1899), waarvan hij directeur werd. Ook was hij oprichter en voorzitter van de VvMO&MO (1898/1902), het latere NMPV (1912).

Ary Belinfante werd een vooraanstaande figuur in het Amsterdamse muziekleven, vooral gericht op muziekpedagogiek en pianistiek. Hij werd geboren in hetzelfde jaar als Isaac Mossel, werd ook nauwelijks ouder dan deze en was de vader van de latere dirigente Frieda Belinfante. Als pianist werd hij aan het Amsterdamsch Conservatorium opgeleid door Julius Röntgen en Daniël de Lange, en hij was compositieerling van Bernard Zweers. Samen met de bekende (alt-)violist Simon van Adelberg richtte hij in 1899 de 'Eerste Particuliere Muziekschool' op, welke private instelling al spoedig als mededinger van het plaatselijke conservatorium kon worden beschouwd. Ook als muziekpedagogisch organisator was de erudiete Belinfante zeer actief. Met medepedagoog J.H. Garms Jr. was hij in 1898 eerst oprichter van een lokale Vereniging van Muziekonderwijzers en Muziekonderwijzeressen (VvMO&MO); in 1902 volgde landelijke uitbreiding tot een gelijknamige beroepsvereniging van muziekpedagogen. Een voortijdig afblazen van de redactionele samenwerking met de ATV in *Toonkunst* betekende ook de mislukking van een fusie met deze organisatie, die in de jaren 1905/06 onder leiding stond van Hutschenruyter. Belinfante's VvMO&MO werd na enige jaren omgedoopt in het NMPV, dat na diens betrekkelijk vroege dood een fusiepartner zou worden van de KNTV (1929).

Alhoewel hij als pianist en pedagoog buiten de directe symfonische praktijk stond, kan Belinfante in ruimer kring dan alleen het muziekpedagogische veld beschouwd worden als een gezaghebbend en inspiratievol voorman, niet in de laatste plaats als scribent.

### **Amusement verzekerd: Maurits A. Bing**

Maupie Bing werd vermoedelijk in 1872 geboren te Amsterdam en overleed aldaar op 4 juni 1919. Aanvankelijk was hij trompettist, onder andere in het orkest van de NNO van Van der Linden (omstreeks 1903) en in het Schutterij-orkest o.l.v. Wolters. In de jaren 1913-18 was hij kapelmeester van Nöggeraths' Variété-theater Flora en als zodanig de arrangeur van de variété-voorstellingen van Léon Boedels en de revues van Rido (ps. van Philip Pinkhof). Hij was een gedreven organisator en een spontaan vakverenigingsman, onder meer als landelijk voorzitter van de (oude) NAV en van de afdeling Amsterdam van de (nieuwe) NCAV. Maar verschillende malen was hij daarnaast bestuurslid van (het Engagementsbureau van) de (soms concurrerende) ATV, laatstelijk nog kort voor zijn betrekkelijk vroege dood.

Bij een karakteristieke figuur als Bing was, ging het in eerste instantie ongetwijfeld om een self-made musicus. Als zodanig speelde hij zowel in de hoofdstedelijke amusementswereld als in en om de ATV langdurig een belangrijke rol. Deze trompettist, arrangeur en dirigent was afkomstig uit de Amsterdamse Jodenbuurt en moet blijkens getuigenissen van tijdgenoten en op grond van eigen uitspraken een bijzonder kleurrijke figuur zijn geweest. Dat komt bijvoorbeeld naar voren uit verslagen van ATV-vergaderingen, die aan het begin van de eeuw veelvuldig melding maken van oppositionele interventies zijnerzijds en van zijn humorvolle agitatieactiek. Lange tijd leed Bing in organisatorisch opzicht een dubbelleven, want behalve dat hij vanuit zijn instrumentale achtergrond actief was in de ATV, voelde hij zich ook sterk betrokken bij de ‘oude’ Nederlandsche Artisten Vereeniging (NAV, 1897). Vanaf 1916, in de periode dat hij kapelmeester van het Flora-theater was, werd hij vervolgens een van de centrale figuren in de toen juist opgerichte Nederlandsche Centrale Artisten Vereeniging (NCAV). Kennelijk zag hij zichzelf dus als voorman van de (variété-, revue- en circus-)artiesten, maar hij was dat ook van de (amusements-)musicus. Zo was hij in 1903 al betrokken bij acties op muzikaal terrein als secretaris van een ‘Vereeniging van Nederlandsche Operamusici’, in de periode dat hij trompettist was in opera- en schutterij-orkesten. Later zou hij zich menigmaal verdienstelijk maken voor het Engagementsbureau van de ATV. Anderzijds trad hij, vooral toen hij vanaf 1913 kapelmeester, arrangeur en revue-dirigent was van Variété-theater ‘Flora’ in de Amstelstraat, ook op als uitgesproken zeps- en leidsman van artiesten en musicus in de (Amsterdamse) amusementswereld. Er zijn verder tal van aanwijzingen dat Bing, in verbinding met andere vakverenigingsmannen als A(N)TV-voorzitter Van de Rovaart, veelvuldig betrokken is geweest bij concentratie- en fusiebewegingen tussen de verschillende kleine organisaties waaraan de lokale en landelijke muzikanten- en artiestenwereld zo rijk was. Als kenner van beide metiers nam hij als vanzelf een centrale positie in; hij was bij uitstek ‘een geboren organisatieman, een strateeg’.

Opmerkelijk is dat het, behalve in verband met zijn dodelijke ziekte en zijn sterfdatum, zelfs naar de meest basale feiten uit zijn persoonlijke levensloop gissen blijft. Met betrekking tot zo’n flamboyante en vooraanstaande persoonlijkheid mag het bovendien verbazingwekkend worden genoemd, dat ook over zijn professionele loopbaan maar zo weinig bekend is gebleven. Want alhoewel Bing gedurende lange tijd onmiskenbaar een prominente figuur was in de Amsterdamse amusements- en uitgaanswereld, vertoont de kennis omtrent het verloop van zijn muzikale carrière veel hiaten. Stellig was de roem in het amusementswezen, zeker voor wie deels achter de schermen opereerde, nog veel vluchtiger dan in de klassieke muziekwereld.

## Hoofdstuk VIII

### MARCHE MILITAIRE

#### Oorlog en stagnatie; de jaren 1914 tot 1919

##### Eerste paniek en schijnbaar herstel

In de bange zomer van 1914 werd de Utrechtsche Toonkunstenaars Vereeniging opgericht. Het was de laatste optimistische daad van de ANTV in vreedstijd; in augustus immers zou de Eerste Wereldoorlog losbarsten, met alle ellende van dien. Ook musici werden door de snelle mobilisatie van het leger meteen geconfronteerd met de gevolgen van de elders gevoerde oorlog. Het oproepen van musici-reservisten had vaak ingrijpende sociale consequenties voor de betrokkenen en kwalitatieve gevolgen voor ensembles. De schok van de oorlog leidde, bij een sterke stijging van de prijzen voor de eerste levensbehoeften, vrijwel direct tot een meer algemene prijsval, met name voor luxe goederen. Dat had voor musici tot gevolg dat een scherpe daling optrad in de vaste lonen en losse tarieven. Bij het Concertgebouworkest bijvoorbeeld werd op de salarissen gekort en in de ambulante kelderden de vraagprijzen aanmerkelijk, vooral als gevolg van de tijdelijke sluiting van uitgaansgelegenheden. Men sprak dan ook van 'mobilisatietarieven' en van 'Kriegsgages'. De druk op de tarieven werd nog versterkt doordat in Nederland werkende buitenlandse musici als gevolg van het oorlogsgeweld vaak niet naar hun land van herkomst konden terugkeren, of dat niet wilden omdat zij dan in het leger zouden worden ingelijfd; de voortzetting van hun verblijf deed Nederlandse musici verdere concurrentie aan. Veel musici werden daarnaast werkloos door het abrupte inzakken van de amusementsmarkt. De ANTV kende geen eigen werkloosheidsverzekering en de ATV was in ieder geval niet aangesloten bij het lokale, gemeentelijke 'Werkeloozenfonds', dat uitkeringen van dergelijke vakbondsverzekeringen subsidieerde. Dat betekende dat werkloze musici voor crisisondersteuning een beroep moesten doen op de gemeentelijke armenzorg. Het is zeer de vraag of de ATV en de andere ANTV-afdelingen daarnaast in staat zijn geweest om die ondersteuning uit eigen middelen nog substantieel te suppleren. Dus probeerden de afdelingen nu aparte steunkassen op te richten, die onder meer gevoed moesten worden door de opbrengst van benefietconcerten.<sup>1</sup>

De mobilisatie heeft tegenstrijdige effecten op de kunst- en amusementssector: enerzijds zien ervaren krachten hun plaats ingenomen door halfwassen vervangers of door in hun ogen schnabbelende beunhazen en vinden zij bij eventuele demobilisatie hun vroegere



arbeidsplek vaak door nieuwelingen bezet. Maar anderzijds treden er ook gunstige effecten op die tot compenserende werkgelegenheid leiden: 'plotseling is er een heel nieuw en buitengewoon omvangrijk publiek: de gemobiliseerde soldaten. Die zouden zich vier jaar lang in hun legerplaatsen hebben zitten vervelen als O&O (Ontwikkeling en Ontspanning), de amusementssectie van het leger, hen daarvoor niet had behoed door voorstellingen te organiseren'.<sup>2</sup>

Het uitbreken van de oorlog had voor de situatie van musici in de oorlogvoerende landen van Europa vanzelfsprekend veel dramatischer gevolgen dan in ons neutrale vaderland. Dat is ook af te zien aan het dreigende uiteenvallen van de Internationale Confederatie van Musici in drie kampen: Geallieerden, Centralen en Neutralen. Het uit Parijs afkomstige kwartaalbericht van de Internationaal Secretaris A. Seitz over juli tot en met september 1914 werd in *Toonkunst* niet zonder trots in vertaling overgenomen: 'tengevolge der uitgebroken vijandelijkheden, ontvangt de secretaris slechts nu en dan mededeelingen. De berichten betrekkelijk de organisaties van de landen, welke met de geallieerden in oorlog zijn, heeft de secretaris te danken aan de vriendelijke bemiddeling van den heer Van de Rovaart, den Hollandschen bondscorrespondent, die de banden tracht samen te houden'. Seitz gaf de volgende actuele schets: '*Duitschland* heeft besloten aan het volgende nationale congres de beslissing over te laten betrekkelijk de uittreding uit de I. Confederatie. *Oostenrijk* heeft reeds besloten uit de I. Confederatie te gaan evenals *Hongarije*. *Engeland* tracht, hoewel met inspanning, het muzikale leven te doen voortbestaan. *België*, overmeesterd, ziet zijn geheele muzikale werkzaamheid vernietigd. Maar deze zal tot nieuwen bloei komen! In *Frankrijk*, heeft de Parijsche Syndicale Kamer alle Duitse musici uitgesloten tengevolge der daden van vandalisme, die Leuven, Mechelen, Senlis en Reims tot puinhoopen hebben teruggebracht en waardoor een zoo groot aantal monumenten en kunstwerken werden verwoest. De Parijsche kamer verwacht, dat de Fransche federatie en de Internationale Confederatie dit voorbeeld zal volgen.' Daarmee zou het lot van de Confederatie ongetwijfeld bezegeld zijn.<sup>3</sup>

Schrijnend waren ook de schokkende en gedetailleerde berichten omtrent het lot van in de eerste maanden van de oorlog gesneuvelde musici, bekende en onbekende.<sup>4</sup> Nederland werd in die periode overstromd met Belgische vluchtelingen, waaronder uiteraard ook veel musici van wie de sociale omstandigheden vaak nijpend waren. De naar Nederland gevluchte 'Président de la Fédération des musiciens belges', Eduard Samuel, richtte wegens dreigende onderlinge animositeit een oproep aan de Belgische en de Nederlandse musici om in de gegeven omstandigheden zo goed mogelijk met elkaar om te gaan.<sup>5</sup> En al snel kwam het tot vorming van een orkest van Belgische vluchtelingen dat, om oneerlijke concurrentie te voorkomen, alleen daar zou optreden waar anders toch geen levende muziek was te beluisteren.<sup>6</sup>

De klachten van Nederlandse zijde omtrent reële of vermeende buitenlandse concurrentie zouden echter niet zo snel verstommen. Zo had het in de laatste vredeswinter al enige commotie gewekt dat de exploitatie van de Koninklijke Schouwburg in Den Haag was gegund aan de Fransche Opera, die toen onder leiding stond van een Belgische intendant, L. Roosen. De onrust was echter ten dele gesust nadat op instigatie van de HTV opnieuw Haagse musici in de orkestbak waren aangesteld. Toen Roosen besloot om voor het seizoen

1914-15 de voorkeur te geven aan buitenlanders op het toneel en daarbij geheel voorbijging aan de belangen van Nederlands(-talig)-e zangers en zangeressen, leidde dat andermaal tot begrijpelijke irritatie. In september, dus na de bezetting door de Duitsers van België en het op gang komen van de vluchtelingenstroom naar Nederland, kwam het tot een even beleefd als woedend adres van een groot deel van de vaderlandse zangerswereld aan de Haagse gemeenteraad. Opmerkelijk daarbij was dat ook al langer in Nederland gevestigde Vlaamse vocalisten zich er bij aansloten. Chris de Vos, Jos. Orelia, Fred van Duinen en liefst 71 anderen -waaronder niet de minsten als Cato Engelen, Jacq. Urlus, Anton van Rooy, Henri Albers, Henri Engelen en Thom Denys- vonden dat de concessieverlening aan Roosen 'geen rechtvaardige, veel minder patriottische handelwijze tegenover de Nederlandsche kunst en de Nederlandsche Artisten kan genoemd worden'. Juist nu zou er, 'gezien de tijdsomstandigheden' en het 'onmiddellijk beschikbaar zijn' van 'bijna alle Nederlandsche Zangers en Zangeressen, óók de zich in 't Buitenland bevindende', een puur Nederlands opera-ensemble moeten worden gevormd.<sup>7</sup> Deze protectionistische opstelling was zeker niet uitsluitend gericht tegen naar Nederland gevluchte (franstalige) Belgische zangers, maar eerder een uiting van overdreven angst voor collectieve broodroof. Niet alleen doorsnee musici, maar zelfs de nationale zangerstop ging het er in de verwarring van de eerste oorlogsmaanden simpelweg om het bestaan op korte termijn veilig te stellen, in de eerste plaats in materieel maar zo mogelijk ook in artistiek opzicht.

Na de aanvankelijke schokken en toen de eerste paniekreacties verlopen waren, leek het muziek- en amusementsleven zich eigenlijk opmerkelijk snel te herstellen, zoals later vaak met verbazing is vastgesteld. Maar toch drongen zich aan kwetsbare organisaties als de ANTV in die eerste maanden acute problemen op als de snelle veranderingen op de arbeidsmarkt; daarin verschilde zij overigens niet van andere vakorganisaties die met plotseling opdoemende vraagstukken als toenemende verarming te maken kregen. Improviserenderwijs moest het hoofdbestuur nu positie kiezen en van week tot week praktische oplossingen zien te vinden voor tal van nieuwe en tot dusverre onbekende kwesties.<sup>8</sup> In de herfst van 1914 was er binnen de organisatie dus niet veel tijd of mentale ruimte voor diepzinnige analyse van de oorlogsgevolgen of voor strategische bespiegelingen; het is dus niet verwonderlijk dat geen enkele neerslag van mogelijke interne discussies over de te volgen crisistactiek is terug te vinden in de kolommen van *Toonkunst*. Een vooruitziende blik in de ongewisse maar in elk geval instabiele nabije toekomst was wel het allerlaatste en -lastigste dat van zelfs ervaren strategen als Van de Rovaart kon worden gevegd.

Bij een terugblik kunnen echter een drietal kerntema's rond het functioneren van de muzikale vakvereniging in de gehele oorlogsperiode worden onderscheiden en uitgelicht: de interne verenigingsverhoudingen, de (collectieve) belangenbehartiging en de beoogde coalitievorming met verwante organisaties in het veld. Deze aspecten zullen in de oorlogsjaren in hun wisselende belang en gewicht gevolgd en soms in onderlinge samenhang geanalyseerd worden, overigens in het continue perspectief van de in deze periode steeds benarder wordende strijd voor bestaanszekerheid van musici en aanverwanten. Allereerst kwamen de onderlinge verhoudingen binnen de musici-organisatie onder druk te staan als gevolg van groeiende individuele sociale nood en de daarmee gepaard gaande morele degeneratie, ook onder

hun voormannen. Demoralisatie, paniekgedrag, ingevreten wantrouwen en een dreigende armoedeval gingen bij het uitbreken van lokale conflicten hand in hand. Daarbij stond het vaak pijnlijke gebrek aan financiële middelen bij ANTV-afdelingen natuurlijk niet los van de toenemende financieringsproblemen van de landelijke organisatie. De roep om een hechter en meer gedisciplineerd verband tussen de afdelingen onderling en met het centrale bestuur was het logische gevolg van deze materiële nood. Daartoe zou de zeggenschap over zowel het financiële beheer als de beleidsvorming dienen te worden gecentraliseerd, met als gevolg dat de landelijke belangenbehartiging bestuurlijk ook beter kon worden gecoördineerd.

In de tweede plaats was de opdracht tot -zoveel mogelijk collectieve- behartiging van ledenbelangen in de oorlogsperiode begrijpelijkerwijs nu veel klemmender, vergeleken met de rustiger tijd van vooroorlogse hoogconjunctuur. Werkgelegenheid van musici en hun tarieven of loon dienden zoveel mogelijk te worden verdedigd; in de loop van meer dan vier oorlogsjaren moest voor beide defensieve strijdpunten menigmaal taai slag worden geleverd. Naarmate de oorlog langer duurde en de koopkracht verder afnam, werden werkgevers in het kunst- en amusementsvak bovendien steeds vaker geconfronteerd met individuele en collectieve looneisen die koopkrachtreparatie of een inhaalslag beoogden. En tenslotte: dat deze eisen gaandeweg scherper werden gearticuleerd, was mede te danken aan verwoede pogingen van de vele kleine vakorganisaties in de sector om in welbegrepen eigenbelang hun onderlinge verschillen en geschillen waar ook maar enigszins mogelijk te begraven of toe te dekken. In hun vereende pogingen om de bestaansonzekerheid van hun leden te reduceren, sloten zij nu eens een wapenstilstand en dan weer een samenwerkingspact, om soms toch weer tot tijdelijke onmin te vervallen. Langzamerhand beseften zij echter tot elkaar veroordeeld te zijn, en brachten zij op basis van minimale overeenstemming over de aanpak van de belangenbehartiging met vallen en opstaan coalities tot stand die langere tijd standhielden.

Deze optimistische doeleinden, te weten organisatorische centralisatie, militante belangenbehartiging en hechtere coalitevorming, zouden vanuit het perspectief van de ANTV het tegenwicht moeten vormen tegen morele degeneratie, bestaansonzekerheid en verdeeldheid; al deze elementen zijn als rode draden in de oorlogsjaren herkenbaar.

### **Het virus der vergoedingen: de tweede Hutschenruyter-affaire (1915)**

In een terugblik op het tweede oorlogsjaar wist het hoofdbestuur van de ANTV nog heel wat 'redenen tot tevredenheid' bijeen te vergaren. De vermelde wapenfeiten werden des te betekenisvoller geacht in het vergelijkende perspectief 'dat de stevigste organisaties, wier leiders over bijzondere ervaring en bekwaamheid beschikken, zich tot het uiterste moeten inspannen om opgewassen te zijn tegen de schadelijke gevolgen van den wereldcrisis. Natuurlijk ondervinden ook wij de nadeelen daarvan maar in het algemeen mogen wij dankbaar constateeren, dat onze vereniging gestaag vooruitgaat in beteekenis zoowel als in ledental'.<sup>9</sup> Het was een merkwaardige tekst, die geen recht deed aan de zeer penibele situatie waarin de vereniging had verkeerd als gevolg van een diepe financiële en vertrouwenscrisis.

Feitelijk had 1915 namelijk een aaneenschakeling te zien gegeven van interne affaires, die weinig illusies in stand lieten over de onbaatzuchtigheid in barre tijden van het fenomeen 'muzikaal vakbondsbestuurder'.

Het jaar leek aanvankelijk goed begonnen met de voorgenomen oprichting van een Vereniging van Muziekdirecteuren. Deze nieuwe vereniging zou een sectorafdeling binnen de ANTV vormen om de speciale belangen van professionele koordirigenten en kapelmeesters beter te kunnen behartigen. Op samenbundeling daarvan was intern al eerder aangedrongen. De dirigentenbond stond onder leiding van Isr.J. Olman, die tevens ATV-bestuurslid was. Het initiatief werd aanvankelijk dan ook in overleg met Van de Rovaart genomen. Maar de oprichtingsvergadering was zonder zijn medeweten uitgeschreven, hetgeen duidelijk maakte dat Olman en de zijnen zelfstandige organisatie-ambities koesterden buiten de ANTV om. Dat de penningmeester-in-naam van de ANTV, P.F. van Overbeeke, tijdens die oprichtingsvergadering om duistere redenen notabene geprotesteerd had tegen eventuele aansluiting van de muziekdirecteurenvereniging bij de ANTV, maakte de zaak nog erger.<sup>10</sup> De openlijke deloyaliteit van beide heren kostte hen vervolgens hun verenigingsfuncties, maar deze gang van zaken leidde natuurlijk wel tot veel verwarring. Tegen Van Overbeeke en Van der Sluis, de voormalige secretaris van het hoofdbestuur, werden zelfs justitiële klachten 'wegens lasterlijke aantijgingen' ingediend.<sup>11</sup> Van deze laatste functionaris was bekend dat hij met persoonlijke rancunes was behept, aangezien Van de Rovaart had geweigerd om mee te werken aan het hem toekennen van vacatievergoedingen. Echt gezellig kan het in de eraan voorafgaande periode binnen het dagelijks hoofdbestuur al met al niet zijn toegegaan. Maar Van de Rovaart ondervond duidelijke steun van de overige hoofdbestuursleden en bleef in deze onverkwikkelijke affaire gemakkelijk overeind.

In dezelfde periode dat dit conflict speelde, begin 1915, werd de financiële situatie van de ANTV opnieuw uitgebreid in *Toonkunst* behandeld. Geconstateerd moest worden dat de financiële positie nog bijna even slecht was als ruim vijf jaar geleden bij de oprichting van de vereniging. De oude schulden van de ATV uit de tweede Hutschenruyter-periode van vóór 1910, die voornamelijk betrekking hadden op de uitgave van *Toonkunst*, hingen nog steeds als een molensteen om de nek van de landelijke organisatie; dit ondanks de eerder vermelde steun van de ANDB. Van de Rovaart verzuchtte letterlijk: 'wat de A.N.T.V. betreft zijn de toeneming van het ledental en de stichting van afdelingen wel oorzaak geweest, dat het te kort niet noemenswaardig aangroeide, maar het zuinigste beheer is natuurlijk niet in staat geweest, het te kort weg te werken. Wie een zaak beheert zonder bedrijfskapitaal, maar met duizende gulden schuld opgericht, en met de wetenschap, dat de inkomsten jaarlijks door de uitgaven worden overtroffen, die zal ons wellicht eenige stuurmanskunst toe kennen, nu de *schulden* reeds minder bedragen dan bij de oprichting. Het spreekt van zelf, dat het beheer een voortdurende worsteling is ter bestrijding der uitgaven en dat onregelmatige contributieafdracht van afdelingen het Hoofdbestuur de grootste moeite veroorzaakt.'<sup>12</sup>

Deze laatste opmerking bleek weldra nog de meest pijnlijke toen een wel heel onverwachte aap uit de mouw kwam, namelijk een 'schuld van de H.T.V. aan de A.N.T.V. groot f 689. Na gevoerde correspondenties en besprekingen tusschen den voorzitter van het H.B., den Heer v.d.Rovaart en den penningmeester der H.T.V., den Heer Wulffraat, was gebleken, dat deze

schuld *onvoorwaardelijk* vaststond en wel na wederzijdsche nauwkeurige controle'. In de beknopte notulen van het hoofdbestuur valt daaromtrent te lezen: 'de afdrachten van de Haagsche afdeeling aan de Hoofdkas werden steeds onregelmatiger en waren in het laatste kwartaal absoluut onvoldoende. Op een vraag van den voorzitter der R.T.V. of men in de toekomst hiertegen gevrijwaard zou kunnen worden, ontstaan uitvoerige discussies over de verhouding van den heer Hutschenruyter tegenover de A.N.T.V. in zijn kwaliteit als voorzitter der H.T.V.'<sup>13</sup> Naast de oude schulden, destijds ook voor een goed deel door Hutschenruyter veroorzaakt, bleek deze nu verantwoordelijk voor nieuwe financiële perikelen. Pas langzamerhand zou enigszins duidelijk worden wat er in Den Haag aan de hand was, vooral door een papieren polemiek tussen genoemde penningmeester, de componist Corn.A. Wulffraat, en diens afdelingsvoorzitter Hutschenruyter; daarin werd menig huishoudboekje opgedaan.

In de kern van de zaak draaide de Haagse kwestie om de bestuursvergoeding die Hutschenruyter voor zijn voorzitterschap kreeg en die tot een aanmerkelijke contributieverhoging in het Haagse had geleid. Omdat de leden de charismatische afdelingsvoorzitter absoluut niet kwijt wilden, waren zij bereid om daarvoor extra te betalen, daarbij gestimuleerd -of gechanteerd- door de dreigende klemtoon die hun voorman legde op het tijdelijke en waarnemende karakter van zijn voorzitterschap. Maar nu de afdracht van de HTV aan de ANTV ernstig was gestagneerd, bleek pas hoezeer Hutschenruyter het lokale financieel beheer naar zich toe had getrokken. Daarmee had hij Wulffraat als formeel verantwoordelijke gepasseerd en in feite de Haagse financiën aan verenigingscontrôle onttrokken. Ingewijden wisten al dat de hoofdstedelijke financiën tijdens Hutschenruyters tweede termijn als ATV-voorzitter in de periode tussen 1905 en 1909 ook al ernstig in het ongerede waren geraakt, en hetzelfde moest nu met betrekking tot de HTV gevreesd worden. Een bezoldigd afdelingsvoorzitter had nu eenmaal meer mogelijkheden om de loop van interne geldstromen te bepalen dan een penningmeester-in-naam met een muzikale dagtaak. Wat Wulffraat bovendien stak was dat Hutschenruyter naast zijn bestuursvergoeding vanaf begin 1915 een regulier salaris toucheerde als hoornist in het Utrechtsch Stedelijk Orchest. Door die verbintenis moest hij uiteraard vaak in Utrecht zijn, waardoor hij veel minder beschikbaar was voor het Haagse afdelingswerk. Terwijl zijn dagelijkse taken door andere bestuursleden zonder bezoldiging moesten worden overgenomen, liep de vergoeding intussen gewoon door. Alhoewel de financiële positie van de HTV snel verzwakte, bleef het afdelingsbestuur echter aanvankelijk in overgrote meerderheid achter haar zo gewaardeerde voorzitter staan, zonder daaruit overigens de consequentie te trekken en zijn kritische penningmeester af te zetten.<sup>14</sup>

Wulffraat op zijn beurt laat het er niet bij zitten en wordt daarin gesteund, of gestuurd -zoals Hutschenruyter later beweerde-, door het landelijk hoofdbestuur.<sup>15</sup> Als gevolg daarvan komt de zaak in juni 1915 op het landelijk congres aan de orde, overigens bij aanwezigheid van Wulffraat en afwezigheid van de intussen teruggetreden Hutschenruyter. Inmiddels blijkt de schuld van de HTV aan de ANTV te zijn opgelopen tot f 1150.-, waarvoor de volle verantwoordelijkheid bij de oud-voorzitter wordt gelegd: 'het financiële beheer, waarvoor de afgetreden Haagsche voorzitter in hoofdzaak verantwoordelijk is te stellen, werd door dezen functionaris op geheel autocratische en absoluut ontoelaatbare wijze gevoerd trots de protesten

van den Haagschen penningmeester. Ongehoorde wantoestanden, die den ondergang van de H.T.V. hadden kunnen worden, ontstonden door de handelingen van den heer Hutschenruyter en het is alleen aan het energiek ingrijpen van de hier aanwezige Haagsche afgevaardigden en van den landelijken voorzitter, den heer van de Rovaart, te danken, dat thans een einde aan het wanbeheer is gemaakt.<sup>16</sup> Noch de afgevaardigden van zijn vroegere afdeling Amsterdam, noch die van zijn huidige in Den Haag, noch die van zijn toekomstige in Utrecht nemen het nog op voor Hutschenruyter, die nu openlijk is gedesavouéerd.

Integendeel, in *Toonkunst* wordt de karaktermoord nog eens stevig overgedaan; in geëxalteerd proza, zoals dat zelfs niet was gehanteerd tijdens het toch ook zo emotionele Concertgebouwconflict van tien jaar eerder, wordt Hutschenruyter volledig afgeserveerd. Hij heeft als 'een vermetele op gewetenlooze wijze onder den dekmantel van onbaatzuchtigheid en vereenigingsliefde alles en alles slechts gebruikt ten eigen voordeel.' Maar gelukkig hebben de musici volgens een brievenaar ook leiders die 'door een kunstig geweven sluier wisten heen te zien, die zich niet lieten medesleepen door handig in de wereld gezonden reclame over eigen grootheid en de zonden van anderen. Die voormannen, welke het schip in veilige haven terugvoerden, welke de afdeeling van gevaren verlost(n), zonder dat wij een verlies leden, wisten reeds lang, dat alleen krachtig ingrijpen het voortwoekerende kwaad kon stuiten en wellicht is nimmer in onze vereeniging grooter eensgezindheid gebleken bij de aangewezen bestuurders, als waar op hen de onaangename taak rustte tegen een hunner, een onwaardige, op te treden in het belang der organisatie.'<sup>17</sup> Uit deze geforceerde poging om de rijen althans verbaal te sluiten klinkt opluchting door over het zelfreinigend vermogen binnen de organisatie, waarbij vermeende zakkenvullers in eigen gelederen effectief worden ontmaskerd. Vervolgens wordt in de zomer van 1915 geprobeerd om het HTV-bestuur te bewegen tot kleur bekennen; zelf balanceert dat nog tussen 'hulde aan den heer Hutschenruyter voor de wijze waarop hij den baanbrekende arbeid heeft verricht' in lokale onderhandelingen en individuele sociale kwesties enerzijds, en de overduidelijke noodzaak anderzijds om indringende besprekingen met hem te voeren 'naar aanleiding van het niet nakomen van verplichtingen'.<sup>18</sup>

Vervolgens voerde Wulffraat in oktober 1915 de druk nog verder op door nu alle vuile was buiten te hangen; met welwillende medewerking van hoofdbestuur en redacteur, Van de Rovaart dus, werd een uitgebreid dossier over de affaire in *Toonkunst* afgedrukt. Daarop liet het HTV-bestuur weer weten dat de aanklacht van hun penningmeester niet mocht 'worden beschouwd als te zijn geschreven ter uitvoering van eenig bestuursbesluit, daar de Heer Wulffraat, door plaatsing van dit stuk aan de Redactie van het orgaan te verzoeken, geheel op eigen initiatief en buiten voorkennis van zijn Bestuur heeft gehandeld.'<sup>19</sup> Formeel mocht dat juist zijn, het maakte dit dossier zeker niet minder interessant als persoonlijke terugblik op de affaire en vooral als illustratie van de morele degeneratie waarin materiële (privé-)beslommeringen Hutschenruyter als bestuurder hadden gedompeld. Het stuk was even inhoudelijk als gedetailleerd: het bood zowel opening van zaken over het ten eigen bate achterhouden van contributiegelden door Hutschenruyter als de erkenning van collectieve bestuursverantwoordelijkheid voor het échec en van Wulffraats eigen rol daarin. Daartoe behoorde ook het uit eigen middelen aanzuiveren van de kastekorten, hetgeen hij



als een erezaak beschouwde. Wulffraat bespaarde Hutschenruyter echter evenmin concrete beschuldigingen van pressie en dwang, 'want op een der bestuursvergaderingen werd de bedreiging geuit dat hij, Hutschenruyter, onmiddellijk of althans zoo spoedig mogelijk  $\pm$  300 gulden moest hebben, daar hij anders *geen dag langer* voorzitter zou blijven'. De conclusie dat hij 'waarschijnlijk in geldelijke zorgen' verkeerde en 'oogenblikkelijk geld noodig' had was minder opzienbarend dan Wulffraats onthulling dat 'Hutschenruyter heeft gevoeld, dat hij zijn positie als voorzitter niet langer heeft kunnen staande houden; hij verklaarde zich dan ook eenigen tijd geleden demissionair, doch het Bestuur der H.T.V. heeft na ernstige besprekingen met het hoofdbestuur *eenparig* besloten zonder meer den heer Hutschenruyter, als voorzitter te *ontslaan*'.<sup>20</sup>

Bizar werd het toen Max Drukker, de voorzitter van de UTV, het vervolgens in een curieus excurs meende te moeten opnemen voor de reputatie van Hutschenruyters broer Wouter, de dirigent van het USO; diens integriteit dreigde kennelijk besmet te raken door het beweerde wangedrag van zijn jongere broer. Drukker trad in het strijdperk 'voor hem, die, drager van denzelfden familienaam, steeds als kunstenaar, mensch en collega niet alleen, maar ook als verenigingslid ieders achting afdwingt; die zoo menigmaal getoond heeft, dat de directeur van een orkest tevens de vriend kan zijn van de orkestleden'. Deze onopzettelijke schets van een schrill contrast in moreel gehalte tussen beide broers liet het doek voor de jongste van de twee nu helemaal vallen, te meer daar ook de UTV- en USO-leden veelzeggend neutraal in het conflict bleven en wel héél zwijgzaam waren omtrent hun werkelijke opvattingen inzake handel en wandel van de inmiddels binnen hun rijen schuilende hoornblazer Willem.<sup>21</sup> Opvallend was dat ook Van de Rovaart in zijn hoedanigheid van redacteur bij deze openhartige publicaties in *Toonkunst* op de achtergrond bleef en dat beschuldigingen aan het adres van Willem Hutschenruyter steeds van anderen kwamen; in het openbaar viel hij zijn vroegere strijdmakker niet af. Uiteindelijk stond hij zijn belaagde rivaal het weerwoord op alle beschuldigingen toe waarop velen inmiddels echter niet meer zaten te wachten.

Tot november 1915, bijna driekwart jaar nadat het eerste rookalarm gesignaleerd was, had Hutschenruyter zich -al of niet gedwongen door de redactie van *Toonkunst*- op een enkele korte reactie na opvallend stil gehouden. Hij leek elk vergadercircuit en iedere mogelijkheid tot openbaar eerherstel tot dan toe gemeden te hebben. De Haagse vlammen waren hem inmiddels te heet onder de voeten geworden, maar wellicht was het een smeulend vuur in zijn wijkplaats Utrecht dat hem uiteindelijk toch noopte tot een contra-attaque. In de periode van november 1915 tot januari 1916 had hij liefst vijf afleveringen over zeventien volle *Toonkunst*-kolommen nodig om zich te verweren.<sup>22</sup> Zijn repliek was eerder uitvoerig dan terzake, zodat het hoofdbestuur het eigenlijk na drie afleveringen al welletjes vond en koeltjes meldde dat 'het gebrek aan zakelijkheid en beknoptheid algemeen betreurd' werd; het had dan ook 'op bekorting aangedrongen' zonder het recht op 'Verweer' te willen ontzeggen aan degene die toch sinds meer dan twintig jaar patriarch van de vereniging was.<sup>23</sup> Het was typerend dat Hutschenruyter in eerste aanleg een strikt formele verdedigingslinie optrok: 'welke verplichtingen heeft de H.T.V. nog tegenover ondergeteekende als afgetreden voorzitter en welke zijn de verplichtingen van dezen jegens haar? En in onmiddellijk verband daarmee is van belang, deze tweede vraag: Wat was de reden, dat ondergeteekende van 1909-1915

(met een onderbreking in 1911) het voorzitterschap der H.T.V. vervulde en onder welke voorwaarden en omstandigheden is dit geschied?<sup>24</sup> Zijn omstandige betogen draaien om een vraag- en antwoordspel over zowel financieel-juridische als organisatorisch-inhoudelijke kwesties. Waar hij enerzijds niet nalaat omfloerst te herinneren aan zijn onmisbaarheid als permanente waarnemer van het afdelingsvoorzitterschap, merkt hij wel terecht op dat de HTV hem niet had hoeven te betalen indien men hem niet als lokale leider had willen behouden. Het lukt hem zelfs om bij alle geharrewar over bestuursvergoedingen nog een extra financiële stelpost op te voeren. Dit vruchteloze gesteggel had nog vele afleveringen door kunnen gaan als de verongelijkte auteur de hoofdbestuurlijke vermaning tot beknoptheid niet ter harte had genomen. Tenslotte komt hij op de proppen met een soort arbitragevoorstel tussen hem en de HTV respectievelijk Wulffraat, waarvan niets meer is vernomen. Deze laatste, die steeds beweerd had ook persoonlijk financiële schade te hebben geleden door de onbezonnen handelwijze van zijn opponent, krijgt uiteindelijk het laatste woord en sluit zijn dupliek even veelzeggend als dreigend af met de uitroep: 'moge geen aanleiding mij verplichten meer te zeggen'.<sup>25</sup>

Begin 1916 kwam hiermee, na een vol jaar, de Haagse Hutschenruyter-affaire tot een einde. Aan het eind van dat jaar zouden Hutschenruyter en zijn vrouw Gertrud Winzer, inmiddels harpiste in het USO, met stille trom uit de ANTV-ledenlijst verdwijnen, hetgeen overigens niet het einde zou betekenen van de bemoeienis van de hoornist met de vereniging en vooral met de orkestledenvereniging van het USO.<sup>26</sup> Wie tijdens of na dit conflict uit de pen van Van de Rovaart een hoofdredactionele cursus normen en waarden binnen het vakverenigingsdomein had verwacht –een stiel waarin Hutschenruyter zo had uitgeblonken–, kwam bedrogen uit. Voor natrappen moest men niet bij Van de Rovaart zijn, maar opvallend was wel dat hij de gelegenheid niet benutte om weer eens strakkere afspraken te bepleiten in de relatie tussen afdelingen en hoofdbestuur. Zijn langdurige stilzwijgen valt zeker te verklaren uit het feit dat niet alleen de onoplettende Hagenaars en Hutschenruyter zelf –ondanks diens houding van vermoorde onschuld– ongelofelijk in hun maag moeten hebben gezeten met de gang van zaken, maar dat ook het hoofdbestuur zich indirect gecompromitteerd moet hebben gevoeld. Want deze interne corruptie-affaire diende ongetwijfeld tot leedvermaak van de buitenwacht, of dat nu de rancuneuze Krüger, meewarige Concertgebouwbestuurders of de landelijke kunstwereld betrof: hier ging immers de vader van het muzikale vakverenigingswezen publiekelijk onderuit, en nu op aanzienlijk minder heroïsche wijze dan in 1904 het geval was geweest. En natuurlijk straalde Hutschenruyters échec indirect ook negatief af op de ANTV als geheel: zakelijk gezien was het daar kennelijk een rommeltje. Van de Rovaart, de steeds schaarser wordende aanhangers van Hutschenruyter-de-Beethoven-Tempelier, de weifelmoedige HTV-bestuursleden en de ANTV-kaderleden in het land, allen moeten zich plaatsvervangend hebben geschaamd voor de zo stellig beweerde onbetrouwbaarheid van niet de minste van hun voorlieden.

### Richtingenstrijd der veteranen

Uitsluitend afgaand op de discontinue berichtgeving in *Toonkunst* had de affaire-Hutschenruyter de ANTV niet ernstig geschokt. Optimistisch verenigingsnieuws verdrong de kwestie: in 1915 kwamen er twee nieuwe kleine afdelingen bij. Als achtste kwam de Leeuwardensche Toonkunstenars Vereeniging tot stand en als negende afdeling werd overzee, in de Indische Archipel, de Weltevredensche Toonkunstenars Vereeniging opgericht. Dit kon echter niet verhullen dat dichterbij huis, ongeveer gelijktijdig met de Haagse affaire, ook in de afdelingen Rotterdam en Arnhem bestuurlijke conflicten opklaaiden. Dat het in beide gevallen draaide om vermenging van persoonlijke en beleidsmatige tegenstellingen had alles van doen met onderling wantrouwen in moeilijke tijden. Er was eind 1915 dan ook alle reden voor een ongeïdentificeerde 'Veteraan' -wellicht M.A. Brandts Buijs of één der gebroeders Drilmsa- om de balans op te maken en ruim twintig jaar verenigingsgeschiedenis van dichtbij te overzien. De auteur deed dat in een bijdrage onder de titel: 'De geestelijke richting van de Algemeene Nederlandsche Toonkunstenars Vereeniging'. De prominente rol van Hutschenruyter als continue spil in de organisatie werd nu niet meer zo onkritisch bejegend als vroeger: 'wat hij in de eerste plaats voor ons had moeten *zijn*, was hij niet, namelijk de man, die daar waar hij invloed had, de ideeën door hem zelve verkondigd, practisch uitvoerde'. Werde daarmee de kloof tussen retoriek en effectiviteit gehekel, diskwalificerend was ook deze vergelijking: 'evenals Krüger omringde hij zich van orkestmusici, die zijn ideeën hadden te bewonderen, die zijn welsprekendheid hadden te prijzen en zijn lijfwacht vormden, welke hem vergezelde, waar hij ten strijde trok'. Via een venijnige grafprijzing volgde echter toch nog een genuanceerder oordeel, want moest men 'om de phases, die onze organisatie heeft doorgaan, Hutschenruyters voorzitterschap een doorlopende mislukking noemen, waarvan de booze gevolgen slechts langzaam maar te zekerder bekend werden', volgens de anonieme scribent moest anderzijds 'even precies de creditzijde' worden vermeld. 'Niet slechts op een congres in het buitenland, ook in geschriften had Hutschenruyter gewezen op de noodzakelijkheid, dat alle plaatsen van beteekenis een vakorganisatie van musici zouden vormen, welke allen in één lichaam zouden worden te samengebracht, zoo dat men niet slechts nationaal, maar ook internationaal vereenigd zou zijn. Zelf werkte de heer Hutschenruyter er toe mede, dat dit goede idee verwezenlijkt zou worden.' Maar uiteindelijk stond het 'onverantwoordelijke gedrag' van de voormalige HTV-voorzitter, 'wiens fouten alle zelf verheerlijking niet kan doen vergeten' wel in scherp contrast tot de bewierookte aanpak van zijn opvolger Van de Rovaart.<sup>27</sup>

Het ging de onbekende 'Veteraan' echter om meer dan de persoonlijke reputatie van Hutschenruyter. De ongelukkige gebeurtenissen moesten volgens hem ook gezien worden als een aansporing om de geestelijke en stoffelijke belangenbehartiging die de statuten van de vereniging voorschreven beter met elkaar in evenwicht te brengen. Gezien de benarde materiële positie van het gros van de musici rond de eeuwwisseling was het niet zo verbazingwekkend dat het accent bij Hutschenruyter en de zijnen op de 'smalle' strijd voor groter bestaanszekerheid had gelegen, maar nu zou het mede gezien de oorlogssituatie tijd zijn voor een koersverlegging in de richting van een brede bevordering van de nationale muzikale en pedagogische belangen. Van de Rovaart wees de kritiek van 'Veteraan' op een

beweerde enge, vooral op materiële belangen van (orkest-)musici gerichte ANTV-koers af. Hij wilde het pad in de richting van vooral 'geestelijke' belangenbehartiging niet inslaan en nam in zijn weerwoord aan 'Veteraan' nadrukkelijk de verantwoordelijkheid voor het ook door hemzelf gevoerde 'stoffelijke' beleid, al mocht Hutschenruyter daar eerder dan de verpersoonlijking van zijn geweest. Van de Rovaart schreef: 'door onze acties heeft de vereniging karakter gekregen en werd tot op dezen dag de goede, de eenige weg bepaald, langs welke de groote schare van niet beroemde, niet voldoende gewaardeerde en hoogst onvoldoende betaalde musici ingrijpende verbeteringen van hun lot zullen kunnen bereiken. Ik aanvaard dus het verwijt dat ik als medebestuurder van den heer Hutschenruyter in de A.T.V. daarvan een vereniging van muzikanten heb gemaakt en ik geneer er mij niet in het minst voor.' Opnieuw valt zijn ten aanzien van Hutschenruyters reputatie beschermende toon op: 'natuurlijk keur ik dus nadrukkelijk af, dat den gewezen voorzitter der A.T.V. een verwijt wordt gemaakt, waar hij eenvoudig zijn plicht deed. Uit mijn woorden zal men gemakkelijk kunnen opmaken, dat ik ook voor de toekomst niet anders denk te handelen dan de goede traditie onzer vereniging mij voorschrijft te doen.'<sup>28</sup>

In deze opvatting, dat er naar aanleiding van de Haagse affaire geen behoefte was aan koerswijzigingen, werd de ANTV-voorzitter bijgevallen door de binnen de ATV inmiddels prominente fagottist E. Verdelman, die 'Veteraan' nuchter toevoegde: 'in uw verlangen om het moreele bewustzijn van den musicus te doen ontwikkelen en aan te kweeken ontging het U, dat voor hem in de eerste plaats verbeteringen van materieelen aard nog steeds dringend noodig zijn. Daarom, geachte Veteraan, het bestuur eener vakvereniging kan toch niet handelen, als de huisvader die voor zijn kinderen boeken koopt terwijl hij hen 't hoog noodige, namelijk voedsel, laat ontberen?'<sup>29</sup> Het standpunt van 'Veteraan' bleef een geïsoleerd pleidooi en nu het debat over diens opvattingen door Van de Rovaart en Verdelman expliciet was gevoerd, kwam er dus ook geen wijziging in de principiële lijn van de ANTV: eerst kome brood en dan moraal, en minimale middelen van bestaan gaan immer boven (muzikale) verheffing.

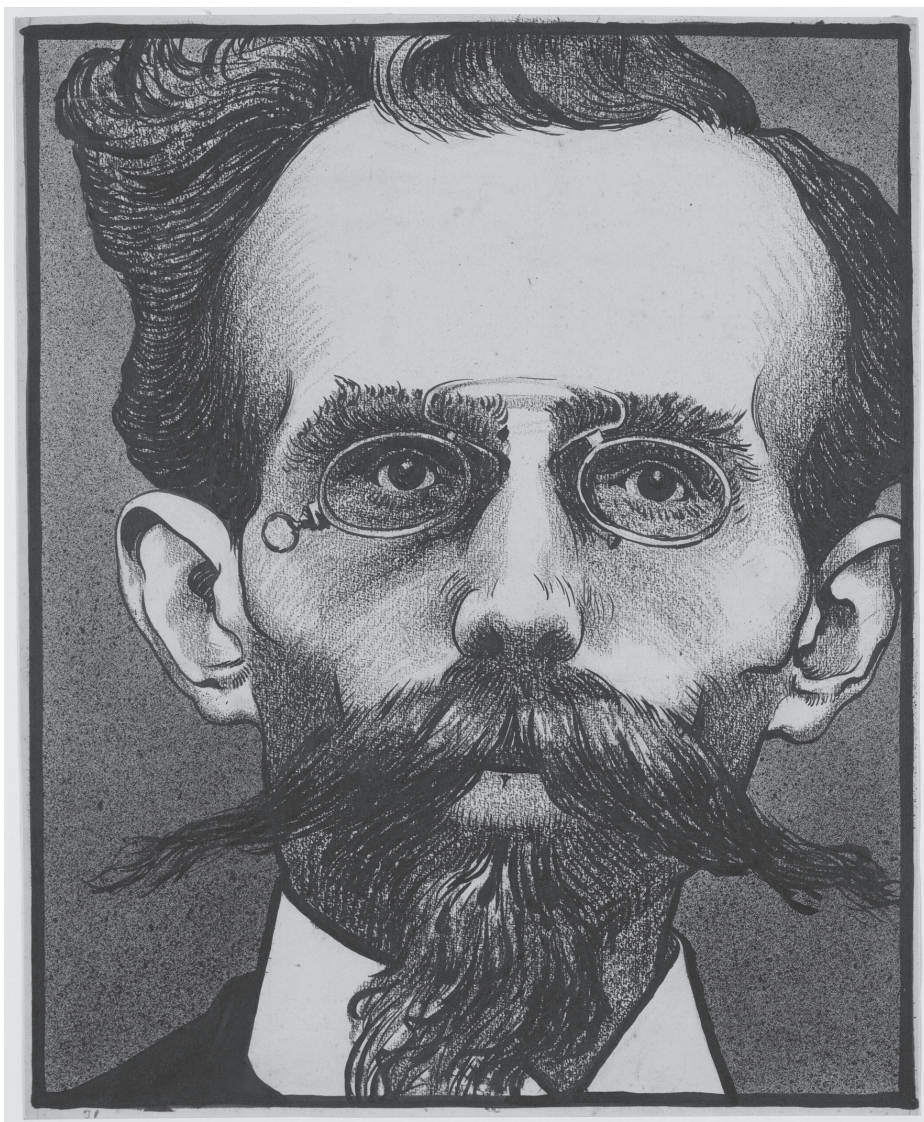
Nieuw en anders was vanaf 1916 wel dat de ANTV en Van de Rovaart op hun levenspad verder gingen zonder degene die in ruim twintig jaar hoe dan ook symbool was geworden van de muzikale vakverenigingsactiviteiten. Ondanks zijn onmiskenbare organisatiekracht waren in Hutschenruyter echter óók alle vroege kinderziekten binnen de vereniging belichaamd geweest, namelijk ijdele zelfingenomenheid, financiële onbetrouwbaarheid en uiteindelijk zelfs morele degeneratie. Tien jaar na de afscheiding van die andere ex-voorzitter, Krüger, moest nu andermaal afscheid worden genomen van een ontwortelde veteraan die zich schadelijk had gedragen voor de interne verenigingsverhoudingen. Van de Rovaart en de zijnen zouden echter nog ervaren dat het ijdele hoop was te denken dat met deze vadermoord de demoralisatie-demon zou zijn verdreven; het afscheid van een rancuneuze Hutschenruyter uit de muzikale vakverenigingsregionen zou bovendien slechts tijdelijk zijn.

### **Een nieuwe Vereeniging en een Arbeidsbeurs (1915-1916)**

Tijdens de Haagse affaire bleef de belangenbehartiging van de gewone leden in oorlogstijd overigens alle aandacht vragen. Naast de oprichting van nieuwe afdelingen was bij het Concertgebouworkest, waar tenslotte één van de wortels lag van de vereniging, voor het eerst na het conflict van 1904 weer beweging te bespeuren. Daar kwam in het najaar van 1915 de Vereeniging Het Concertgebouw-orkest tot stand, waarvan bijna alle orkestleden lid werden. Het leek op een herleving van Sempre Crescendo, tien jaar na haar ondergang, omdat ook deze nieuwe vereniging tot doel had 'het behartigen van de gemeenschappelijke belangen der leden en onder hen de ontwikkeling van het geestelijk leven te bevorderen.' In deze dubbele doelstelling gingen materiële belangenbehartiging en immateriële ontwikkeling opnieuw hand in hand. In het bestuur, waarvan de ambitieuze contrabassist Henri Stips voorzitter was, treffen we vertrouwde namen aan van orkestleden als de altviolist George Scager en de violisten J.C. Herbschleb en Alex A. Polak. Dissidenten als Krüger en Grebe ontbraken op de ledenlijst, net als eerder bij Sempre Crescendo. Al zal de oprichting van deze vereniging wel in nauw overleg met de ATV en Van de Rovaart zijn voorbereid, Stips en de zijnen zagen het als hun primaire taak om hun eigen groepsbelang bij het Concertgebouwbestuur te bepleiten. Maar Vereeniging en ATV konden wel samenwerken in pogingen om het Amsterdamse gemeentebestuur te bewegen het orkest ruimer te subsidiëren, waardoor rechtspositie- en salarisregelingen verbeterd zouden kunnen worden.<sup>30</sup> Zelfs in oorlogstijd werd de kans daarop ook groter geacht, nu immers Floor Wibaut, de sociaal-democratische wethouder van Volkshuisvesting, Arbeidszaken en Levensmiddelenvoorziening, tot het bestuur van de NV was toegetreden. Bovendien moest de nieuwe vereniging volgens de bedoelingen van haar initiatiefnemers de bestaande orkestcommissie overbodig maken, het overlegplatform met het NV-bestuur waarin naast Herbschleb, Scager en Stips ook nog steeds hun tegenstander Krüger zitting had. Krüger, op wiens handelwijzen én spel zowel in het orkest als in het bestuur van de NV veel kritiek bestond, kon nu door de nieuwe belangenvereniging –waarvan hij immers geen lid was– buitenspel worden gezet.<sup>31</sup> Van de Rovaart zal dit met genoegen hebben aangezien. De NV erkende vooral onder druk van Wibaut de nieuwe vereniging inderdaad als onderhandelingspartner, ook al kante 'een deel van het Bestuur zich scherp tegen het bestuur der nieuw opgerichte Vereeniging'; het vreesde immers 'ten zeerste dat achter de persoon van den Heer Stips de Heer v.d. Roesaert' [sic!] verdekt stond opgesteld.<sup>32</sup> En die verdenking was nog niet eens zo onjuist.

In de lente van 1916 kwam desondanks het overleg tussen beide besturen op gang, hetgeen al snel leidde tot een nieuw standaardcontract met ingang van het seizoen 1916-1917. Van deze onderhandelingsfase maakte overigens meer dan de helft van de orkestleden gebruik om –ondersteund door hun vereniging en de ATV– alvast om salarisverhoging te vragen. En al bleef het arbeidscontract nog lang een individuele overeenkomst tussen orkestlid en NV –er was dus geen sprake van een collectief contract of iets als een bedrijfscao–, toch bewees de orkestvereniging haar bestaansrecht als effectieve belangenbehartiger in korte tijd ten volle. De eerste slag, die om erkenning, hadden Stips en Scager met morele steun van Wibaut binnen en Van de Rovaart buiten 'Het Gebouw' op het NV-bestuur weten te





Floor Wibaut, later wethouder en bestuurslid van het Concertgebouw (tekening van G.H. Giljamse; coll. Stadsarchief Amsterdam).



winnen, en daarmee ook op Mengelberg en Krüger als tegenspelers binnen het orkest.<sup>33</sup> Twaalf jaar na het Concertgebouwconflict en tien jaar na de teloorgang van Sempres had toch weer een belangenorganisatie een voet tussen de deur bij 's lands meest vooraanstaande muziekinstelling.

Niet alleen op het vlak van collectieve belangenbehartiging ten behoeve van musici in reguliere orkesten werd actie ondernomen, ook een andere traditionele vakbondsactiviteit, de poging tot betere beheersing van de arbeidsmarkt, werd door de A(N)TV in 1916 nieuw leven ingeblazen. Herinrichting van het Engagementsbureau van de ATV moest verbeterde coördinatie van losse werkzaamheden opleveren, en hoewel het bureau primair bemiddelde voor ambulanten in de hoofdstad, was de opzet van zo'n arbeidsbeurs voor musici toch van bovenlokale betekenis. *Toonkunst* meldde trots dat de reorganisatie met eigen middelen en zonder steun van derden had plaatsgevonden: 'op krachtige wijze, met een ervaren musicus als de heer A. Heuweekemeier aan 't hoofd, zal het bureau zich geleidelijk van de bemiddeling tusschen werkgevers en musici gaan verzekeren. Wie weet, dat ons Bureau reeds thans weken kent, waarin meer dan duizend gulden aan de musici uitbetaald wordt voor werkzaamheden, door bemiddeling der organisatie verkregen, moet vertrouwen hebben in de toekomst van ons bureau. Wie bovendien den ijver van den directeur als van het geheele Engagementsbureau-bestuur gadeslaat, wordt overtuigd, dat wij iedere concurrentie volkomen zullen kunnen weerstaan.'<sup>34</sup> Ook op dit terrein werd dus de aanval geopend op Krüger, wiens N(A)TV in feite nooit meer was geweest dan een verkapt impresariaat en bemiddelingsbureau. Krachtiger dan tevoren streefde de ambulantenbemiddeling van de ANTV er naar om deze categorie van musici tenminste tijdelijk uit de crisissteun te verlossen; hun specifieke bemiddeling zou ook gespecialiseerder en dus succesvoller kunnen verlopen dan bij de Gemeentelijke Arbeidsbeurzen het geval was. Bovendien was de eigen bemiddeling niet langer meer afhankelijk van vrijwillige bestuursleden van het engagementsbureau, maar kon ze terugvallen op de inzet van een vrijgestelde directeur.

Zo leek Van de Rovaart alsnog te lukken wat ten tijde van het verzoek om een lening aan de ANDB tevergeefs was beoogd. Gezien het onverminderd voortduren van de slechte financiële situatie van de A(N)TV bleef echter in het duister waar nu die 'eigen middelen' ten behoeve van salariëring en inrichting vandaan waren gekomen en hoe het plan zonder externe financiering gerealiseerd had kunnen worden. De materiële en verheffende doeleinden waren duidelijker, namelijk om 'niet in de eerste plaats zooveel mogelijk groote en kleine engagementen af te sluiten, maar zoo hoog mogelijke gages voor de musici te bedingen, zoodoende de levensomstandigheden voor de musici te verhoogen, de werkgevers te overtuigen, dat de musici ook menschen zijn, die een behoorlijke betaling voor hunne prestaties verlangen en deze werkgevers desnoods, wanneer er niet genoeg betaald kan of wil worden, *zonder* musici te laten.' De ATV was er van overtuigd dat de aanzienlijke groei van ongeveer 240 naar meer dan 300 leden 'voor een deel aan de werkzaamheid, door ons Engagementsbureau ontwikkeld, te danken' was. Al zal de start ondanks deze zelfverzekerde juichtonen geen gemakkelijke zijn geweest, de opgegeven omzet van ongeveer honderd aanvragen voor vele duizenden guldens per maand kon zeker als beloftevol worden beschouwd. Begin 1917 werd tevreden gemeld dat er al meer dan 450 musici -waaronder vele niet-Amsterdammers- bij de

beurs ingeschreven stonden en dat bij ruim driekwart van de aanvragen in het eerste jaar de bemiddeling ook geslaagd was.<sup>35</sup> Daarmee was de positie van de ATV, en indirect die van de ANTV, flink verstevigd en konden de gedachten weer uitgaan naar bredere machtsvorming binnen de sector. Van de Rovaart was immers min of meer permanent uit op uitbreiding van de invloedssfeer van de ANTV; allerlei belemmeringen en teleurstellingen uit het recente verleden ten spijt kon hij zich toch niet vergenoegen met de nog altijd beperkte machtsbasis die zijn vereniging, en dan nog uitsluitend onder musici, tot stand had weten te brengen.

### **Hoge hoeden en blauwe kielen (1916)**

In 1916 werden binnen de ANTV nieuwe suggesties voor federatievorming gedaan, die op het eerste gezicht wel enigszins vergelijkbaar waren met de pogingen van twee jaar eerder om met N(A)TV en NAV samen te gaan. Maar die beweging had indertijd uitsluitend betrekking gehad op samenwerking van hoofdstedelijke musici. Nu ging het om een onderzoek naar mogelijkheden van nationale samenbundeling, waarbij bovendien ook organisaties in andere podiumdisciplines moesten worden betrokken. In herinnering moet worden gebracht dat de ANTV aanvankelijk nogal gereserveerd had gestaan ten opzichte van de in 1911 opgerichte Nederlandsche Tooneel Kunstenaars Vereeniging (NTKV). De recrutering van leden uit de grensgebieden tussen toneel- en toonkunst was destijds twistappel geweest. Dat betrof toen in de eerste plaats zangsolisten en koristen, maar op de achtergrond stond ook de kwestie wie de amusementsartiesten en theatertechnici zou organiseren. Nu de NTKV vijf jaar later haar bestaansrecht binnen de theaterwereld had bewezen, werden er gesprekken gevoerd over betere taakafbakening tussen beide organisaties. Als vanzelf kwam daarbij ook de mogelijkheid van verdere samenwerking in een federatief verband aan de orde, eventueel uit te breiden met andere organisaties. Derde partner bij dit overleg werd de kersverse Rotterdamsche Artisten Vereeniging (RAV), die notabene ontstaan was als gevolg van bestuurlijke problemen binnen de RTV. Het was minstens pikant dat de ANTV in zee ging met een afsplitsing van een eigen afdeling. De RAV zou overigens snel landelijke pretenties aannemen en daarmee de oude NAV overvleugelen, om zich vervolgens om te dopen tot Nederlandsche Centrale Artisten Vereeniging (NCAV). In de Amsterdamse afdeling van deze organisatie zou zich vervolgens opnieuw Maurits Bing roeren, die al eerder had getoond voorstander te zijn van samenwerking tussen de verschillende organisaties waarvan hij zoal lid was.

Maar de RAV/NCAV was vooralsnog niet toe aan al te grote innigheid. Blijkens een openhartig verslag in haar blad *De Artiste* zag men in haar gelederen 'den federatieven organisatievorm onlangs nog' als een fenomeen dat 'met organisatie evenveel uitstaande heeft als een viool met 'n bloemkool'. Een complicatie bij de nagestreefde alliantie was bovendien dat deze artiestenorganisatie in de samenwerking ook wilde betrekken de Nederlandsche Bond van Theater- en Bioscoop-Personeel (NBTBP), de voortzetting van de vroegere NBvBThG. Deze organisatie -waarin zich volgens Lelieveldt 'buffetjuffrouwen, administrateurs, technici en explicateurs van theaters en bioscopen verenigden'- had op haar beurt weer eigen pretenties: alle genoemde organisaties mochten zich bij h  r aansluiten. Zo'n arrogante opstelling van

een nieuwkomer was natuurlijk tegen het zere been van de ANTV, die fijntjes opmerkte 'dat de Ned. Bond van Schouwburg- en Bioscoop personeel als vakvereniging nog in de windselen ligt en dat geen enkele actie van eenige betekenis van dezen bond bekend is'. Als er samengewerkt zou worden dan eiste de ANTV daarvan het geboorterecht op: 'centralisatie is het wachtwoord, Niemand kan meer dan onze vereniging aanspraak maken op het recht van initiatief in deze.'<sup>36</sup> Hoe stekelig de organisaties ook tegen elkaar aan schuurden in hun spel van aantrekken en afstoten, duidelijk was dat deze micro-actoren op een klein speelveld veel te winnen hadden bij hechte coalitievorming. Hoezeer zij elk voor zich ook opgebloeid waren als gevolg van de toegenomen organisatiegezindheid of zichzelf als nieuwkomer succes toedichtten, de oorlogsomstandigheden wezen in de richting van samenwerking. Na de aanvankelijke sluitingsdreiging van de podia in de beginfase van de oorlog was het publiek na enkele maanden weer toegestroomd en was de sector weer volop in bedrijf geraakt. De kunstenaars en artiesten zelf hadden inmiddels echter grote klappen te verwerken gehad in de vorm van salarisverminderingen en werkloosheid, maar zagen volgens Lelieveldt weldra hoe onbelemmerd 'de winsten terug in de kassa's van de ondernemers' vloeiden, zonder dat de arbeidscontractanten financieel werden gecompenseerd. 'Een harde strijd van de vakorganisaties volgde om de salarissen op het vooroorlogse niveau terug te brengen en op peil te houden ten opzichte van de kosten van het levensonderhoud, die tijdens de oorlog voortdurend aan stijgingen onderhevig waren'.<sup>37</sup>

Naast de bijzondere sociaal-politieke omstandigheden was nog een andere factor van minstens evenveel belang voor de coalitiegezigtheid. In het tweede decennium van de eeuw kreeg al snel een structuurverandering greep op de amusementssector, namelijk de explosieve expansie van het -vaste, niet meer reizende- bioscoopwezen. De arbeidsverhoudingen raakten heftig omgewoeld omdat alle aan de stomme filmprojectie dienstbare beroepsgroepen, zoals musici, (variété-)artiesten, explicateurs en technisch en ondersteunend personeel, elkaar nu troffen in veel grootschaliger bedrijven dan voorheen. Dat bracht tussen van oudsher gescheiden vakdisciplines niet alleen veel meer contact tot stand, maar tussen wat genoemd zouden worden 'de werkers in het amusementsbedrijf' ontstond nu ook een belangengemeenschap. Steeds vaker werkten zij niet meer in kleine bedrijfjes, maar raakten zij vooral ondergeschikt aan grotere en dus steeds machtiger wordende bioscoopexploitanten en amusementsondernemers als eerst Jean Desmet en later Abraham Tuschinski.<sup>38</sup> Als gevolg van deze veranderingen in een belangrijk deel van de bedrijfstak zouden de van oorsprong op één discipline gerichte vakorganisaties elkaar nu wel moeten vinden, op straffe van door deze moderne ondernemers tegen elkaar te worden uitgespeeld. Wilden de bonden dus geen ernstig invloedsverlies lijden, dan zouden zij nu in elk geval in het snelst groeiende gedeelte van de bedrijfstak alert moeten reageren en door verdere samenwerking beter kunnen inspelen op deze overweldigende ontwikkelingen.

De om redenen van oorlogsomstandigheden en structuurveranderingen voor de hand liggende objectieve noodzaak tot onderlinge samenwerking viel echter niet zo makkelijk in praktijk te brengen, vooral omdat daarvoor de nodige mentale en subjectieve obstakels bestonden. Ervaren en bezadigde bestuurders van oudere organisaties als de ANTV stelden zich ten opzichte van de nieuwkomers in het organisatiewezen op zijn minst wat bedaagd en

patriarchaal op. De spontane nieuwelingen misten daarentegen elke organisatie-ervaring, ook al werd dat ruimschoots gecompenseerd door jeugdige ambitie en daadkracht. Zo belegde de NBTBP in maart 1916 een nachtelijk centralisatiecongres, dat volledig mislukte omdat de eerbiedwaardige NTKV en ANTV en de wat minder deftige RAV/NCAV zich niet verwaardigden te komen opdagen. Deze drie waren immers ‘reeds sinds eenige maanden’ in gesprek ‘om tot het vormen van een federatie te geraken’; de NBTBP wist dat heel goed en had het échec dan ook geheel aan zichzelf te wijten. Maar haar teleurgestelde congresleiding vond dat het bij de andere organisaties ging om “proletariërs met een hoed op”, die ‘te verwaand waren om de noodzakelijkheid van een klassenstrijd te erkennen’; ze hadden daarom geweigerd ‘aan het congres deel te nemen, omdat ze niet met “blauwe kielien” wilden samenwerken’.<sup>39</sup> In het signaleren van deze stands- en mentaliteitskloof tussen hoeden en kielien zat weliswaar zeker een grond van waarheid; maar dat dit zogenoemde ‘operette-congres’ tot niet gering leedvermaak van Van de Rovaart diep in de nacht eindigde in grote verwarring was toch vooral te wijten aan pure onervarenheid van de initiatiefnemers.

Voorlopig zetten de drie eerder genoemde coalitiepartners ANTV, NTKV en RAV/NCAV hun gesprekken voort, zonder de ‘blauwe kielien’ van de bond van theatertechnici en ondersteunend personeel. Dat die samenwerkingsgesprekken ook resultaat hadden komt bijvoorbeeld tot uitdrukking bij de oprichting, medio 1916, van de Nederlandsche Opera van G.H. Koopman. De ATV -in casu Van de Rovaart- en de afdeling Amsterdam van de NCAV -in casu Bingstemmen dan hun gedragslijn op elkaar af. Maar tussen de ANTV en de NTKV loopt het al snel weer spaak als gevolg van onenigheid over de bemiddeling van het Engagementsbureau van de ATV voor een door de NTKV te organiseren zogenoemd ‘Artisten-Sportfeest’. Als daarover geen overeenstemming kan worden bereikt gaat de NTKV met de vijand in zee, namelijk met Krügers N(A)TV. Het ATV-bestuur vindt dan dat ‘een uiterst laakbare houding tegenover onze vereniging (is) aangenomen en dat door een organisatie, welke in federatie-plannen met ons betrokken was’.<sup>40</sup> Het is ongelofelijk, maar ‘men heeft zich tot den heer Krüger gewend en in overleg met dezen bekenden vijand onzer organisatie heeft men de levering der musici bewerkstelligd’. De vrijage met de NTKV is nu in één klap over en uit, en daarmee ook de poging om tot federatie te komen van bonden uit verschillende podiumdisciplines. De conclusie in *Toonkunst* ten aanzien van de NTKV-leiding luidt onomwonden: ‘wij kunnen ons federeeren met organisatie-mannen, niet met draaiborden.’ Er ontstond nu een zeer onverkwikkelijke ruzie tussen juist deze twee sterk op elkaar aangewezen en verwante organisaties. Bij de onderlinge irritaties speelde op de achtergrond ook een rol het eerder besproken uittreden van de ANTV uit het VNKV -door *Toonkunst* elders een ‘Warbond’ genoemd- waarvan de NTKV namelijk wél lid was gebleven.<sup>41</sup>

Nu het toch mis is tussen de eerder zo federatie-gewilligen haalt Van de Rovaart nog maar eens fel uit: ‘in de jaren, dat de tooneelspelersorganisatie bestaat, doet men peuterwerk, maar nooit beproeft men een systematische verbetering van de positie der tooneelspelers. Nimmer vindt een krachtige actie plaats, ons onwaardige contractbepalingen te doen verdwijnen: en bij geen enkel gezelschap tracht men de gages te doen verhoogen of ten minste systematisch en met een minimum basis te regelen. Dat, wat wij al jaren en zeker met succes doorvoeren, schijnt het Bestuur der tooneelspelersorganisatie niet aan te durven en uitbuiting, loonbederving,

knoeierij ziet het met kalmte aan'. Zeker, het 'doet z'n best, dat er waschbakjes komen in de kleedkamers van de Harmonie te Tilburg, dat er electrisch licht in den Tielschen Schouwburg brandt, maar over een stevige actie, ter verbetering der economische positie zijner leden' bekreunt het bestuur van de NTKV zich helaas niet. Het patriarchale advies van Van de Rovaart luidt tenslotte: 'niet kibbelen, mijneheeren, maar werken; beraadslagen over hetgeen voor U hoofdzaak is, de slechte, rechtlooze, vernederende toestand, waarin ongeveer alle acteurs door onaannemelijke contracten verkeeren'. De gefrustreerde ANTV-voorzitter heeft niet door dat hijzelf inmiddels ook flink is gaan kibbelen, terwijl de 'krachtige actie' van zijn eigen organisatie toch ook lang op zich laat wachten.<sup>42</sup>

Vastgesteld moest worden dat de inmiddels al weer tien jaar oude N(A)TV de lachende derde was bij de heibel tussen NTKV en A(N)TV. Voor Van de Rovaart moet het onverdragelijk zijn geweest dat opnieuw Krügers minuscule stoorzender indirect een stokje voor de coalitieambities van de ANTV had gestoken. Deze emotie moet aanmerkelijk hebben bijgedragen aan het gif dat kleefde aan de *Toonkunst*-pennen van die dagen, toen alleen samenwerking op lokaal niveau tussen ANTV- en NCAV-afdelingen nog bleef behouden. Oude en nieuwe persoonlijke vetes tussen leidinggevende figuren bleken te heftig, deelbelangen kennelijk te strijdig en verschillende subculturen nog te heilig om elkaar te vinden. De materiële nood in het derde oorlogsjaar was wel hoog, maar kennelijk niet zo schrijnend dat nieuwe coalities konden worden geforceerd of tenminste onderlinge godsvrede kon worden afgedwongen.<sup>43</sup> Misschien moesten de sociale zorgen onder de musici en artiesten als gevolg van de oorlogscrisis nog dieper insnijden, voordat eigendunk en kinnesinne aan de top van de organisaties uit welbegrepen eigenbelang plaats zouden maken voor werkelijke samenwerkingsgezindheid.

### Centralisatiepogingen (1917)

Nu het met de coalitievorming niet zo wilde vloten, richtte de ANTV zich in 1917 weer op versterking van haar interne organisatie. Maar de door het hoofdbestuur op gang gebrachte discussie om te komen tot een hechtere organisatiestructuur leidde niet tot snel succes, al waren de lessen uit het recente verleden op dat terrein toch duidelijk geweest: gebrek aan centrale sturingsmogelijkheden voor landelijke coördinatie en contrôle en te grote lokale autonomie hadden hier en daar bestuurlijke willekeur, persoonlijke corruptie en plaatselijke onafhankelijkheidszucht in de hand gewerkt. Het landelijk bestuur kon als gevolg van constatering van die feiten in de voorbije jaren moeilijk stil blijven zitten, wilde het zijn resterend gezag niet verliezen. Het meldde dan ook: 'herhaald contact met de afdeelingen leidde het Hoofdbestuur tot de overtuiging, dat grooter concentratie noodig is en dat het Hoofdbestuur ruimer bevoegdheid moet bezitten, waar noodig, bij de afdeelingen in te grijpen.' Daartoe moesten de statuten worden gewijzigd. De belangrijkste wijzigingsvoorstellen waren al in de loop van 1916 gepubliceerd en droegen de signatuur van Van de Rovaart en de Arnhemse secretaris Bergmann. De plannen hadden 'grootere invloed' en 'een ruimeren werkring van het Hoofdbestuur' tot doel en de mogelijkheid om 'in te grijpen, waar het

belang eener afdeling dit eischt'; ze beoogden kortom 'hervorming der landelijke vereeniging, zoodat deze niet is een samenvatting van zelfstandige vereenigingen maar een *ondeelbare organisatie*'.<sup>44</sup>

De invloedsvermeerdering van het centrale niveau diende op verschillende manieren gestalte te krijgen. Zo moesten de huishoudelijke reglementen van de afdelingen door het hoofdbestuur worden goedgekeurd en zou het de bevoegdheid moeten krijgen om de financiën van de afdelingen direct te controleren; ook was de ANTV 'niet aansprakelijk voor de verbintenissen, door de afdelingen buiten voorkennis en goedkeuring van het Hoofdbestuur, aangegaan'. Belangrijk was ook het voorstel om de contributie te splitsen in een landelijk en een lokaal gedeelte: 'de jaarlijksche contributie aan het Hoofdbestuur af te dragen, bedraagt voor ieder lid f 5.50, te voldoen in driemaandelijksche termijnen telkens binnen een week na het einde van ieder kwartaal. Bovendien hebben de leden een toeslag, waarvan het bedrag door iedere afdeling bepaald wordt, jaarlijks te voldoen, welk bedrag in de kas der lokale afdeling gestort wordt.' Ook werd nu klip en klaar gesteld: 'de voorzitter der A.N.T.V. zal niet gelijktijdig voorzitter eener afdeling mogen zijn'.<sup>45</sup> In het licht van een beter evenwicht tussen het centrale en het Amsterdamse afdelingsbelang was dit laatste voorstel zeker consequent te noemen; het was een concessie aan diegenen buiten de hoofdstad, die combinatie van beide voorzitterschappen van ATV en ANTV in handen van Van de Rovaart al jaren een doorn in het oog was. Dat het de nodige gevolgen voor de toekomstige positie van deze functionaris met zich mee zou brengen was natuurlijk vanzelfsprekend, maar het gezag van het hoofdbestuur kon, zo leek het, uiteindelijk alleen maar toenemen door de zo vurig gewenste centralisatie uit te ruilen tegen halvering van de machtspositie van Van de Rovaart.

De algemene strekking van de congresvoorstellen was duidelijk: de lokale afdelingsautonomie – die nog zo geducht had opgespeeld bij het Haagse Hutschenruyter-conflict, maar zich ook elders hinderlijk manifesteerde – diende eindelijk zowel reglementair als budgettair aan banden gelegd te worden. De voorstellen werden in maart 1917 aanvaard in het hoofdbestuur en vervolgens op 10 juni aan het landelijk congres voorgelegd. Daar werd echter een onduidelijke, niet toevallig uit HTV-kring afkomstige, motie-Eyl aangenomen, waarin slechts in algemene zin werd uitgesproken 'dat zoo spoedig mogelijk aandacht geschonken wordt aan het organisatie-systeem der A.N.T.V.'. Verder werd er vrijblijvend op aangedrongen 'dat meer eenheid en contact bevordert wordt tusschen het H.B. en de afdelingen onderling in verband met de bondswerkzaamheden'. Dit betekende dat de gematigd-centralistische wijzigingsvoorstellen van het hoofdbestuur van de baan waren, maar dat impliceerde ook dat aan de dubbelpositie van de voorzitter evenmin een einde kwam.<sup>46</sup> Een commissie, waarin zowel het voornamelijk Amsterdamse dagelijks bestuur als twee Haagse en Rotterdamse afgevaardigden werden opgenomen, zou aan een vervolgcongres later dat jaar nieuwe wijzigingsvoorstellen moeten voorleggen. Daarvan kwam niets terecht, omdat de beide niet-Amsterdamse afgevaardigden niet in staat bleken om zelf met nieuwe inhoudelijke voorstellen te komen, terwijl de hoofdbestuurders natuurlijk geen behoefte hadden aan teksten die van hun oorspronkelijke voorstellen afweken. Wel ontstond er – naast het gebruikelijke procedurele gehakketak – nu tenminste een breedvoerige discussie in *Toonkunst* over deze materie. Daarin voerden begrippen als zuivering, eenheid, democratisering, vernieuwing,



reorganisatie en centralisatie strijd om de boventoon, maar tot een praktische aanpak leidde dat allemaal niet.

Van de Rovaart zette tenslotte de zaak weer op scherp door naar voren te brengen dat het niet zozeer ging om mooie woorden alswel om praktische bevoegdheden: 'wij zeiden, dat de formuleering der statuten niet voornamelijk krachtig en democratisch optreden hebben belemmerd. Wat ons het meeste heeft geschaad, is het feit, dat fouten, verraad, knoeierijen reactionair en ondisciplinair optreden in en zelfs door afdeelingen niet krachtig door een Hoofdbestuur kon worden bestreden'. De les uit deze verkapte verwijzing naar de Haagse Hutschenruyter-affaire moest zijn dat nu zou worden 'vastgelegd, dat een Hoofdbestuur, dat de democratische begrippen heeft te verbreiden, dat maatregelen, in democratischen zin genomen, moet uitvoeren, de macht zal bezitten, te doen, wat men hem opdraagt.' Te grote lokale autonomie moest dus worden tegengegaan; die opzet was al in 1909 door de Haagse obstructie tegen een eenheidsorganisatie mislukt en hetzelfde dreigde nu, in 1917, op instigatie van diezelfde afdeling helaas nogmaals te gebeuren.<sup>47</sup> Beide keren had animositeit ten opzichte van het hoofdkwartier in Amsterdam -en ten opzichte van Van de Rovaart in het bijzonder- tenminste een bijkomende rol gespeeld in wat uiteindelijk niet anders dan als een lang uitgesponnen en verholde machtsstrijd kan worden beschouwd.

Naast de lokale autonomie speelde van oudsher nog een ander probleem de vereniging parten, namelijk de organisatie van de verschillende categorieën musici binnen het ledenbestand. Om de categoriale groepsbelangen recht te doen, stelde Van de Rovaart een dubbele geleiding in de verenigingsstructuur voor: 'ik denk mij de A.N.T.V. zoo gereorganiseerd, dat natuurlijk plaatselijke en landelijke besturen blijven. Evenwel is ieder lid ingedeeld in een groep van onderwijzers, van orkestmusici of op andere wijze. Deze groepen hebben een eigen bestuur, waarvan een vertegenwoordiger zetelt in het plaatselijke bestuur. Ieder plaatselijk bestuur wordt ingelicht door den betrokken bestuurder, wat de groepen wensen en doen en het plaatselijke bestuur, tegenstrijdige belangen van verschillende groepen tot overeenstemming brengend, geldt als een soort uitvoerend comité, doende, wat de groepsbesturen niet kunnen verwezenlijken'. Het is niet duidelijk wat de afloop is geweest van dit overigens niet zo nieuwe plan, maar vast staat wel dat vooral de acties in verband met de nijpende sociale situatie in het laatste oorlogsjaar inmiddels zoveel aandacht van de bestuurders vergden, dat het debat over de interne structuur in zijn geheel opnieuw op de achtergrond raakte. Bovendien verscheen het voorstel van Van de Rovaart uitgerekend in de allerlaatste aflevering van *Toonkunst* van het jaar 1917, tevens de laatste keer dat het blad nog wekelijks uitkwam, want de oorlogsgevolgen sloegen nu hard toe. De redactie meldde: 'thans nopen de stijgende prijzen van alle grondstoffen den drukker ons een berekening voor de verschijning van het weekblad te maken, die zonder ingrijpende maatregelen, door het Hoofdbestuur der A.N.T.V. te nemen, door ons niet kan aanvaard worden. Van af dit nummer kunnen redactie en administratie derhalve de wekelijksche toezending van ons orgaan niet waarborgen.'<sup>48</sup>

De forse teruggang van de verschijningsfrequentie van het blad naar nog hooguit tweemaal per maand, waarbij driekwart van het aantal redactionele pagina's sneuvelde, betekende een enorme aderlating van de mogelijkheid tot schriftelijke communicatie tussen bestuurders,

afdelingen, kaderleden en leden onderling. Het verbaast niet dat er ook letterlijk nog nauwelijks ruimte overbleef om het structuurdebat te vervolgen, nu de schaarse kolommen gevuld dienden te worden met resultaten van de alledaagse strijd tegen toenemende materiële zorgen. De sfeer tussen sommige afdelingen en enkele dagelijks-bestuursleden was er na het mislukte congres van 1917 al een van onderling wantrouwen geworden, maar het toenemend gebrek aan interne communicatiemogelijkheden zou de ANTV in de jaren 1918 en 1919 pas echt parten gaan spelen.

### **Om kolen, crisis en coalitie**

De verscherping van de strijd voor minimale bestaanszekerheid in het vierde en vijfde oorlogsjaar maakte samenwerking tussen de verschillende organisaties van musici en amusementskunstenaars, of tenminste onderlinge afstemming in tactiek, eigenlijk vanzelfsprekend. Het gevecht om de dagelijkse overleving, de collectieve belangenbehartiging en de noodzaak tot gezamenlijke machtsvorming raakten nauw met elkaar vervlochten.<sup>49</sup> Alhoewel ook in 1917 ingrijpende hervorkaveling van het organisatieveld niet van de grond kwam, leidde de gevoelde noodzaak tot samenwerking wél tot nieuwe initiatieven. Dit ondanks alle frustraties uit het nabije verleden en het feit, dat de relatie tussen Van de Rovaart en Johan Brandenburg, penningmeester van de NTKV en tevens redacteur van het verenigingsorgaan *Tooneel-leven*, zich nog steeds beneden het vriespunt bevond. Men was het er zelfs over oneens wie nu het initiatief tot hernieuwde samenwerking had genomen, de NCAV, de NTKV of de ANTV, maar over de acute noodzaak op zich bestond gezien de sociaal-economische omstandigheden van het moment wel eensgezindheid. Na het échec van het VNKV, dat nu algemeen als een tandeloze tijger van uiteenlopende beroepsorganisaties werd beschouwd, was er ook voor de NTKV geen belemmering meer om opnieuw te streven naar een federatie van strijdbare vakverenigingen van uitsluitend podiumkunstenaars en artiesten.

Directe aanleiding vormde het overheidsbesluit, dat na een strenge winterse vorstperiode de bedrijfstak kunst en amusement in het voorjaar van 1917 tot een 'maatschappelijk onnuttige' tak van nijverheid verklaarde, waardoor beperkingen in de toewijzing van kolen dreigden. 'De bedrijfssluitingen die daarvan het gevolg konden zijn, vormden de stuwende kracht achter de vorming van plaatselijke Actiecomités Amusementsbedrijf (ACA), die bestonden uit afgevaardigden van de vijf kunstenaarsvakbonden', aldus Lelieveldt; behalve de drie genoemde organisaties zouden immers ook de oude NAV en de nieuwe NBTBP aanschuiven bij deze samenwerkingspoging.<sup>50</sup> Het waren de Rotterdamse afdelingen die het voorbeeld gaven van spontane actiebereidheid ter wille van behoud van werkgelegenheid. Gezien het grote belang van de amusementssector voor werkgelegenheid en lokaal vertier was het niet verwonderlijk dat de actie juist daar begon met een Adres aan de Gemeenteraad, 'beoogende de lichtbesparing niet te doen geschieden door gedwongen sluiting der theaters'. Burgemeester Zimmermann had namelijk verkondigd dat 'om de Gas- en Electriciteitsbesparing te vermeerderen, families de avonden bij elkaar moesten doorbrengen'. De bondsafdelingen

voerden daartegen gevat en berekenend aan 'dat een cabaret hier ter stede, een der 26 publieke gemaklijkheden (juist) op gewone avonden alleen minstens 50 families drie uur, van 8 -11 herbergt, waarvoor per avond gemiddeld 7.50 kilowattuur electriciteit wordt gebruikt en dus de besparing daar alreeds verkregen wordt op een wijze als door den Edel Achtbaren Heer Burgemeester voorgesteld, terwijl bij sluiting van zulk een publieke gemaklijkheid die families zijn aangewezen op eigen verbruik, zoodat minstens een veel grooter quantum aan licht en kolen zullen moeten worden verstookt'. Ook de afwijkende arbeidssituatie binnen de bedrijfstaking werd door de adressanten slim benadrukt, vooral 'de omstandigheid dat de bij het amusementsbedrijf betrokken personen uithoofde van hun beroep speciaal zijn aangewezen op avondwerkzaamheden, alzoo bij kunstlicht, terwijl de personen in andere branches over dag werkzaam kunnen zijn'.<sup>51</sup>

Het belangrijkste argument was natuurlijk gelegen in de gevreesde gevolgen van lichtbesparing en bedrijfssluitingen voor werk en inkomen van 'alle bij het amusementsbedrijf betrokkenen', ter plaatse ongeveer 1500 in getal. Tegen het dreigende verlies aan lokale werkgelegenheid werd het klassieke verweer in tijden van economische contractie gevoerd, dat bekend staat als de theorie van 'lood-om-oud-ijzer': de communicerende vaten van bezuinigingen enerzijds en verlies aan werkgelegenheid anderzijds zouden slechts geringe besparingen opleveren, aangezien het belangrijkste gevolg van het aanhalen van de broekriem een toename zou zijn van het aantal steunuitkeringen, te financieren uit overheidsmiddelen. De adressanten wezen dus dreigend 'op het feit, dat bij eventuele gedeeltelijke sluiting eenerzijds kolen en gas gespaard wordende, anderzijds het Steuncomité de werklooze amusementswerkers zal krijgen te steunen, waardoor de besparing aan uitgave voor kolen verminderd wordt door die aan uitkeering van een groot aantal werkloozen'. Concluderenderwijs verzochten de adressanten tenslotte om 'niet tot eventuele geheele of gedeeltelijke sluiting der openbare gemaklijkheden over te gaan'.<sup>52</sup>

De tekst van dit adres, met zijn voor veel lokale situaties aan- en toepasbare argumentatie, werd afdelingen in andere plaatsen ten voorbeeld gesteld. Overigens werd van sluiting in Rotterdam of elders van variété-, bioscoop- of andere theaters in de lente van 1917 niets meer vernomen. Onduidelijk is of dit kwam doordat de argumentatie van het adres overtuigend was geweest of dat enige vrees voor verdergaande acties en rumoer bestond; wellicht ook hadden lokale overheden energiebesparender compensaties ontdekt in substantiële nijverheidssectoren. Naarmate de lente vorderde, verrichtte Moeder Natuur bovendien haar licht en warmte brengende seizoensarbeid: het werd steeds later donker en in de huizen van kunst en vermaak werd het in de komende maanden als vanzelf een stuk minder kil.

Met het oog op het feit dat onafwendbaar een nieuwe winter zou volgen en de vrede op de slagvelden van Europa nog lang niet in zicht was, werd er in de zomer van 1917 door drie Rotterdamse bondsafdelingen op aangedrongen 'dat de actie A.C.A. zal leiden tot een federatie in het amusementsbedrijf in Nederland'.<sup>53</sup> Deze hint om opnieuw landelijke eenheidspogingen in het werk te stellen werd volgens Lelieveldt nu algemeen verstaan: 'kleine successen van de plaatselijke ACA's, onder andere tegen verhoging van de stedelijke gemaklijkhedenbelastingen, brachten onder de partners een groot optimisme over de invloed van hun samenwerkingsverband teweeg. Al spoedig besloten de landelijke hoofdbesturen

daarom een landelijk actiecomité te vormen'. Vanuit deze samenwerking zouden serieuze besprekingen in de richting van een federatie van kunstenaars- en amusementsorganisaties op gang moeten komen.<sup>54</sup>

De verslaggeving in *Toonkunst* van de bijeenkomst in oktober, waarop deze 'muzikale kolenschaarste-federatie' haar beslag had moeten krijgen, was ogenschijnlijk gesteld in droge communiqué-stijl: 'met het oog op het dreigende gevaar van geheele of gedeeltelijke sluiting van alle publieke vermakelijkheden als gevolg van de kolenschaarste zijn te Amsterdam, Rotterdam en Den Haag commissies van gecombineerde besturen der organisaties in het amusementsbedrijf opgericht. Daar door de maatregelen van de Rijkskolendistributie sluiting der publieke vermakelijkheden zich over het geheele land dreigt uit te breiden, hebben de betrokken organisaties het noodzakelijk geacht om in deze landelijke stappen te doen. Daarom werd te Utrecht een algemeene vergadering gehouden van besturen der organisaties in het amusementsbedrijf in Nederland. Het doel der bijeenkomst was te bespreken wat tot afwenden van het gevaar en het behouden van het arbeidsterrein gedurende den a.s. winter kan worden gedaan'. De nuance zat echter in het vervolg: 'bij groote meerderheid van stemmen werd uitgesproken, dat het de bedoeling der vergadering is te komen tot oprichting van een Landelijk Actie-Comité voor het Amusementsbedrijf (en dat) voorloopig comité zal zich in verbinding stellen met het bestuur van de A.N.T.V. in zake de te nemen maatregelen, welke maatregelen in een over 4 weken te beleggen vergadering[en] zullen worden behandeld'. In die zin school inderdaad het voorbehoud: de ANTV had namelijk blanco gestemd bij het voorstel om een Landelijk ACA op te richten. Volgens Van de Rovaart kwam dat omdat hij -vergelijkbaar met zijn positie in 1914 tijdens de mislukte samenwerkingsgesprekken met NAV en N(A)TV- daartoe geen mandaat had, evenmin als voor goedkeuring ter plekke van concrete actieplannen.<sup>55</sup>

In een aanmerkelijk minder afstandelijke *Toonkunst*-rapportage in november werd echter plotseling gemeld dat deze gecombineerde vergadering, waar liefst 32 bestuursleden van alle betrokken organisaties aanwezig waren, voornamelijk gekenmerkt was door onderlinge verwarring, beledigingen en proceduregevechten. Op grond van de uitnodigingscirculaire was dat zeker niet te verwachten geweest, want deze had zakelijk vermeld dat de vergadering werd bijeengeroepen '*ten einde te kunnen bespreken, wat tot het afwenden van het niet denkbeeldige gevaar en het behouden van het arbeidsterrein gedurende den a.s. winter kan worden gedaan*'.<sup>56</sup> De betrekkelijk onervaren Rotterdamse initiatiefnemers zouden hun dubbele vergaderdoel, namelijk crisisactie én federatievorming, echter niet goed aan hebben gekund. Uren- en vervolgens ook paginalang geharrewar was daarvan het gevolg geweest. De noodzaak tot samenwerking streed om de voorrang met vooral de competentie- en proceduregevechten tussen de ANTV bij monde van Van de Rovaart enerzijds en de plaatselijke comité's en de toneelspelersbond anderzijds. 'Ondanks de goede wil onder de deelnemers', zo stelt Lelieveldt dan ook vast, 'verliepen de contacten tussen de landelijke hoofdbesturen uitermate stroef. Allereerst bleken er grote verschillen te bestaan tussen de karakters van de leiders. Actiegerichte aanvoeders van de toneelspelersbond NTKV en de Bond van Theater- en Bioscoop personeel liepen op tegen de formelere en zakelijker houding van de ANTV-leiders'. Toen de in eerste instantie afhoudende ANTV-bestuurders achteraf de

onderhandelingsmandaten kregen die ze tijdens de gecombineerde besturenvergadering nog niet bezaten, was de sfeer inmiddels al flink bedorven.<sup>57</sup> *Toonkunst* citeerde nu zéér openhartig een anoniem verschenen nabeschouwing uit *de Theater-gids*, die de mislukking geheel toeschreef aan de animositeit tussen Van de Rovaart en Joh. Brandenburg van de NTKV; de scribent wilde het weliswaar niet hebben ‘over de diepgaande meningsverschillen tusschen beide heeren, die reeds bijna in scheldpartijen zijn ontaard, maar eerder over het dolzinnige, om op eene vergadering, belegd, om de belangen van alle artisten te behartigen, kleinzielige tweespalt en particuliere veeten een hoofdrol te laten spelen’.<sup>58</sup> Daar kon ook Van de Rovaart het –nota bene berispt in eigen kolommen– wel even mee doen.

Behalve karakterologische onverenigbaarheden tussen voormannen en mentaliteitsverschillen tussen organisaties speelden nog twee belemmerende factoren een mogelijke federatie parten. Dat betrof ten eerste de zogenaamde grensgeschillen: de ANTV vond dat musici, die aangesloten waren bij de NCAV of de NBTBP, eerst overgeheveld zouden moeten worden naar de ANTV; slechts dat kon voorkomen dat de organisaties elkaar bij acties voor de voeten liepen. Maar belangrijker nog was de complicerende opstelling van de NBTBP. Deze bond had zich op 1 september 1917 aangesloten bij het NVV en zou zich in 1918 omdopen tot Nederlandsche Bond van Geëmployeerden in het Kunst- en Amusementsbedrijf (NBGKA). De NBTBP kreeg van het NVV nu de richtlijn dat samenwerking met andere kunstenaarsbonden alleen op centraliserende basis zou mogen plaatsvinden; dat wil zeggen dat die contacten vertrekpunt moesten vormen voor een toekomstige eenheidsbond in de bedrijfstak kunst en amusement. De slagzin: ‘fusie is de geest des tijds, en na den wereldbrand zal de nood ons de fusie opdringen’ riep dan ook de nodige wrevel bij de andere organisaties op. Deze wantrouwen de centralistische dwang van de NBTBP en zijn ondergeschiktheid aan de tactiek van het sociaal-democratische NVV: ‘intrede van politieke elementen in de vakbondsstrijd kon de wankelende eenheid onder de eigen achterban slechts verstoren, zo redeneerden de neutrale artiestenbonden’ volgens Lelieveldt. Dat de NBTBP haar beleid in overeenstemming moest brengen met en haar tactiek af moest stemmen op een landelijke vakcentrale zou de onderlinge solidariteit tussen de bonden onder druk zetten en kon dus vermindering van slagvaardigheid tot gevolg hebben. Niet onbelangrijk was tenslotte dat ‘bij de artiesten-musici- en toneelspelersorganisaties weinig vertrouwen in de inhoudelijke koers van de NBTBP’ bestond.<sup>59</sup>

Categoriale neutraliteit verzette zich dus tegen het ‘moderne’, politieke vakbondsconcept zoals door Polak cs ontwikkeld en gestalte gegeven in het NVV. De aansluiting van de tot dan toe eveneens categoriaal opererende NBTBP bij de sociaal-democratische vakcentrale had niet op een cruciaal, strategischer én ongelukkiger moment in het proces van hernieuwde coalitiepogingen kunnen plaatsvinden. Van een Landelijk ACA werd nu om voor de hand liggende redenen maar weinig meer vernomen; zonder de actieve medewerking van de ANTV kon dit ook niet zoveel voorstellen. Bovendien viel het vermoedelijk met de directe noodzaak tot actie, namelijk de mogelijke sluiting van theaters als gevolg van kolenschaarste, in de zachte winter van 1917 op 1918 in de praktijk wel mee. De dreiging van de kant van overheden had dus wel bijgedragen tot lokale actiebereidheid, maar pogingen om landelijk gezien tot onderlinge afstemming te komen waren opnieuw gestrand, en zeker niet in schoonheid.

**Om tactiek en tarief (1918)**

Zo eens in het decennium liet Henri Polak zijn welwillende doch kritische licht over de muzikale vakvereniging schijnen, en dat gebeurde altijd op strategische momenten in haar bestaan. Bij het begin van de ATV in 1894 was dat zo geweest en bij de landelijke oprichting in 1909 verliep het niet anders. Polak moet begin 1918 ook zeer wel geweten hebben dat de discussie over samenwerking tussen de organisaties van podiumkunstenaren en amusementsartiesten buitengewoon delicaat was, toen hij, ook nu weer op een belangrijk moment, een lezing voor de Vereeniging van Leden van het Concertgebouworchest aangreep om nog eens goed uit te leggen waar het in de vakbeweging, ook voor musici, om diende te gaan. Bij vele musici bestond nog 'het wanbegrip, dat zij niet met arbeiders vergeleken willen worden. Bovendien bestaan er zooveel soorten musici, die verschillende qualiteiten hebben. Velerlei staat de eenheid van [een] vakverenigingen, in den weg, en maakt het optreden van één vakvereniging moeizaam'.<sup>60</sup> Toch zou het die kant op moeten, wilde een krachtige organisatie werkelijk iets betekenen voor de werkers in de kunst- en amusementswereld. Van de Rovaart, niet toevallig aanwezig bij de lezing van Polak, moet dit met gemengde gevoelens hebben aangehoord, omdat juist hij eind 1917 landelijke samenwerking had afgehouden. Behalve zijn vrees voor eigengereidheid van afdelingsbestuurders van de ANTV en afkeer van het spontane activisme van sommige collega-organisaties zaten daar ook principiële en strategische overwegingen achter. Die zou hij in de loop van 1918 onmiskenbaar ventileren toen hij terugblikte op inmiddels samen met modern georganiseerden gevoerde loonacties.

Alhoewel Van de Rovaart niet bekend stond als vijand van de sociaal-democratie, wilde hij consequent 'de politiek buiten de organisatie houden'. Daarin zou hij zich later trouwens gesterkt weten onder de indruk van de oproerige rol die deze politieke beweging in de hete herfst van 1918 nog zou spelen. Daarom had hij ook sterke afkeer van de aansluiting van de NBTBP bij het NVV, waardoor deze kleine bond in politiek opzicht direct afhankelijk werd van de grote vakcentrale en mogelijk indirect van de SDAP. De bond van theater- en bioscoop personeel had immers gemeend 'kracht te moeten zoeken, door aansluiting bij een lichaam, dat van een politieke partij afhankelijk is. Het gevolg van deze aansluiting is, dat groepen van werkers, totaal buiten ons bedrijf staande, een stagnatie in ons bedrijf kunnen veroorzaken, daar de genoemde Bond door zijn aansluiting moet gehoorzamen, wanneer de leiding van de vakcentrale het parool uitgeeft. Wij weten, dat het overgrote gedeelte der werkers op theatergebied er hartelijk voor bedankt, gecommandeerd te worden door mensen, die buiten het bedrijf staan'.<sup>61</sup> Even daargelaten of de verhouding tussen NVV en SDAP hier precies en correct is weergegeven en of het juist was dat de vakcentrale via de NBTBP (en later de NBGKA) de categorale organisaties metterdaad ook tot door hen niet gewenste acties zou kunnen dwingen; maar de angst bleek groot om van buitenaf beheerst te worden door het grote NVV en via de vakcentrale uiteindelijk door de SDAP. De gevreesde gevolgen van politieke beslissingen-op-afstand van Polak, Oudegeest of Troelstra versterkten de neiging om de eigen handelingsvrijheid en sectorale autonomie koste wat kost te beschermen.



De groeiende distantie van de ANTV ten opzichte van de sociaal-democratische massa-organisaties in de beide laatste oorlogsjaren belette Van de Roovaart overigens niet om bij gelegenheid van Polaks betoog van begin 1918 met hem in debat te gaan, integendeel. Als gast van de organiserende vereniging ging hij in de heilige hallen van het Concertgebouw met duidelijk verzoenende bedoeling in op de telkens weerkerende kwestie van het toelatingsbeleid van kunstvakorganisaties. Van de Roovaart stelde aan 'den heer Polak de vraag of naar diens inzicht, de musici een grens van bekwaamheid hadden te trekken, welke de toelaatbaarheid tot de organisatie zou aangeven, dan wel of iedereen moest worden toegelaten, die een instrument om den broode ter hand neemt'. Polak antwoordde daarop voorspelbaar 'dat iedereen, bekwaam of onbekwaam in zijn vak, in de organisatie moest worden opgenomen'.<sup>62</sup> Ondanks meningsverschillen over het organisatievraagstuk in het algemeen waren beide heren het over het, ook in ANTV- en Concertgebouw-kring omstreden, egalitaire toelatingsbeleid dus snel eens. Van de Roovaart weersprak Polak niet: ruimhartige toelating was wenselijk en deze moest zonder aanzien des persoons zijn en zonder kwalitatieve ballotage; hierin onderscheidde kunstenaars- en artiestenverenigingen zich nu juist van elitaire beroepsorganisaties zoals die verenigd waren geweest in het inmiddels zeltogende VNKV.

Hoe terloops ook, Van de Roovaarts interventie moet ook en vooral ingegeven zijn door de lastige positie, die de ANTV op dat moment innam in het verenigingsdomein, tussen de activistische proletarenbonden aan de ene kant -die ieder die zich als lid meldde toelieten- en de categorale kunstenaarsorganisaties met hun ballotages ter andere zijde. Mogelijk wilde hij ten overstaan van het tot leden van het Concertgebouworkest beperkte auditorium proberen om Polak aan zijn zijde te krijgen in de delicate organisatiediscussie, die ongetwijfeld ook werd gevoerd tussen de ATV en de orkestledenvereniging betreffende hun onderlinge verhouding. Bij de Vereeniging van Leden van het Concertgebouworkest ging het immers om hooggekwalificeerde musici die zich verre hadden verheven boven de vakmatige onbekwaamheid van sommigen van hun beroepsgenoten; anderzijds was het egalitaire sociaal-democratische gedachtegoed onder hen van oudsher óók sterk vertegenwoordigd, op grond waarvan zij de noodzaak erkenden van brede toegankelijkheid van vakorganisaties in het algemeen. Daar kwam bij dat Van de Roovaart op zijn beurt zowel binnen als buiten het Concertgebouw maar moeilijk om Polak heen kon: per slot van rekening had deze aan de wieg van de ATV gestaan en had de ANDB haar menigmaal met leningen bijgestaan. Tegen de herhaalde bemoeienis van buitenaf van deze politicus met het kunstleven -Polak zou weldra ook nog toetreden tot de Commissie van Advies inzake de Bevordering der Toonkunst van Rijkswege- zal Van de Roovaart wel enige bedenkingen hebben gekoesterd; maar de musici en hun organisaties konden voor hun sociale en politieke belangenbehartiging op rijksniveau ook voordelen verwachten van een hun zo welgezinde schutspatroun als de weliswaar dove, maar muzikale Henri Polak.

Toch bleek de behoefte aan distantie ten opzichte van 'de politiek' vooralsnog sterker, ook en vooral als het niet om sociaal-democratische bemoeienis met het kunstleven ging. Van de Roovaart en de zijnen werden in de loop van 1918 in hun afstandelijkheid bevestigd door het huns inziens potsierlijke optreden van de revuekoning Henri ter Hall. Deze deed voor de door hem opgerichte Neutrale Partij bij de parlementsverkiezingen van dat jaar zijn intrede

in de Tweede Kamer. Dit persoonsgebonden belangenpartijtje van de amusementslobby was het gelukt één kamerzetel te verwerven, vooral als gevolg van de toepassing –voor het eerst– van het stelsel van evenredige vertegenwoordiging. De amusementsondernemer Ter Hall was onder meer ere-voorzitter van de oude NAV, en had die artiestenclub bij deze electorale gelegenheid gebruikt als organisatorisch vehikel voor zijn politieke ambities.<sup>63</sup> Maar diezelfde –nu zeker niet meer neutrale– NAV was ook één van de concurrenten én samenwerkingspartners van de ANTV. De wél neutrale Van de Rovaart kon, net als de NCAV en de NTKV, niet anders dan de draak steken met de ijdele pseudo-politicus Ter Hall. Dat een collega-organisatie tot trekhondje had gediend voor zijn kortstondig politiek succes stak serieuze organisatiemannen natuurlijk des te meer.

De positie van Van de Rovaart was intussen geen gemakkelijke. De ANTV kampte met drie problemen. In de eerste plaats was zichtbaar geworden hoe complex de verhouding was met de moderne vakbeweging ter ene en de categorale zusterorganisaties ter andere zijde; het jaar 1917 was nu niet bepaald de geschiedenis ingegaan als een hoogtepunt in de samenwerkingsgezindheid. Ten tweede lag er al geruime tijd de –nu ook met lokale coalitietactieken samenhangende– kwestie van de toekomstige verenigingsstructuur, namelijk de gewenste verhouding tussen lokale autonomie en actievrijheid enerzijds en de noodzakelijke greep van het hoofdbestuur op de organisatie anderzijds. Door de veelzeggende stagnatie in de interne menings- en besluitvorming hieromtrent gedurende de laatste jaren bedreigden localisme en federalisme in toenemende mate de cohesie in de organisatie. Tenslotte werd de materiële nood onder vakgenoten met het voortduren van de oorlog alleen maar overweldigender; alle organisaties, de ANTV niet in de laatste plaats, stonden voor de ongekeerde uitdaging om langzamerhand wanhopige leden zo goed mogelijk te beschermen tegen de ongunst der tijden. Deze drie vraagstukken vroegen ieder voor zich om daadkrachtige interventie, maar helaas was op korte termijn geen concreet aanwijsbaar veranderingsperspectief aan te duiden voor elk van deze problemen afzonderlijk. Omdat de drie kwesties echter steeds meer op elkaar betrokken raakten, werd de hindernis die elk probleem apart opleverde een steeds grotere belemmering voor oplossing van de beide andere. Zo waren ze in toenemende mate onderling verstrengeld geraakt en leken als complex van problemen in een impasse beland en onoplosbaar geworden.

Alsof de organisatorische en economische perikelen al niet groot genoeg waren, kwam daar nog bij dat de slechte financiële toestand van de ANTV nu wel zeer in het oog liep, vooral doordat *Toonkunst* nog slechts tweewekelijks verscheen. De belabberde situatie was nog steeds het gevolg van de duizend gulden schuld van de HTV aan de ANTV, waardoor betalingsachterstanden waren ontstaan bij de drukker, de goede heer Pekema te Zutphen. Maar niet alleen wegens gebrek aan duur krantenpapier en toegenomen plaatsgebrek werd in *Toonkunst* niet altijd meer bericht over interne problemen of wrijvingen die –vaak overduidelijk– achterliggende materiële redenen hadden. Met betrekking tot de verenigingsopenbaarheid huldigde het Hoofdbestuur namelijk ook gewijzigde en sterk beperkende opvattingen, die de aanzwellende krampachtigheid van haar opereren in de laatste oorlogsfase illustreren. Zo vond men het nu zelfs bedenkelijk ‘wanneer in een *vakorgaan*, dat een *ieder* leest, een getrouw verslag geleverd wordt. Dan komen er dikwijls dingen en

gezegden voor, waaraan vooral de vijanden van een organisatie smullen, waarna zij zich haasten een hatelijk artikelje voor hun leden te publiceeren in hunne obscure organen'. Maar als het dan toch om obscure vijanden ging, waar was men dan eigenlijk bang voor? Dat er wel degelijk ook interne conflicten waren ontstaan, bleek echter toen de ATV in april 1918 met algemene stemmen een motie aannam 'ten sterkste protesteerende tegen de handelingen van Hoofdbestuurders die een geheime vergadering houden, de algemeene zaken van de A.N.T.V. rakende en daarbij de Amsterdamsche Hoofdbestuurders hebben uitgesloten. De A.T.V. acht zich door deze niet te kwalificeeren handelingen, *grievend beleedigd*'.<sup>64</sup>

Waarom er door hoofdbestuursleden buiten medeweten en bij afwezigheid van Van de Rovaart met kennelijk oppositionele bedoelingen werd vergaderd is onduidelijk; het geheime beraad kan over de te kiezen verenigingsstructuur of over de te voeren belangenbehartigings- of coalitiepolitiek gevoerd zijn, maar kan ook -voorafgaand aan de schaduw van morgen-gehandeld hebben over groeiende functioneringsproblemen van Van de Rovaart zélf. Gegist mag ook worden, dat het de interne oppositie wellicht in eerste instantie vooral ging om de in de ogen van sommigen onbevredigende en nodeloos afwijzende tactiek, die de ANTV en haar voorzitter kort daarvoor hadden gevoerd rondom de totstandkoming van de landelijke ACA. Bovendien had de ATV -lees: Van de Rovaart- in Amsterdam samenwerking van de verschillende organisaties op afstand gehouden, anders dan in Rotterdam en Den Haag was gebeurd. Dat had in 1917 heel wat ongenoegen opgeleverd, ook intern, maar als sterkste lokale factor gaf de ATV geen krimp. Volgens haar bestuur hield het zich wel degelijk 'herhaaldelijk bezig met overwegingen in hoever federatief samengaan met andere organisaties mogelijk kon zijn. Aan een gezamenlijke actie van plaatselijke organisaties, gevoerd uit vrees, dat autoriteiten eventueel de theaters ter kolen- en lichtbesparing zouden sluiten, nam het Bestuur geen deel. Dit geschiedde niet, omdat het Bestuur laks was, maar integendeel omdat het Bestuur reeds zelfstandig was opgetreden en den eersten tijd geen theatersluiting was te vreezen. De uitslag heeft ons Bestuur in het gelijk gesteld', zo stelde het zijn critici triomfantelijk gerust.<sup>65</sup>

Zelfstandig optreden los van de andere organisaties, zoals dat in 1917 al voor Amsterdam had gegolden, moest wat Van de Rovaart betrof voor 1918 ook landelijk het parool zijn: 'eenparig zijn de vertegenwoordigers der plaatselijke organisaties tot de conclusie gekomen, dat thans aansluiting bij een landelijk lichaam alleen mogelijk zou zijn, wanneer onomstootelijk bleek, dat zulk een landelijk lichaam zich uitsluitend met licht- en kolengebrek gaat bemoeien'. Een kolenschaarste-coalitie op ad hoc-basis kon dus eventueel nog wel door de beugel, maar van een landelijke federatie kon volgens hoofdbestuurlijk consigne aan de afdelingen geen sprake zijn. Aan dit rechtlijnige standpunt werd nog toegevoegd: 'meenen wij, dat wij zelve beter alleen kunnen optreden, dan zullen wij ons het recht voorbehouden, zonder hulp van anderen op te treden, gedachtig het fiere woord, dat *hij* het sterkst is, die *alleen* staat'.<sup>66</sup> Deze krampachtige paradox gaf uiting aan het groeiend isolement van de Amsterdamse hoofdbestuursleden en was ook een zonderlinge uitroep voor wat betreft Van de Rovaart zelf, die immers een vakbondsleven lang tactische coalitiepolitiek had gevoerd en daar zeer bedreven in was. Hijzelf, en wat zijn Amsterdamse factie in het hoofdbestuur mag worden genoemd, werden nu niet alleen meer geplaagd door de te voeren tactiek inzake de sluitingsdreiging. Daarnaast speelde hen nu overduidelijk een groeiende interne oppositie

parten en bovendien werden zij nu óók door algehele federatievrees bevangen, zo lijkt het. Met alle terechte bezwaren die konden worden aangevoerd tegen decentrale en ondoordachte crisisacties: er was geen sprake meer van een nuchtere en intelligente reactie op veranderende tijds- en organisatie-omstandigheden.

In steeds hogere frequentie riep Van de Rovaart dat de ANTV een bolwerk zou worden 'waartegen alle vijanden van den vooruitgang te pletter loopen'.<sup>67</sup> Maar wie konden er inmiddels zoal niet tot die vijanden gerekend worden? Het zag er meer naar uit dat het dagelijks hoofdbestuur van de ANTV weliswaar nog wel een bolwerkje was, maar dat het eerder gevaar liep om zélf te pletter te lopen. Als deze kern van bestuurders zich niet gevoeliger zou betonen voor zowel de druk van binnenuit en onderop -notabene vanuit de boezem van het eigen hoofdbestuur- als voor die van belendende organisaties, dan zou men steeds geïsoleerder komen te staan. Van een actieve organisatie die toch al was belast met tenminste drie serieuze problemen binnen een gecompliceerd speelveld, verwerd de ANTV nu zelf tot een complex probleemgebied. Maar gedurende dit laatste oorlogsjaar zouden de opeenvolgende sociale gebeurtenissen deze toestand nog geruime tijd verhullen.

De leden hielden zich intussen met heel andere zaken bezig: hun bestaanonzekerheid werd verergerd door hevige inflatie die de kosten van levensonderhoud opjoe. Het bestuur van de NV Het Concertgebouw had dit probleem al eerder erkend, weliswaar niet door de lonen structureel te verhogen, maar wel door duurte- of 'oorlogstoelagen' toe te kennen. Begin 1918 speelde ook bij het bestuur van de Vereniging Het Utrechtsch Stedelijk Orchest de kwestie van incidentele toeslagen, zoals die in andere bedrijfstakken ook werden toegekend. In de zomer slaagden de kunstenaars- en amusementsorganisaties er in onderling overleg zowaar in om minimumtarieven voor artiesten en musici op lokaal niveau vast te stellen. Maar vervolgens nam de ATV in juli weer wél zelfstandig het initiatief om in Amsterdam tot actie over te gaan, daartoe in staat door haar lokale overwicht; deze loon- en tariefactie zou zich vervolgens naar elders moeten uitbreiden. Als minimumweekloon werd in Amsterdam voor een musicus in loondienst veertig gulden geëist. Volgens Lelieveldt was dit 'gemiddeld twee keer zo hoog als de gages vlak voor de oorlog, maar volstrekt gelegitimeerd vanwege de meer dan verdubbelde kosten van levensonderhoud'. De acties verliepen hier over het algemeen voorspoedig, want de meeste theaters willigden de eisen in, ook al ging dat niet overal zonder slag of stoot. Daarna was Rotterdam aan de beurt, maar hier lag de situatie ingewikkelder: 'enerzijds omdat in deze stad al sinds 1913 een directeursbond actief was waarvan geduchte tegenstand werd verwacht. Anderzijds omdat de relatie van de musici- en artiestenverenigingen met de Bond van Theater- en Bioscoop personeel in de Maasstad al tijdens de voorbereidingen onder grote druk was komen te staan'. Er bestond dus niet de vereiste eensgezindheid tussen de organisaties onderling, met als gevolg dat de stakingen en boycotts die volgden geen succes hadden en na pijnlijke interventie door de ANTV-hoofdbestuurders Van de Rovaart en Gerke moesten worden beëindigd.<sup>68</sup>

In andere plaatsen waren deze tariefisen wel degelijk succesvol gebleken, zodat Van de Rovaart trots kon melden dat er als gevolg van acties aldaar afdelingen waren opgericht in 's-Hertogenbosch, Den Helder en Nijmegen, respectievelijk de tiende, elfde en twaalfde loten

aan de ANTV-stam. Andere afdelingen die tot nu toe buiten de acties waren gebleven namen de gestelde looneisen ten dele over en zo werd de ANTV in de hete herfst van 1918 ondanks haarzelf binnen korte tijd een heuse actie-organisatie. Van de Rovaart benutte de successen elders om het Rotterdamse échec bij contrast nog eens stevig te evalueren: het lokale RTV-bestuur was eigengereid opgetreden en had verzuimd haar koers met het ervaren landelijk hoofdbestuur af te stemmen. Zijn oproep aan de lokale verenigingen om nooit meer zonder inhoudelijke overeenstemming met het hoofdbestuur tot actie over te gaan toonde volgens Lelieveldt nog eens 'treffend het gebrek aan grip van het hoofdbestuur van de ANTV op de lokale bonden aan'.<sup>69</sup> Van de Rovaart gebruikte het negatieve Rotterdamse voorbeeld, waar hoofdbestuurlijke crisisinterventie en paniekbezweering nodig waren geweest om nog groter verlies te voorkomen, om opnieuw te roepen om centralisatie en 'concentratie' binnen de ANTV, zodat effectief ingrijpen in actiesituaties van bovenaf mogelijk zou worden. Nu moest het hoofdbestuur immers 'afdelingsbestuurders vaak hardhandig dwingen, onze bemiddeling te aanvaarden en met volkomen gemis aan verantwoordelijkheidsgevoel wagen zij het bestaan hunner collega's er aan, liever dan het Hoofdbestuur te raadplegen'. De voorzitter liet niet in het midden wie met dat hoofdbestuur bedoeld werd toen hij zijn bescheidenheid geheel liet varen in een voor zijn doen ongebruikelijke uitroep van zelfvervuldheid: 'schrijver dezes is meer dan vijf en twintig jaar lid eener organisatie, bijna twintig jaar bestuurder en meer dan negen jaar zoowel leider van een plaatselijke als van de landelijke vakvereniging'.<sup>70</sup>

Zulke uitingen van verbaal paternalisme waren meer geschikt om tegenstand bij jongere actievoerders te stimuleren dan om gehoorzaamheid aan landelijke richtlijnen te bevorderen. Daarbij doemt de vraag op of het na de geslaagde acties al te zelfverzekerde hoofdbestuur zijn positie in het organisatorisch krachtenveld in de roerige herfst van 1918 eigenlijk nog wel evenwichtig en realistisch beoordeelde.

### Sousa en soesa

Ondanks nadrukkelijk beleden politieke neutraliteit werd de ANTV na haar grotendeels geslaagde acties in het opgewonden najaar aangeraakt door de revolutionaire stemming die zich kortstondig van het land meester had gemaakt. Ze leek er zich niet erg van bewust dat ze, hoe neutraal ze ook wilde blijven, in elk geval in haar offensieve wijze van actievoeren onbedoeld toch onder linkse politieke banieren was beland. In feite voerde ze immers een aan de NVV-bond verwante tactiek van het lokaal stellen van looneisen en het dreigen met werkstakingen. Het was dan ook niet toevallig dat de A(N)TV, in diezelfde novemberdagen waarin de zogenoemde revolutiepoging van Troelstra plaatsgreep, ook betrokken raakte bij de fameuze 'Sousa-affaire'. Dit incident, dat zich binnen de muren van het Concertgebouw afspeelde, en zijn gevolgen is elders genoegzaam gedetailleerd beschreven.<sup>71</sup> Matthijs Vermeulen, naast onstuimig componist tevens muziekcriticus van het pro-Engelse dagblad *De Telegraaf*, had conform de roerige tijdgeest lucht gegeven aan protest tegen het conserverende beleid van Mengelberg; tijdens het zondagmiddagconcert van 24 november werd luide uit Vermeulens geprangd gemoed vernomen: 'Leve Sousa!' Deze badinerende lofkreet op de



De muziekcriticus en componist Mattheijs Vermeulen in rustiger jaren (foto (Frankrijk 1923) coll. Vermeulenarchief, Laren).



populaire Amerikaanse marsencomponist was tevens bedoeld als depreciatie van de zojuist uitgevoerde 'Zuiderzee'-symfonie (de Zevende) van Cornelis Dopper, de tweede dirigent van het Concertgebouworkest. Deze balkonscène vormde op zich al een bron van verwarring en groot misverstand, maar de consternatie was nog extra groot geweest aangezien sommige concertbezoekers niet 'Sousa' hadden verstaan, maar 'Troelstra'! De journalistieke activist werd, met echtgenote, dan ook onder fysieke dwang uit de Grote Zaal verwijderd en tijdelijk uit de muziektempel verbannen.

In deze op het eerste gezicht vrij onschuldige maar gezien het moment sterk gepolitiseerde affaire, die nog een pijnlijk conflict binnen het Concertgebouw tussen de andere tweede dirigent Evert Cornelis en het bestuur van de NV op de spits zou drijven, speelde uitgerekend de ATV een opvallende rol. Van de Rovaart had om hem moverende redenen zijn neutralisme even laten varen en actief de zijde gekozen van de opstandige Vermeulen, hoewel een direct belang van de vakvereniging bij de kwestie als zodanig moeilijk was na te speuren. Daarmee liet de voorzitter ook plotseling de gebruikelijke distantie vallen, die de ATV altijd had betoond ten opzichte van juist het artistieke beleid van de gerenommeerde muziekinstelling. Deze opstelling was des te opvallender, omdat Van de Rovaart ook rekening had te houden met de delicate positie van de orkestleden, veelal ATV-lid. Vooral het bestuur van de Vereniging van Leden van het Concertgebouworkest moest tussen alle klippen doorlaveren: langs zijn werkgever, het NV-bestuur met daarin de slimme Wibaut, en met behoud van zijn loyaliteit aan Mengelbergs arme 'inzeper' Dopper; maar het orkest wenste ook zijn solidariteit met de eveneens bekneld geraakte Cornelis en begrip voor Vermeulens actie zo goed mogelijk overeind te houden. Hoe de voorzitter van de vereniging, de contrabassist Henri Stips, en Van de Rovaart achter de schermen van orkest en vakvereniging precies hebben gemanoeuvreerd, is niet overgeleverd. Maar het is goed mogelijk dat het juist het berekenende optreden van Van de Rovaart is geweest dat, met het Vermeulen-incident als kapstok, uiteindelijk het laatste zetje heeft gegeven aan aansluiting van de vereniging van orkestleden bij de ATV kort daarna.<sup>72</sup>

Na een kortstondig revolutionair hoogtepunt wil wel eens een langdurige kater volgen. De situatie die kort na afloop van de oorlog het vakbondswerk bepaalde, was over de hele linie zeer gecompliceerd. Allereerst kampte men met de nog steeds gierende inflatie en daarmee met heftige arbeidsonrust, ook onder musici, die in verband stond met de algemene sociaal-politieke beroering. Bovendien verliep normalisering van de internationale arbeidsverhoudingen na de wapenstilstand aanvankelijk moeizaam; Nederlandse musici ondervonden op korte termijn slechts toename van buitenlandse concurrentie, met name uit de Duitssprekende landen van Midden-Europa. Want terwijl een aantal landen als gevolg van beperkende bepalingen op de instroom van musici voor Nederlanders onbereikbaar bleef, kwam migratie uit die landen naar Nederland al snel weer op gang. Dichter bij huis diende zich nog vóór de jaarwisseling opnieuw een hoofdstedelijke operacrisis aan, die diepe sporen in de ANTV zou nalaten.

Naast deze zorgen op arbeidsvoorwaardelijk terrein was het opvallend dat de berichtgeving over coalitievorming tussen de eerder betrokken organisaties nu bijna geheel stilviel. Het lijkt er op dat bij het uitbreken van de vrede het besef van de acute noodzaak van vergaande

samenwerking was weggefallen. Dit terwijl toch geen wijziging, integendeel, was opgetreden in de sociaal-economische en -structurele factoren die alle wezen op het belang om juist nu de handen ineen te slaan.

Tenslotte waren er nog de onopgeloste organisatorische problemen van financiële en structurele aard binnen de ANTV zelf. Die hadden tijdens de laatste oorlogsfase voortgesudderd zonder zelfs maar tot hoofdbestuurlijke conclusies te hebben geleid, laat staan dat zij op een verenigingscongres opnieuw aan de orde waren gesteld en met heldere besluitvorming afgerond. Achteraf is wel duidelijk dat de impasse op organisatorisch vlak niet langdurig versluierd kon blijven en dat de organisatie in vreedstijd zo niet ongewijzigd zou kunnen doorwerken. Het was ook goed denkbaar dat de onderliggende structuurproblemen zouden worden vertaald in persoonlijke of interlokale tegenstellingen. De munitie voor conflicten lag immers al jarenlang naast de loopgraven, en er bestond groot risico dat Van de Roovaart en zijn getrouwen tot lucifers zouden dienen waarmee de tegenstellingen in vuur en vlam raakten.

Al spoedig openbaarde zich een katalysator voor de opgekropte spanningen. Van buitenaf zou de genoemde opera-affaire de lont zijn aan het kruitvat, dat de ANTV inwendig was geworden. Precies vijfentwintig jaar na het inzetten van een opwaartse beweging diende zich in de geschiedenis van de muzikale vakvereniging nu -weliswaar tijdelijk- een tegenovergestelde, neerwaartse richting aan. De zoveelste malaise in de operawereld zou ditmaal geen aanleiding vormen tot oprichting van een vakvereniging, maar tot het exploderen ervan.



Van de Rovaart op 25-jarige leeftijd, vóór zijn loopbaan in de 'muzikale vak-vereeniging'  
(*Der Humorist* (Wenen), 10 juni 1896; Archief Van de Rovaart, coll. NMI).

## ENTR'ACTE F

### 'ROOF-AART': ONDANK WAS ZIJN LOON

#### **Marinus Cornelis van de Rovaart**

M.C. van de Rovaart, die in publicaties ook zelf vaak zijn achternaam niet geheel correct spelde als: Van de Roovaart, werd geboren op 20 maart 1871 te Rotterdam en overleed op 12 oktober 1939 in Amsterdam. Achtereenvolgens, maar vaak ook gelijktijdig, was hij pianist, (zang-) pedagoog, repetitor, dirigent, componist, redacteur, publicist, vertaler en niet in de laatste plaats organisator. In zijn leerjaren in de jaren '90 maakte hij concertreizen naar en werkte hij in Keulen, Düsseldorf, Brussel, Parijs en Wenen, vervolgens op de Balkan en uiteindelijk zelfs in Turkije (Smyrna). Na terugkomst in Nederland was hij repetitor bij o.a. de Opera Italiana van Cavaliere De Hondt, de NNO van Van der Linden en het operagezelschap van Saalborn. Later werd hij o.m. dirigent van de openluchtconcerten in het Vondelpark en van het Amsterdamsch Symphonie Orkest. Hij was bestuurslid (commissaris, 1904), 2e (1905-09) en 1ste voorzitter (1909-20) van de ATV; vervolgens werd hij voorzitter (1909-20) van het dagelijks en hoofdbestuur van de ANTV. Na opheffing van beide verenigingen in 1920 en het onvrijwillig staken van de Vondelparkconcerten werd hij adviseur van de Bond van Amsterdamsche Dilettanten Muziekverenigingen; eind jaren '20 was hij vervolgens voorzitter van de Bond van Nederlandsche Orkestdirigenten.

Een genuanceerde beoordeling van het optreden van Hutschenruyters opvolger bij de ATV moet in het algemeen zeker positief luiden. Van de Rovaart had een heel ander karakter dan zijn voorganger: hij was ingetogener, minder exuberant en minder snel in zijn ijdelheid gekwetst. Hij was even daadkrachtig maar meer recht door zee dan Hutschenruyter, die vaak sluw en arglistig overkwam. Net als zijn voorganger was ook hij geboortig uit de Maasstad, maar hij was enkele jaren jonger dan deze. Hij werd degelijk opgeleid als pianist, componist, dirigent en repetitor aan de toenmalige Muziekschool van de MBT (het latere conservatorium) te Rotterdam door een leerling van Brahms, de Oostenrijker Richard von Perger (1854-1922). Van de Rovaart onderscheidde zich al jong als een succesvol operette-componist. Na studiereizen naar enkele Duitse muzieksteden en naar Brussel en Parijs belandde hij rond 1896 in Wenen, de vaderstad van zijn leermeester. Daar werd hij solorepetitor aan het Theater a/d Wien en zou hij de jonge Schönberg nog compositielessen hebben gegeven. Via Hongarije en Roemenië belandde hij op de Balkan en vervolgens in Turkije, waar hij twee

jaar in Smyrna werkte. Rond de eeuwwisseling keerde hij terug naar zijn vaderland en trad vervolgens in dienst als repetitor bij verschillende operagezelschappen.

Als componist en bewerker (veelal onder het pseudoniem 'Vorratti') had Van de Rovaart intussen aan een veelzijdige reputatie gebouwd: of het nu ging om vocale muziek voor solostem of koor, om opera's en operettes of om instrumentale karakterstukjes, hij lijkt er zijn hand niet voor te hebben omgedraaid. Ook als redacteur van *Toonkunst*, als auteur van een Rembrandtbiografie en van instructieboeken voor koor- en orkestleiding zou hij later een vlotte pen blijken te hebben. Zelfs werkte hij als gelegenheidsscribent en satiricus onder pseudoniem ook mee aan de rubriek 'Muzikaligheden' in het blad *Uiltje* (1920-24).

### Sleutelfiguur

Na zijn periode als operarepetitor behield Van de Rovaart als zelfstandig muziekpedagoog een zekere afstand ten opzichte van de woelige orkestpraktijk, al raakte hij in het begin van de eeuw wel steeds meer bij de ATV betrokken. Hij behoorde daar niet tot de pioniers van het eerste uur, maar vergroeide geleidelijk met de organisatie, tot hij in het conflictjaar 1904 bestuurslid werd. Als vanzelfsprekend werd deze ogenschijnlijk rustige, erudiete en sterke figuur de opvolger van Hutschenruyter, toen deze zich als ATV-voorzitter in 1909 ten tweede male terugtrok. Vanaf dat moment combineerde Van de Rovaart zijn lokale presidentschap met het voorzitterschap van de toen net landelijk opererende ANTV. Deze combinatie van sleutelfuncties hield hij precies tien jaar vol, hoewel hij ook werd belaagd door twee op revanche beluste voorgangers, Krüger en Hutschenruyter. Van de Rovaart kreeg niet alleen te maken met schulden uit voorbije tijden van molensteenachtige proporties, maar ook het als betrekkelijke eenling -bovendien zwak bezoldigd- leiding geven aan een groeiende organisatie is zeker en vast geen sinecure geweest. In de eerste vijf jaar van zijn landelijk voorzitterschap slaagde hij er desalniettemin in om met economische wind mee de jonge ANTV tot bloei te brengen, met afdelingen verspreid over het gehele land. De daarop volgende oorlogsjaren en vooral de chaos van hun economische nasleep brachten echter een neergang van de organisatie in mentaal en machtspositioneel opzicht met zich mee. Mede omdat het zijn hoofdbestuur ontbrak aan voldoende centrale bevoegdheden, vermocht Van de Rovaart deze malaise niet te keren. Ook slaagde hij er niet in om gestalte te geven aan een slagvaardiger koers in veranderende tijden, en de organisatorische verstarring die nu optrad, wist hij al evenmin te doorbreken. Zo werd hij juist deel van het probleem van een toenemende inflexibiliteit binnen zijn organisatie. De indruk van al te grote zelfverzekerdheid en eigenzinnigheid, gepaard gaand met een imago van neerbuigendheid, wekten nu steeds meer wrevel, zowel binnen als buiten de ANTV. Van de Rovaart zelf etaleerde inmiddels ook een hoge zuurgraad en een overmaat aan irritatie. Dat alles bleek zowel binnen lokale als landelijke vakverenigingsverhoudingen een teken aan de wand van naderend onheil.

De nogal tragisch afgelopen eindafrekening met deze energieke, maar steeds meer solistisch optredende voorzitter volgde in de naoorlogse periode. Een splijting, door zijn rivalen eerst in de boezem van de ATV op touw gezet en vervolgens ook uitgezaaid in de ANTV, ontnam in

korte tijd elke basis aan het leiderschap van Van de Rovaart. In december 1919 werd buiten hem om een nieuwe landelijke organisatie met lokale afdelingen in de grote muzieksteden opgericht: de Nederlandsche Toonkunstenaars Bond (NTB). Het moet hem en zijn medestanders in stad en land zeer gestoken hebben dat dit fatale schisma niet in de laatste plaats vanuit diens Utrechtse schuttersputje was angeblazen door uitgerekend Hutschenruyter. Van de Rovaart mocht in de toch zo lastige oorlogsjaren niet altijd een toonbeeld van buigzaamheid zijn geweest, de smadelijke aantijgingen waarop met name jongere Amsterdamse collegamusicici hem, die eerder zoveel voor de consolidatie van de A(N)TV had betekend, nu tracteerden, had 'Roof-aart' zonder enige twijfel niet verdiend. Zelfs werd hem in 1920 zijn professionele dirigentenbestaan, dat op zich toch weinig van doen had met vakverenigingstwisten, zo zuur mogelijk gemaakt: de onder zijn directie staande openluchtconcerten in de muziektent van het Amsterdamse Vondelpark werden op kinderachtige wijze stelselmatig verstoord. Alhoewel dit neerkwam op niet minder dan 'zaalafdrijving' en in feite op een lokaal beroepsverbod, liet Van de Rovaart zich uiteindelijk door deze moedwillige sabotage niet uit het veld slaan. In de jaren twintig bleef hij in Amsterdam onder meer zeer gewaardeerd als muzikaal adviseur van de Bond van Amsterdamsche Dilettanten Muziekverenigingen. Ook in landelijke beroepsorganisaties van koor- en orkest-dirigenten roerde hij zich nog gezaghebbend, maar de hem vijandige NTB liet hij uiteraard links liggen.

Stonden bij Hutschenruyter een niet heel evenwichtige karakterstructuur en ongelijkmatigheid van optreden de duurzaamheid van zijn interventies en de stabiliteit van de organisaties waarvoor hij werkte in de weg, bij Van de Rovaart lijken juist gelijkmatigheid, onverstoorbaarheid en een al te beherend optreden steeds meer ergernis te hebben gewekt bij zowel verenigingsleden als buitenstaanders. Toen in de benarde oorlogsjaren een jongere generatie van militanten het bestuur van de ANTV zowel van binnenuit als buitenaf onder druk zette, stelde die kongsi ook de enigszins versterkte en monopoliserende leiderschapstijl van de voorzitter ter discussie; en deze zou toen ook niet veel langer meer worden geaccepteerd. Maar als eerste en enige leidsman van de muzikale vakvereniging op continue basis, als onvermoeibaar organisator en ook wel degelijk als vooraanstaand actieleider in moeilijke tijden, behoort Marinus van de Rovaart tot de meest prominente strijders binnen een opzienbarende generatie van musici-organisatoren.





## Hoofdstuk IX

### MARCHE FUNEBRE

#### **Winterreis van de oude, voorjaarsontwaken van een nieuwe bond; de jaren 1919 en 1920**

##### **Splijtend operaconflict en morele degeneratie**

Terwijl de loon- en tariefacties in zomer en najaar van 1918 in het algemeen zeer succesvol waren, zou niet veel later blijken dat de ANTV inmiddels diepgaand was ondermijnd. Oppervlakkig gezien was haar positie niet slecht. Lelieveldt vat deze als volgt samen: 'ondanks de verloren strijd in Rotterdam, was over de gehele linie de salarisstrijd van de musici als geslaagd te beschouwen. In Deventer werd een nieuwe afdeling van de ANTV opgericht en de andere afdelingen boekten alle een forse ledenwinst. De aansluiting van de Vereniging 'Het Concertgebouworchest' in januari 1919 bij de Amsterdamsche Toonkunstenaars Vereniging beschouwde zij als de bekroning van haar werk omdat op dat moment de belangen van alle beroeps-symfonieorkesten bij de ANTV waren ondergebracht. Ook de altijd zo moeilijk te mobiliseren zangsolisten sloten zich begin 1919 bij de bond van musici aan, zodat de ANTV op dat moment tussen de 1300 en 1600 leden telde'. Maar daar zat ook meteen een adder onder het gras: 'de oprichting van de Bond van Zangsolisten was echter veeleer te danken aan nieuwe toestanden in de operawereld, die kort na de succesvolle salarisacties in Amsterdam de geest van optimisme onder de musici en vakbondsleiders zouden verdrijven'.<sup>1</sup>

Het is tekenend dat in *Toonkunst* geen enkele informatie is te vinden over de hoofdstedelijke operaperikelen, alhoewel die toch een bovenlokale betekenis hadden. Het blad, dat zonder nadere aankondiging vanaf februari 1919 nog slechts maandelijks verscheen en na het meinummer zelfs geheel stil viel, besteedde slechts éénmaal aandacht aan de affaire en dat was toen die al ten einde liep.<sup>2</sup> Reconstructie van de gebeurtenissen moet dan ook uit andere bronnen vorm krijgen.

Op 3 december 1918 had G.H. Koopman, sinds 1916 directeur van de N.V. Nederlandsche Opera, per open brief in de kranten gemeld dat hij met ingang van het volgend seizoen zou stoppen met de onderneming. Deze viel volgens hem niet meer te exploiteren, omdat de recente salarisverhogingen van het artistiek en technisch personeel volstrekt ontoereikend werden gecompenseerd door een subsidietoezegging van de gemeente Amsterdam van tienduizend zachte inflatieguldens. Bovendien hadden andere gemeenten waar de opera voorstellingen verzorgde hun beloften voor subsidie uiteindelijk gestand gedaan. De

aankondiging van Koopman kwam voor alle betrokkenen als een volslagen verrassing, omdat dit gezelschap juist zo floreerde. Volgens Lelieveldt was bekend 'dat Koopman het merendeel van het aandelenkapitaal bezat en eigenlijk kon doen en laten wat hij wilde. Er ontstond dan ook een soort kat en muis spelletje tussen Koopman, de personeelsleden, de vakbond, de pers en twee gegadigden die zich kwamen melden om de onderneming over te nemen. Want wat was die brief anders dan een openbare uitnodiging om te loven en te bieden?'<sup>3</sup> Al snel bleek dat Koopman overwoog om het gezelschap naar Den Haag te verplaatsen, hetgeen de ATV-bestuursleden Van de Rovaart en Gerke probeerden te voorkomen. Koopman speelde hen beiden handig uit tegen andere afdelingsbestuursleden die wel tot verhuizing geneigd waren en die onder aanvoering stonden van eerder genoemde Eduard Verdelman, fagottist in het opera-orkest. Het gevolg was grote verdeeldheid in het operakoor en -orkest, waarvan een deel wél en een ander deel niet voelde voor verhuizing. Het resultaat van deze 'operatiesplijtzwan' was een interne strijd binnen de ATV, als gevolg waarvan niet Koopman maar het bestuur daarvan in diskrediet raakte. Vervolgens verkocht de ondernemer, die zijn uiterste best deed zijn naam alle eer aan te doen, handel en boedel eenvoudigweg aan de hoogste bidder; en die zat niet in Amsterdam, maar in Den Haag.

De gevolgen van die verkoop waren ingrijpend: voor de ATV was de verhuizing niet minder dan een ramp, want de vestiging van de opera had een duidelijke impuls gegeven aan de werkgelegenheid van musici in de hoofdstad. 'Van de Rovaart en zijn medebestuurders waren dan ook hoogst verontwaardigd over de handelwijze van de 'verrader' Verdelman, die de vakbondsloyaliteit doorbrak en op een verachtelijke manier meewerkte aan de verplaatsing van de opera - vijftig werknemers, die niet meeverhuisden, verloren hun baan'. De meerderheid van het ATV-bestuur besloot af te treden als de ledenvergadering de door Van de Rovaart gevolgde lijn niet zou goedkeuren en hem niet van elke blaam zou vrijpleiten. Die vergadering verliep 'buitengewoon chaotisch, maar het resultaat was dat het bestuur verzocht werd aan te blijven totdat een commissie van onderzoek de beschuldigingen die over en weer geuit waren, onderzocht had'. Deze onderzoekscommissie stond onder leiding van Henri Stips, voorzitter van de Vereniging Het Concertgebouworkest, die immers kort voordien tot de ATV was toegetreden. Na chaotisch verlopen afdelingsvergaderingen en veel geharrewar in het voorjaar van 1919 trad de commissie vervolgens ook op als interim- én alternatief bestuur van de ATV, maar werd door Van de Rovaart en zijn aanhangers natuurlijk niet als zodanig erkend. In feite gebruikte Stips de commissie als vehikel voor zijn eigen ambities als afdelingsvoorman: Van de Rovaart bleek met hem en zijn vereniging het paard van Troje te hebben binnengehaald. Het gevolg was dat er in Amsterdam nu een bestuurlijke dubbelledigheid ontstond met elk nagenoeg gelijke aanhang. Weliswaar meldde Stips in het sociaal-democratische dagblad *Het Volk* later 'dat in de zomer van 1919 door leiders van het NVV enkele pogingen ondernomen werden in het conflict te laten bemiddelen, maar onenigheid over de erkenning van elkaanders bemiddelaars' had tot voortzetting van de impasse geleid.<sup>4</sup> Gezien de nauwe banden van Stips en de zijnen met de sociaal-democratie in het algemeen en Polak in het bijzonder, en de bewuste afstand die Van de Rovaart tot de moderne vakbeweging hield, kan deze mislukking geen verwondering wekken. Bemiddeling door het NVV zou in de gegeven situatie voor Van de Rovaart en de zijnen het op voorhand accepteren van een nederlaag hebben betekend,

want Stips zou stellig zijn aangewezen als ‘wettige’ ATV-aanvoerder. Zo was er als gevolg van dit operaschandaal ongekend snel een eind gekomen aan de lokale bloei en eensgezindheid. Had het van buitenaf geleken dat het er kort vóór de jaarwisseling met ATV en ANTV nog goed voorstond, binnen enkele maanden was de belangrijkste afdeling gespleten en geheel ontwricht geraakt.

Begin 1919 moet bedenkelijk kwaliteitsverlies bij het lokale vakbondswerk overigens al volop gaande zijn geweest, zoals zichtbaar wordt aan de hand van de alledaagse praktijk rond de ambulanten. In ‘Eenige wenken betreffende het engagementsbureau’ probeerde de nieuwe administrateur daarvan althans het gebrek aan orde en discipline bij zijn ambulante klanten te keren; die administrateur was uitgerekend Maurits Bing. Deze had als zodanig kort daarvoor het dissidente ATV-bestuurslid Verdelman opgevolgd, die het toen al veel te druk zal hebben gehad als zetbaas in het opera-orkest van Koopman. Wellicht was hij ook afgetreden omdat hij als gevolg van de opera-affaire in vergaande onmin verkeerde met zijn medebestuurders. Terwijl Bing vooral probeerde de onder Verdelmans administratie gerezen irritaties te dempen, gaf hij in bloemrijk proza tevens een onthullend kijkje in de nonchalance die tot voor kort binnen het bureau zou hebben geheerst: ‘meermalen hoorde ik klachten tegen mijn voorganger, den heer Verdelman, dat de leden na verrichte werkzaamheden 3 à 4 malen om hun geld moesten loopen, nooit hem thuis aantreffen, en nog meer van die dingen. Had ik dit allemaal niet reeds van den heer Verdelman zelf geweten, ik zou nu, na mijn 14 daagschen loopbaan als administrateur van het Engagementsbureau, kunnen getuigen, dat dit alles waar kan zijn, maar dan kon het ook niet anders, en het verbaast me nog steeds dat de Heer Verdelman, bij zijn opera-engagement, alle zaken heeft kunnen behartigen’. Het verval van het engagementsbureau onder Bings voorganger was dus aanzienlijk geweest, zodat er voor de nieuwe administrateur alle reden was om deze bezoldigde taak serieuzer te nemen. Bing deed dat stellig, getuige in elk geval zijn even omstandige en amechtige als knusse en huiselijke uiteenzettingen daaromtrent.<sup>5</sup>

Gezien de ruzies onder de ambulanten viel het Bing niet eens mee om zijn ondankbare taak beter te volbrengen dan de overbelaste Verdelman, die verschillende baantjes had gecombineerd. Bings bijdrage aan de ambulantenbemiddeling zou overigens van korte duur zijn, want in het laatste nummer van *Toonkunst*, verschenen in november 1919, meldde Van de Rovaart dat hij als bestuurder van het bureau in het harnas was gestorven: ‘Bing, een stoere werker, was in de dagen van laatstgenoemde functie reeds zwaar ziek en er behoorden ongemeene wilskracht en liefde tot de organisatie toe, om trots het zwakke en gepijnigde lichaam, zoo vol ijver en nauwgezet de werkzaamheden te vervullen, gelijk Bing gedaan heeft’. En verbitterd door het ATV-schisma van dat jaar vermeldde Van de Rovaart onverbloemd in zijn necrologie: ‘hoe zeer heeft het ons daarom gegriefd, dat zelfs zijn dood de tongen zijner vijanden (vijanden heeft iedere krachtige natuur) niet kon doen verstommen, dat niet eensgezind de waardeering voor zijn ernstig streven en zijn groote verdiensten werd geuit door hen, die aan Bing zooveel verschuldigd waren’.<sup>6</sup>

### **Mentaal isolement en praktische coalitievorming (1919)**

Terwijl de sfeer in de organisatie er met de vertrouwenscrisis rond de opera-affaire zowel lokaal als landelijk niet op vooruit was gegaan, waren de externe omstandigheden in 1919 van dien aard dat opnieuw ernstig moest worden nagedacht over de positie van de ANTV. Zowel de politieke als de sociaal-economische situatie van vlak na de oorlog duiden bij voortduring op de noodzaak tot samenwerking tussen verwante organisaties. Er was immers effectief te beïnvloeden arbeidswetgeving in aantocht en de inflatie greep onverminderd om zich heen, hetgeen de noodzaak om gezamenlijk loonacties te voeren beklemtoonde. Afzonderlijk waren de vakverenigingen bovendien geen partij voor de Nederlandsche Bond van Directeuren van Publieke Vermakelijkheden, de stevige werkgeversorganisatie die inmiddels ontstaan was uit de Rotterdamse directeurenbond. Dat alles noopte onmiskenbaar tot hernieuwde bezinning op aard en organisatie van de belangenbehartiging, ook binnen de ANTV.

Van de Rovaart blijkt in zijn uitvoerige afwegingen omtrent deze vraagstukken opnieuw op zoek te zijn naar de kwadratuur van de cirkel, waarbij wordt verondersteld dat kracht uiteindelijk uit eenzaamheid voortkomt. In 'Ons standpunt' van maart 1919 geeft hij schuchter toe dat het natuurlijk voor de hand ligt om, gezien de noodzakelijke bundeling van krachten, toch maar weer samen te werken met de 'moderne' Nederlandsche Bond van Gemployeerden in het Kunst- en Amusementsbedrijf, de opvolger van de NBTBP. Maar hij voegt er meteen aan toe, in wat zijn strategisch testament zou blijken te zijn, dat deze NBGKA wegens haar lidmaatschap van het NVV 'waarschijnlijk geen deel (kan) uit maken van de te stichten federatie van kunstenaarsverenigingen'. En terwijl hij ook in de naoorlogse verhoudingen voor de ANTV zelf 'geen aansluiting bij het N.V.V. begeer(t)', legt hij er sterk de nadruk op 'dat de leiding niet in bekrompenheid of onwetendheid de organisatie handhaaft op een neutraal standpunt'. Hij erkent dat de NBGKA als alle verenigingen nu eenmaal het bestuur heeft 'dat ze verdient en keuren de leden goed, dat hun bestuur hen in sociaal-democratisch vaarwater brengt, dan zal ik mij daarover niet warm maken.' Maar hij herhaalt ook zijn eerder bezwaar dat die bond door aansluiting bij het NVV kan worden genoodzaakt om besluiten van een federatie van kunstenaarsbonden te negeren.<sup>7</sup> Daarmee zou indirect door buitenstaanders worden geïntervenieerd in de autonome strategie van de vakverenigingen binnen de kunst- en amusementssector.

In het vervolg van deze beschouwing, een verdere uitwerking van eerder geuite bezwaren, wordt de weerzin tegen indirecte tactische afhankelijkheid van het machtige NVV uitgediept: 'de aansluiting bij het N.V.V. legt evenwel den Ned. Bond v.G.i.h.A. de verplichting op, geen staking te proclameeren zonder overleg met het bestuur van het N.V.V. en het is dus zeer wel mogelijk, dat de Ned. Bond v.G.i.h.A. zich tegen een noodzakelijk werkverbod moet verzetten, omdat het bestuur van het N.V.V. dat verbod niet goedkeurt. Nog erger is de tweede mogelijkheid, namelijk deze, dat het Federatiebestuur' van de samenwerkende podiumkunstbonden 'een werkverbod zeer gevaarlijk en ontactisch acht. De Ned. Bond v.G.i.h.A. kan echter door zijn aansluiting bij het N.V.V. verplicht worden, *wel* tot staking over te gaan en dus tegen het belang van alle kunstenaarsverenigingen in stagnatie in het bedrijf brengen'. Voor deze oproerigste variant is Van de Rovaart duidelijk het meest beducht, al valt

zijn bezorgdheid over de machtsverhoudingen binnen de toekomstige podiumkunstfederatie wel te begrijpen: is het NVV-bestuur van buiten af uiteindelijk de strategiebepalende factor, of zal de macht liggen bij 'een federatie-bestuur, ingewijd in de toestanden op kunstgebied'? <sup>8</sup>

Maar onder druk der tijden wordt in de late lente van 1919 zelfs de mogelijkheid van aansluiting van de ANTV bij het NVV toch nog éénmaal uitdrukkelijk gewikt en gewogen, zij het niet van harte. 'De A.N.T.V. krijgt voeling met een paar honderdduizend arbeiders, wordt betoogd en wel legt zulk een aansluiting financiële offers op, maar daartegenover staat de steun dien men kan verwachten'. Maar 'wie verwacht, dat die aansluiting een organisatie het recht zou geven, naar willekeur te grijpen in een onuitputtelijke kas, vergist zich deerlijk. Er zijn -en te recht- beperkende maatregelen, zoodat in de praktijk de ontvangen steun vrijwel opweegt tegen hetgeen men gestort heeft'. Nu was deze laatste bewering zakelijk gezien aanvechtbaar, omdat kleine en arme bonden doorgaans meer financieel profijt trokken van hun aansluiting bij de vakcentrale dan grotere en rijkere organisaties, die veel meer aan de weerstandskas bijdroegen. Haastig voegt Van de Rovaart dan ook toe: 'méér gewicht wordt dan ook door leiders gelegd op den moreelen steun van zooveel werkers, georganiseerd in het N.V.V.' Maar ook dat argument wordt meteen weer sceptisch gerelativeerd: 'wij mogen alléén rekenen op vrij platonische betuigingen van medeleven met onzen strijd'. <sup>9</sup> En daarmee was voor hem de kous af.

Naast deze twee kwesties, namelijk het voortdurende bezwaar tegen de band van de NBGKA met het NVV én de behoefte om zelf toch vooral 'onbekrompen' neutraal en op afstand van de vakcentrale te opereren, speelde nog een ander sentiment dat minstens zo zwaar woog als strategische of zakelijke afwegingen. Was een federatieve samenwerking tussen met name ANTV en NBGKA niet het bijeenbrengen van groepen mensen met een heel andere status en habitus in het culturele leven? Volgens Van de Rovaart werd er binnen de ANTV door sommigen -en hij maakte zich tot hun spreekbuis- als volgt geredeneerd: 'Ik streef als kunstenaar naar hooger ontwikkeling van mijn artistieke gaven, maar moet ik nu samengaan met den man, die coulisses changeert en van wiens gebrekkige ontwikkeling ik mij dagelijks kan overtuigen? Moet hij mede spreken, waar het geldt, *mijn* artistieke belangen te behartigen? Moet ik *hem* zien opgenomen als lid van een federatie van kunstenaarsverenigingen?' <sup>10</sup> Deze vragen hadden natuurlijk vooral belang in het perspectief, dat technici en ambachtslieden wel eens een kwantitatief overwicht konden gaan vormen binnen een federatie van vakverenigingen. Dit terwijl door de ANTV in de rangorde van waardering binnen de branche wel degelijk het kwalitatief verschil werd benadrukt tussen artistiek-geestelijke beroepen en ambachtelijke handenarbeid: hoge hoeden voelden zich wel degelijk verheven boven blauwe kielen.

Deze overtuiging werd bevestigd door Van de Rovaarts waarneming dat de bestuurlijke kwaliteiten van de NBGKA-voorzitters niet overhielden. Zo uit hij 'het bezwaar, dat de leiders, afgevaardigd door een Bond als die van geëmployeerden in het Amusementsbedrijf, medezeggenschap zullen krijgen en beslissen bij dingen, waarvan zij *geen* verstand hebben en vooral hindert ons, dat een zich sterk manifesterend gebrek aan ontwikkeling zulke leiders niet belet zich op den voorgrond te stellen en te trachten een onredelijken invloed uit te oefenen'. Uit dit patriarchale standpunt volgt dat 'de leiding moet bestaan uit mannen, die geleerd hebben, welke eigenschappen een leider moet bezitten'. Vanaf zijn Olympus vervolgt



hij daarna geïrriteerd: 'wij hebben dan het recht te begeeren, dat wij met ontwikkelde en beschaafde afgevaardigden te doen krijgen, zoodat anderen niet in het honderd sturen, wat wij hebben goed gemaakt'. Maar wat bezonkener geeft hij tenslotte toch weer toe: 'wij mogen en willen verwachten, dat met de groeiende ontwikkeling der leden ook meer ontwikkelde voormannen gaan optreden, maar ik diende hier eens onbewimpeld uit te spreken, welke bedenkingen onze kennismaking met bestuurders van den Ned. Bond v.G.i.h.A. bij velen onzer heeft gewekt'.<sup>11</sup> Het opspelend standsverschil tussen musici enerzijds en technici en artiesten anderzijds wordt zo in diverse toonaarden geëtaled, en ook de maatschappelijke verschillen tussen de onderscheidene bestuurderstypen worden geaccentueerd. Terwijl eenvoudigweg niet wordt waargenomen dat bestuurlijke wrijvingen mede het gevolg zijn van generatieverschil, is in de perceptie van Van de Rovaart en de zijnen sprake van een mentale kloof en vooral van fors standsverschil. Onontwarbaar hebben bij de ANTV oplevend standsbesef en weerzin tegen te grote politisering in het eerste vredesjaar collegiale afstandelijkheid en groeiend isolement tot gevolg. Intussen blijft ze paradoxaal genoeg juist de roep om coalitievorming herhalen: 'krachtig en gemeenschappelijk optreden van alle werkers op kunstgebied, ziedaar wat er moet komen'. Maar voor zulke machtsvorming hadden zojuist nog 'ontwikkelde voormannen' ontbroken, terwijl ook het probleem van de afhankelijkheid van het NVV onopgelost was gebleven. De cirkel is dan ook gekwadrated als de even abrupte als isolationistische conclusie wordt herhaald 'dat hij het sterkst is, die alléén staat'.<sup>12</sup>

Van de Rovaart wist natuurlijk heel goed dat de ANTV in theorie haar kracht wel in isolement kon zoeken, maar dat zij daarmee in de praktijk haar belangenbehartiging niet goed gestalte kon geven. Intussen werd dus stevig meegewerkt aan de vorming van 'Het Actiebureau in het Kunst- en Amusementsbedrijf' (ABKA), dat in juni 1919 tot stand kwam, anderhalf jaar na het mislukken van het Landelijke ACA. Van de Rovaart werd zelfs voorzitter, terwijl als secretaris Hijman Croiset van de NTKV optrad, notabene een vooraanstaand anarchist. Naast de NBGKA participeerden in het ABKA verder nog de eerdere coalitiegenoten NAV en NCAV. De vijf organisaties waren tot de conclusie gekomen 'dat drie punten samenwerking van alle verenigingen op ons kunstgebied vereischten nl. regeling onzer positie in verband met de nieuwe arbeidswet, de afsluiting van een collectief contract en de nauwere samenwerking der organisaties'. De cirkelredenering daargelaten dat samenwerking om nauwere samenwerking vroeg, was de oprichting van dit ABKA heel verstandig, vooral gezien de noodzaak van krachtige lobby inzake de voor kunstenaars en aanverwanten in de voorgenomen Arbeidswet op te nemen arbeidsduur. Op dat punt was de eensgezindheid tussen de vijf organisaties in elk geval groot. En met de totstandkoming van de Nederlandsche Bond van Directeuren van Publieke Vermakelijkheden was voor een belangrijk deel van de sector inmiddels een tegenmacht ontstaan, waarmee de organisaties maar beter gezamenlijk onderhandelingen over een collectief contract konden voeren, wilden zij niet binnen de kortste keren uit elkaar worden gespeeld. Weliswaar omvatte deze ondernemersorganisatie nog lang niet de hele muziek-, theater- en amusementssector, maar ze organiseerde inmiddels wel 'de Bioscoop directeuren, de koffiehuishouders, welke strijkjes in dienst hebben, de variété-leiders en eveneens de tooneel-directeuren'.<sup>13</sup> De werkgeversbond besloeg dus delen van de sector waar

ook alle vijf vakorganisaties een achterban hadden, hetgeen vroeg om tactische afstemming en loyaal vooroverleg.

Dat betekende niet dat de praktische samenwerking tussen de vijf nu steeds van een leien dakje ging, al werden veel oude grieven ingeslikt en uiteenlopende posities met de mantel der eensgezindheid bedekt. Naar buiten toe laat zelfs Van de Rovaart in de roerige herfst van 1919 zijn keurige standsbesef en politieke afstandelijkheid varen als hij de tegenstellingen met de werkgevers in een voor hem ongebruikelijk, maar onversneden klassenstrijdjargon flink aanscherpt: 'wij schrijven geen bolsjewieksche propagandaliteratuur, wanneer wij vaststellen, dat het zelfs den luid-klagenden directeur *meer* naar den vleeze gaat dan zijn geëmployeerden, dat een zijn nood en moeite uitbazuinende directeur vaak een kleine snoeperige villa met een honny-ponny van een auto en een poezelig brandkastje bezit'.<sup>14</sup> Deze krachtige taal, in concreto gericht tot de sociaal-democratische toneeldirecteur Herman Heijermans, werd overigens op dat moment gezinszins meer gebezigd vanuit een sterke positie.

### **De Commissie van Onderzoek en Reorganisatie**

Alle ABKA-agitatie ten spijt kon de interne crisis binnen de ANTV vanaf de zomer van 1919 niet langer meer worden verhuld. *Toonkunst* was sinds mei niet meer verschenen, zodat de deplorabele financiële positie van de bond voor leden én buitenwacht wel héél manifest werd. Naast oude schulden van HTV en RTV waren nieuwe tekorten snel opgelopen doordat de afdracht van een groot deel van de ATV-contributies stagneerde. Dat was het gevolg van de interne impasse in Amsterdam rond het dubbele afdelingsbestuur, het loyale van Van de Rovaart en het dissidente rond Stips. De informatievoorziening aan de leden stokte dus vrijwel geheel, en reorganisatie van de vereniging kon zonder aankondiging en openbaarmaking van de stukken –met de daarbij behorende wijzigingsvoorstellen op de statuten– nu eenmaal niet zijn beslag krijgen op een verenigingscongres: een vicieuze cirkel. Nu discussies en interne mededelingen ook niet langer in druk verschenen, konden informele roddels bovendien ruim baan vinden, waarbij vooral het leiderschap van Van de Rovaart werd aangevochten. Maar daar twijfels dienaangaande niet meer openlijk konden worden geventileerd en effectieve tegenspraak achterwege bleef, werd het normale functioneren van de organisatie in deze verkrampte situatie weldra onmogelijk.

Om de impasse te doorbreken wordt in augustus besloten een Commissie van Onderzoek en Reorganisatie te vormen, die op korte termijn zowel de financiële situatie in kaart moet brengen als het reorganisatieplan moet afronden. Maar zij moet ook arbitraal onderzoek doen naar 'de gegrondheid der gebleken bezwaren tegen de leiding der ATV en de dagelijksche leiding der ANTV'; bovendien krijgt ze ook een grote vinger in de pap in de lopende financiële zaken van de vereniging. Zo dreigt het Dagelijks Bestuur van de ANTV in feite grotendeels buiten spel te worden gezet en onder curatele gesteld. Het rapport van de 'Commissie van O. en R.' zou 'ter kennis aan de verschillende afdelingen en het hoofdbestuur worden gebracht, waarna het congres uitspraak moest doen'.<sup>15</sup> In deze commissie van vijf zitten afgevaardigden uit Arnhem, Utrecht en Den Haag –waaronder J. Olman–, maar het meest prominente lid is

stellig haar voorzitter, niemand minder dan Willem Hutschenruyter! Deze had weliswaar in 1917 zijn lidmaatschap opgezegd, maar was het jaar daarop aan een nieuwe opmars begonnen als voorzitter van de orkestledenvereniging van het USO, de grootste ledengroep binnen de UTV; een functie die hij 'onder bepaalde en nadrukkelijke voorwaarden aanvaard' had, zoals niet nagelaten werd te vermelden.<sup>16</sup> Nu wordt Hutschenruyter echter voorzitter van een commissie die een zo ruim mandaat heeft dat zij de ANTV niet alleen had te onderzoeken en te reorganiseren, maar die intussen de vereniging feitelijk ook gaat besturen. Korte tijd later haalt hij zelfs zijn ultieme gelijk door opnieuw HTV-voorzitter te worden.<sup>17</sup> En zie, er 'wordt een kostbare brochure verspreid, bevattende een rehabilitatie van... den voorzitter der Commissie, den heer Hutschenruyter. Deze beweerde nu, dat hij alleen onder voorbehoud van zulk een rehabilitatie zijn mandaat aanvaard had', zo zal Van de Rovaart kort nadien briesend noteren.<sup>18</sup> Het is niet alleen een come-back, dit wordt een glanzende revanche van de eens verstotene.

Het vervolg van de gebeurtenissen is moeilijk anders te zien dan als een afrekening van Hutschenruyter met Van de Rovaart en diens getrouwen. Het zittende bestuur had hem vier jaar eerder tot een smadelijke aftocht gedwongen, was notabene zelf vooral in de problemen gekomen door de financiële puinhopen die Hutschenruyter in Den Haag had achtergelaten, en werd –o bittere ironie– nu getroffen door uitgerekend diens weerwraak. Behalve over recent gegroeide goodwill in Utrecht beschikte Hutschenruyter nog steeds over een aanzienlijke machtsbasis in Den Haag, waardoor een ruime meerderheid van de met veel (tijdelijke) bevoegdheden beklede 'Commissie v. O. en R.' bestond uit tegenstanders van Van de Rovaart. Deze meerderheid was ook pro-Stips cs en dus fel gebrand op het oorspronkelijke ATV-bestuur, dat achter Van de Rovaart en Gerke bleef staan. Door eerdere aanvaringen, zoals die tussen Van de Rovaart en het Rotterdamse afdelingsbestuur rond de strijd met de plaatselijke Muziekdirecteurenbond, waren er binnen en buiten de ANTV wel meer rancuneuzen die nog een appeltje met het landelijke Dagelijks Bestuur hadden te schillen; zij zouden het gaarne zien uitglijden over het rapport van de commissie van vijf. Van de Rovaart raakte steeds verder geïsoleerd, ook omdat hij zijn Amsterdamse machtsbasis feitelijk kwijt was, hoezeer hij ook de wettigheid van zijn afdelingsbestuur probeerde aan te tonen. Zijn positie werd daar nog verder bemoelijkd door de houding van het alternatieve bestuur van Stips, dat zich tijdens het onderzoek zeer coöperatief opstelde 'vanuit de stellige overtuiging het wettige ATV-bestuur te zijn'; het verbaast dan ook niet dat het liet weten 'dat het zich geheel wilde schikken naar het uiteindelijk oordeel van de commissie'.<sup>19</sup>

In zijn groeiend isolement zocht het Dagelijks Bestuur onder aanvoering van Van de Rovaart haar heil in formele defensielinies. Het wist de commissie-Hutschenruyter bij voortduring hevig te irriteren door met statuten en reglementen in de hand zeer strikt te reageren, nauwlettend procedures te bewaken en 'de commissie, tot haar grote ergernis, voortdurend op de grenzen van haar bevoegdheden' te wijzen. Deze verdedigingstactiek werd in de maanden augustus en september nog binnenskamers gevoerd, maar in oktober en november 'ontstond vervolgens een hevige machtsstrijd tussen de commissie en het dagelijks hoofdbestuur van de ANTV. Van de Rovaart c.s. publiceerden in het novembernummer van *Toonkunst* –dat zij buiten medeweten van de commissie uitbrachten– een dertien kolommen

lange minutieuze verhandeling over de onrechtvaardige behandeling door de commissie'.<sup>20</sup> In dit nooit weersproken artikel werd zowel de werkwijze van de 'Commissie van O. en R.' heftig gekapitteld als 'de niet te kwalificeeren houding van leden der Commissie'. Hutschenruyter werd van misleiding beschuldigd en zijn commissie had 'waardeloos werk' geleverd door de misstanden niet werkelijk te onderzoeken. Van de Rovaart, de auteur van dit allerlaatste hoofdartikel in de zwanenzang van *Toonkunst*, kan zijn ergernis over Hutschenruyter en de zijnen evenmin de baas als hij het veronderstelde traineren van het onderzoek hekelte: het zou immers maar een maand vergen. Hij merkt dan sarcastisch op: 'anderhalve maand, nadat de Commissie zelf gaarne een mondeling onderhoud toezegde, is die Commissie bereid de mogelijkheid aan te nemen, dat, ijs en weder dienende weldra zoo de Heer ons allen het leven laat, een bijeenkomst zou kunnen overwogen worden. De bijeenkomst vindt natuurlijk niet plaats'. Van de Rovaart komt dan tot de volgende conclusie: 'het Hoofdbestuur acht de Commissie zelfs schuldig, ten eerste, omdat zij het op zich genomen onderzoek niet naar behooren heeft ingesteld, geweigerd, de financiën te onderzoeken, geweigerd, overleg te voeren, geweigerd getuigen te hooren, beschuldigingen niet of onzuiver heeft overgebracht, haar bevoegdheid ver heeft overschreden en groote en nuttelooze uitgaven heeft gemaakt. De Voorzitter der Commissie is in het bijzonder schuldig, door leugens het Hoofdbestuur te hebben willen misleiden'.<sup>21</sup>

Dit grievenstuk, dat het grootste deel van de speciale laatste aflevering van *Toonkunst* vulde, werd mét het rapport van de 'Commissie van O. en R.' het hoofdmenu van een spoedvergadering. Het zou een vreemd congres worden. De zittende hoofdbestuurders hadden het uitgeschreven op zondag 30 november 1919 op neutraal terrein, namelijk in Haarlem, 'waar zij de handelwijze van de commissie aan de kaak stelden en waar zich de afdelingen Rotterdam, Groningen, Leeuwarden, Deventer, Den Bosch, Haarlem, Nijmegen, Weltevreden en een kleine groep uit Amsterdam solidair verklaarden met hun voorzitter'. Voorzover ze althans in persoon op het congres aanwezig konden zijn, hetgeen bijvoorbeeld in het geval van het overzeese Weltevreden tot de fysieke onmogelijkheden behoorde, kozen de niet in de commissie vertegenwoordigde kleinere afdelingen dus alle de kant van het hoofdbestuur. Maar vertegenwoordigers van de commissie en van de oude en harde kernen van de ANTV, namelijk de afdelingen in Utrecht, Den Haag, Arnhem en de Amsterdamse meerderheid, waren in Haarlem grotendeels afwezig. Deze sterkere afdelingen vormden echter een zowel in numeriek als kwalitatief opzicht niet te onderschatten oppositie. Het antwoord op het Haarlemse congres zou van die kant dan ook niet lang op zich laten wachten; spoedig werd de tegenaanval ingezet. Omdat het onderzoek van de commissie geen concrete beschuldigingen tegen Van de Rovaart had opgeleverd, was het niet zo makkelijk om zijn bestuur af te zetten. Maar daar werd iets op gevonden: Stips had ontdekt 'dat Van de Rovaart verzuimd had op de jaarvergadering van 1918 de hoofdbestuurders van de ANTV te kiezen en herkiezen zoals voorgeschreven werd in het Huishoudelijk Reglement'.<sup>22</sup> En zo kon men de legaliteit van het bestuur van de legalist Van de Rovaart alsnog in twijfel trekken.

Na enig lokaal voorvergaderen, buiten medeweten van Van de Rovaart en diens medestanders om, werd vervolgens op initiatief van de 'Commissie van O. en R.' op 21 december 1919 een vergadering belegd in café Hollands in Den Haag, met vijf afgevaardigden van de Haagse en

Utrechtse verenigingen en vier uit Amsterdam. Onder voorzitterschap van Hutschenruyter werd met algemene stemmen besloten een nieuwe landelijke organisatie op te richten met de 'Commissie van O. en R.' als voorlopig bestuur: de 'Nederlandsche Toonkunstenaars Bond' (NTB) was een feit. En zo waren er eind 1919 dus twee elkaar vijandige organisaties van musici, beide met landelijke pretenties.

### **Ondergang van de ANTV (1920)**

Van de Rovaart en zijn kompanen voerden na het spoedcongres nog wel wat bewegingen uit, maar dat betekende weinig meer. Terwijl de ANTV door achterstanden in de contributieafdrachten geen enkele financiële armsgang meer had en al leeg begon te lopen, werd in januari 1920 nog een nieuwe versie van de Algemeene Nederlandsche Koristen Vereeniging (ANKV) opgericht, maar daarvan is verder niets bekend.<sup>23</sup> Waarschijnlijk heeft Van de Rovaart in diezelfde maand ook nog het eerste naoorlogse congres in Brussel van de opgeleefde Internationale Confederatie bijgewoond, waar onder meer 'het vreemdelingen vraagstuk' en 'beteugeling van het vreemdelingen gevaar' onder musici centraal zouden staan.<sup>24</sup> Gebukt onder schulden zakte de ANTV vervolgens snel in elkaar; bovendien vormden haar afdelingen in kleinere steden een veel te smalle machtsbasis voor een representatief landelijk verband, terwijl haar hopeloze positie in Amsterdam natuurlijk Van de Rovaarts achillespees was. Op 6 mei 1920 werd eerst de aan hem loyale ATV opgeheven, toen de dertig aanwezige leden tot ontbinding besloten. Niet veel later werd de landelijke organisatie zelfs failliet verklaard.<sup>25</sup> Daarmee kwam ook een einde aan beide ruim tien jaar durende prominente voorzitterschappen van Van de Rovaart. Die hadden iets te lang geduurd om een nieuwe generatie ambitieuze bestuurders niet ernstig te irriteren en waren vooral ook te weinig georiënteerd geweest op de dadendrang die opkwam in de snel veranderende situatie in de laatste fase van de oorlog en vlak erna.

De organisatie van de ANTV was vooral door de decentrale structuur te zwak geweest om nog slagvaardig te zijn. Daarnaast waren de financiële lasten steeds meer als een molensteen op de organisatie gaan drukken. Dit waren beide ongelukkige condities waaronder haar dagelijks hoofdbestuur intern moest opereren. Maar naar buiten toe had het de ANTV vooral opgebroken dat zij te weinig weerwerk kon bieden aan een agressiever optreden van ondernemers, met name bij de Nederlandsche Opera en in de bioscoopsector. Bovendien opereerde zij te krachteloos in de verschuivende vakbondsverhoudingen van vlak na de wereldoorlog, zowel waar het specifiek haar relatie met de bij het NVV aangesloten bond betrof, als waar het ging om de verhouding tussen die vakcentrale en neutrale organisaties als de ATV in het algemeen. Daar kwam als vijfde en laatste factor die haar ontbinding bevorderde nog bij, dat er binnen de organisatie genoeg (kader-)leden waren die een roddelzuchtige en wraakgierige sfeer schiepen. Uitingen van kleingeestige onvolwassenheid en morele degeneratie waren elders in de muziek- of vakbondswereld natuurlijk ook niet onbekend, maar bleken in de roerige periode kort na de wereldoorlog nog steeds hardnekkige bestanddelen van het muzikale vakverenigingsleven te vormen, ook na vijftienvintig jaar noeste beschavingsarbeid. Wie hoop



De contrabassist en organisator Henri Stips op latere leeftijd (foto coll. NMI).



Cynische annonce in het blad van de nieuwe bond (*Maandblad NTB* (I, 2; mei 1920); coll. NMI).



had gekoesterd, dat musici en hun organisaties langzamerhand zouden zijn verlost van de zogenoemde 'twaalf geboden' –de humorvolle beschrijving van organisatorisch wangedrag zoals anno 1912 opgetekend– of van scheldkanonnades als vroeger met Krüger, moest toegeven dat hij zich deerlijk had vergist. Want op onaangename wijze werd nu aflossing van de wacht met afrekening verbonden en er mee verward.

De formele en autocratische opstelling van Van de Rovaart en zijn machtsmonopolie binnen de vereniging hadden stellig een provocerende uitwerking gehad op recente opposanten die zelf een prominente rol ambieerden. Het voorzitterschap werd nu koste wat kost in diskrediet gebracht volgens de twijfelachtige detectivemethode waarvoor Stips letterlijk opteerde: 'dat we vinden wat we nodig hebben'. De toekomstige NTB-voorzitter Olman ontzag zich zelfs niet om telegrafisch aan te sporen tot het 'saboteeren' van een ATV-ledenvergadering. Nu konden gelouterde bestuurders als Van de Rovaart wel tegen een stootje, anders hadden zij het niet zo lang en taai volgehouden. Maar het totaal van de vermelde naoorlogse complicaties konden zij toch niet goed meer baas; hun tijdperk was simpelweg voorbij en generatiewisseling was onvermijdelijk.<sup>26</sup> De wijze waarop vorm gegeven werd aan de wisseling van de wacht –van het instellen van een op voorhand partijdige onderzoekscommissie tot en met de oprichting van een geheel nieuwe bond– laat echter wel een wrange smaak achter. Maar vastgesteld kan slechts worden dat de bestuurlijke en collegiale verhoudingen binnen de ANTV vanaf de zomer van 1919 zo waren verziekt, dat de diepe vertrouwenscrisis binnen het verband van de oude vereniging niet meer viel te lijmen. Alleen een nieuwe organisatie kon nog uitkomst en toekomst bieden. Die kwam er dan ook, zij het wel geboren onder troebel gesternte.

### **De nieuwe bond**

Over snel succes had de NTB niet te klagen: het was al in december 1919 gelukt om een *Nederlandsch Toonkunstenaarsblad* het licht te doen zien en de leden begonnen toe te stromen. Daarmee waren de musici tegelijkertijd af van de verplichting om nog achterstallige contributie te voldoen aan de ANTV. In april 1920 kwam de nieuwe bond voor het eerst in congres bijeen, waarbij afgevaardigden aanwezig waren van de afdelingen in de vier grote steden Den Haag, Utrecht, Amsterdam en Rotterdam. Alleen die laatste was ook op het laatste ANTV-congres in Haarlem vertegenwoordigd geweest, terwijl Arnhem bij beide gelegenheden om onduidelijke redenen ontbrak. Joseph Olman, die Willem Hutschenruyter als voorzitter opvolgde, meldde trots dat er inmiddels duizend leden waren. Het in diezelfde maand voor het eerst verschenen *Maandblad van de Nederlandsche Toonkunstenaarsbond* liet dan ook weten dat er op dit congres 'een geest van welwillendheid' had geheerst.<sup>27</sup> Het is niet onwaarschijnlijk dat Olman het ledental nogal overdreef. Weliswaar werden bij een referendum over de bestuursamenstelling in diezelfde maand 539 geldige stemmen uitgebracht, een hoge respons bij een papieren getal van 979 leden in vier afdelingen; en aan het eind van dat jaar zou het ledental zelfs zijn opgelopen tot 1750 in acht afdelingen, waarvan alleen al in Den Haag en Amsterdam tezamen méér dan 1100. Maar daar stond tegenover dat de begroting voor 1921 werd opgesteld op basis van 551 betalende leden, hetgeen toch een minder flatteus beeld

oplevert.<sup>28</sup> Aangenomen kan worden dat het ledental, met de afdelingen in de vier grote steden als basis, medio 1920 boven de zeshonderd zal hebben gelegen; met toetreding van voormalige ANTV-afdelingen als die in Groningen en mogelijkwerwijs Arnhem en individuele instroom van dolende schapen van elders lag een stijging tot rond duizend leden binnen de reële mogelijkheden. De NTB was daarmee op termijn in staat om tenminste eenzelfde of zelfs een sterkere machtsbasis te ontwikkelen dan waarover de ANTV ooit had beschikt. Maar de terugslag in de organisatiegraad van musici die optrad in de laagconjunctuur van de jaren na 1920 zou toch lastig kunnen worden verbloemd.<sup>29</sup>

De NTB onderscheidt zich in structuur, worteling en aanpak overduidelijk van haar voorganger, die in wezen toch een federatieve organisatie met zwaartepunt in Amsterdam was geweest. De situatie daar blijft ook nog enige tijd verward, want volgens de NTB zijn er in de hoofdstad nog teveel elementen, die 'de ware betekenis van *het woord en vooral de daad "Eenheid"*, d.w.z. *centralisatie*, niet schijnen te kennen'. Deze opmerking kan slaan op daar nog aanwezige aanhangers van Van de Roovaart –door de NTB zelfs 'Roof-aart' genoemd–, maar wellicht heeft ze ook betrekking op de aanhang van de nog steeds vegeterende N(A)TV van Krüger, waarmee de NTB in hortend proza intussen wel 'federatieve samenwerking' zoekt.<sup>30</sup> Maar het beleid wordt nu bepaald in de nieuwe vestigingsplaats Den Haag. De bond kent statuten die, naast bepalingen over Dagelijks en Centraal Bestuur en het congres, de 'Vergadering van Afgevaardigden', ook instelling van een Centrale Raad inhouden. Deze zal bestaan 'uit het Centrale Bestuur, de vertegenwoordigers van de plaatselijke afdelingen en de vertegenwoordigers der gecombineerde plaatselijke onderafdelingen, die dezelfde bijzondere belangen voorstaan', zoals die van pedagogen of ambulanten.<sup>31</sup> Dat betekent invoering van een organisatorische tussenlaag tussen bestuur enerzijds en congres anderzijds, waarin ook de verschillende muzikale subdisciplines zijn vertegenwoordigd. Hoewel Hutschenruyter geen deel meer zou uitmaken van één van de centrale bondsgremia, kan invoering van deze structuur worden gezien als de realisering van oude blauwdrukken van zijn hand. Daarnaast is nu duidelijk sprake van bestuurlijke en financiële centralisatie, zoals Van de Roovaart die in 1917 overigens ook al had bepleit. De NTB stelt zich aansprakelijk voor verplichtingen die afdelingen op zich nemen; dat impliceert: 'verbintenissen door de afdelingen aangegaan zijn eerst rechtsgeldig na mede-ondertekening door het Centrale Bestuur'. Aan de vergaande budgettaire afdelingsautonomie wordt nu dus –althans op papier– een einde gemaakt. Dat blijkt ook uit het feit dat het congres besluit om de per lid opgebrachte contributie gelijkelijk te delen tussen afdeling en centrale organisatie. Deze laatste krijgt dus meer armslag en verliest haar sterke afhankelijkheid van lokale humeuren.<sup>32</sup>

Zo is met het grotendeels overnemen van statutenvoorstellen van de voormalige 'Commissie van O. en R.' de harde les van centralisatie alsnog ter harte genomen. Zoals dat vroeger of later ook het geval was in andere sectoren, werd het oude model van wat feitelijk een landelijke federatie van lokale vakverenigingen was nu definitief verlaten en vervuild voor het modernere van centrale sturing. De NTB is een centralistische organisatie, waarbij de lokale afdelingen niet zelfstandig kunnen opereren en het Centraal Bestuur –dat niet voor niets zo heet– mogelijkheden tot ingrijpen krijgt.<sup>33</sup> Hierbij past ook verdergaande interne professionalisering dan bij de ANTV het geval was; een oude steen des aanstoots, namelijk

de merkwaardige bezoldigingswijze van dagelijks-bestuurders –zoals doorgifte van één gulden aan de voorzitter per door diezelfde voorzitter geworven lid– wordt bij de NTB als gevolg van een congresbesluit van april 1920 niet gehandhaafd. De nieuwe voorzitter Joseph Olman –want Hutschenruyter had zich niet beschikbaar gesteld– zal op basis van volledige inzetbaarheid drieduizend gulden per jaar mogen beuren. De secretaris Reyer Ephraim, die tevens secretaris is van de afdeling Amsterdam –en dus net als Van de Rovaart toch weer optreedt in een dubbelfunctie–, en de penningmeester E. Harmsen zullen elk duizend zachte inflatiegulden ontvangen in ruil voor ongetwijfeld minder uren beschikbaarheid. In het vierde kwartaal van 1920 wordt aan hen drieën in totaal echter slechts f 450.- uitgekeerd, waar zij tezamen op f 1250.- aanspraak zouden kunnen maken. De contributie-inkomsten van de NTB laten ongetwijfeld niet toe dat aan het goede voornemen van stevige bezoldiging onverkort wordt vastgehouden.<sup>34</sup>

### **Natrappen en afrekenen**

De jonge NTB mocht een aantal euvels uit de ANTV-periode willen vermijden en lessen trekken uit vroegere weeffouten, erg nadrukkelijk keek ze vervolgens niet meer op haar voorgangster terug, laat staan analytisch. De Amsterdamse afdeling herinnerde in haar jaarverslag over 1920 aan ‘de beroeringen en gebeurtenissen’ die geleid hadden tot de oprichting van de NTB ‘als drager van meer moderne, den geest des tijds zich aanpassende ideeën’. Ephraim en de zijnen stelden dat er onvermijdelijk een eind had moeten komen aan de ‘gefaalde pogingen, om van de bestaande vereeniging een werkelijke vakorganisatie te vormen, aan het zelfzuchtige beleid, dat dusdanig aan wijsheid, omzichtigheid en kracht te kort schoot (zo)dat, na een bestaan van ongeveer 25 jaren, in een tijd van oorlog en crisis, terwijl alle andere organisaties op de bres stonden om elken stoot te kunnen pareeren, de tuberculose organisatie der musici een roemloozen dood stierf’. Het oude nest taalvaardig nog verder bevuilend ging het verder: ‘zij stierf als een lafaard, door leugen en bedrog het betere te vernietigen pogend. Haar laatste stuiptrekkingen waren afschuwelijk aan te zien. Zij stierf zooals zij geleefd heeft, roem- en eerloos, tot aan haar laatste ademtocht de verwezenlijkste leugen. Een door misdadige zelfvergiftiging ziekelijk organisme is op zijde gedrukt, vertrapt door een jong en gezond leven’. Uit deze vadermoord vloeide voort dat de NTB zichzelf oplegde om de schier onmenselijke taak te vervullen ‘den organisatorischen achterstand van 25 jaren, de A.N.T.V.-sche erfenis, met zevenmijlslaarzen in te halen’.<sup>35</sup>

De scribenten van dit barokke sterfhuisproza kunnen er moeilijk van worden beschuldigd mededogen met de gevoelens van Van de Rovaart te hebben gehad. Vooral in Amsterdam was de rancune tegen de voormalige leidsman zo groot dat zelfs openlijk werd geprobeerd hem zijn beroepsuitoefening onmogelijk te maken. De lokale NTB-afdeling ging er prat op hem als dirigent door middel van georkestreerde geluidsoverlast uit de muziektent van het Vondelpark te hebben verdreven, nadat daar ‘de concerten van week tot week meer gehoor-kwellender’ waren geworden. En ook in de Hollandsche Schouwburg zou Van de Rovaart het door pure tegenwerking niet meer hebben gered. Bovendien werd hij met nog enige

anderen op de index van de NTB geplaatst onder de volgende formulering: 'samenwerking, in welken vorm ook, met (deze) personen is absoluut verboden. Deze individuen trachten op de van hen bekende wijze werkzaam te zijn in verband met de muzikale vakbeweging'.<sup>36</sup> Nu bleef duister wat deze werkzaamheid in het geval van de uitgerangeerde ex-voorzitter nog om het lijf had; deze op personen gerichte boycot betekende in elk geval een weinig zachtzinnige poging van de NTB-afdeling om enkele collega's simpelweg het brood uit de mond te stoten. Dat de behoefte om oude rekeningen te vereffenen daarbij prevaleerde boven morele zelfreflexie was wellicht minder opvallend dan de grove methoden en de geëxalteerde stijl die daarbij werden gehanteerd. Deze pogingen tot karaktermoord overtroffen nog verre die welke usance waren geweest tijdens vroegere controversen tussen bijvoorbeeld Van de Rovaart en Krüger.

Ook het Centraal Bestuur kon het natrappen niet goed laten toen dat het recente verleden als volgt samenvatte: de toonkunstenaars waren door de ANTV 'geleid op een wijze, die beoogde en bereikte, hen, door onderlinge verdeeldheid, verre te doen blijven van den maatschappelijken strijd' in de periode na de oorlog. 'Elke wensch naar lotsverbetering werd door de leiding der organisatie-in-naam in de kiem verstikt en daar, waar desondanks actie gevoerd werd, vonden de toonkunstenaars de landelijke leiding zelden naast, meestal tegenover zich. Nimmer waren de in 1910 door Henri Polak geschreven woorden zoo treffend juist van toepassing als in 1919 op de organisatie-in-naam der toonkunstenaars: "... de organisatie der werkers (was) een zoo treffend tooneel van verwarring en verdwazing, van wanbegrippen en van onverstand, van sectarisme en van impotentie, van haat en van tweedracht"'. Hoezeer ook ontleend aan een gedateerde en uit haar verband gerukte context, het opvoeren van Polak als getuige à charge contra Van de Rovaart en zijn kompanen was hoe dan ook schrijnend. Deze etikettering van zijn ANTV moet Van de Rovaart stellig pijnlijk hebben geraakt, zeker als het open debat in herinnering wordt gebracht dat hij nog maar enkele jaren tevoren met Polak bij de Concertgebouwmusici had gevoerd. De gevoeligheid zal niet verminderd zijn door het feit, dat het uitgerekend de onder ideologische patronage van Polak opererende vereniging van Concertgebouwmusici was geweest, die voorop had gelopen in de oppositie tegen Van de Rovaart. Kort nadat Stips en zijn mannen zich bij de ATV hadden aangesloten, bleek met hen immers een Paard van Troje te zijn binnengehaald. Want deze 'groepen Amsterdamsche musici bonden het eerst den strijd aan tegen de leiding-naar-het-moeras', zoals de NTB de aanloop tot het ondergraven van Van de Rovaarts voorzitterstoel monter omschreef.<sup>37</sup>

Hoe verging het inmiddels Hutschenruyter, in 1919 nog de grote tegenspeler van Van de Rovaart? Deze had het hem aangeboden NTB-voorzitterschap uiteindelijk afgewimpeld en zich in 1920 opnieuw in Utrecht teruggetrokken. De beweegredenen die daaraan ten grondslag lagen waren waarschijnlijk van verschillende aard. Stips had hem eind 1919 al afgeraden meteen landelijk voorzitter te worden, omdat dit stellig kon worden gezien als revanche voor de Haagse affaire van 1915. Hutschenruyter had dat advies in de wind geslagen, was in december 1919 'eenstemmig gekozen tot voorzitter van het voorl. Centrale Bestuur' en Stips had zich daarbij neergelegd.<sup>38</sup> Maar toen het USO begin 1920 weer eens in haar voortbestaan werd bedreigd, vroeg de Utrechtse afdeling van de NTB om Hutschenruyter tijdelijk vrij te stellen van hoofdbestuurlijke activiteiten. Vrij kort daarna liet deze weten

zich als voorzitter van het voorlopige Dagelijks Bestuur terug te trekken, waarvoor hij niet voor de eerste maal 'overwerken' als reden opgaf. Bovendien was hij volgens eigen zeggen 'reeds voldoende bevredigd er toe te hebben bijgedragen, dat de landelijke organisatie in nieuwe banen is geleid'. Enkele maanden later kondigde hij aan ook af te zullen treden als (tijdelijk) voorzitter van de Haagse afdeling.<sup>39</sup> De veronderstelling dat de door de NTB geboden bestuursvergoeding in zachte inflatieguldens Hutschenruyter toch te instabiel was in vergelijking met zijn reguliere USO-salaris blijft speculatief; het kan ook zijn dat er zich toch te veel oud zeer had opgehoopt om hem nog genoeg bestuurlijke ruimte te bieden, zowel landelijk gezien als in relatie tot enkele afdelingen. Hoe het ook zij, de inmiddels bijna zesenvijftigjarige had ruimschoots genoegdoening gekregen, trad nu definitief terug en concentreerde zich verder op het orkestrale organisatiewezen in het Utrechtse en op bedaagd hoornblazen in Van Gilse's symfonisch universum. Door de NTB werd hem nog een gratificatie van honderd gulden toegekend 'op grond van de vele, door genoemden heer verrichtten arbeid in den tijd dat slechts eene zeer minimale vergoeding kon worden gegeven'.<sup>40</sup> Deze betrekkelijk karige som kon ook worden beschouwd als symbolisch sluitstuk van het eerherstel voor de Haagse smaad van een kleine zes jaar eerder.

Hutschenruyter kon weer met opgeheven hoofd door de vaderlandse orkestwereld banjeren en kende bovenal de voldoening dat de nieuwe bond voornamelijk volgens zijn inzichten en concepten was ingericht, ook al verschilden die niet hemelsbreed van die van de uitgerangeerde Van de Rovaart. Deze laatste daarentegen, toch zeker niet zijn mindere als organisator, zou nog lang de smadelijke gevolgen ondergaan van de schandelijke boycot, die hem diep in hart en beroepsuitoefening moet hebben getroffen. Dat mag alsnog plaatsvervangende schaamte oproepen, maar de nieuwe bestuurders rond Olman wilden vooruit, ongehinderd door al te nerveuze scrupules over het lot van een vorige generatie. En wie een weg naar de vooruitgang wil forceren, vindt daartoe nu eenmaal –met dank aan Sigmund Freud– een krachtig middel in weloverwogen vadermoord.

### **Naoorlogse strijd om de arbeidsvoorwaarden**

Te verwachten was geweest dat met de oprichting van een nieuwe bond de discussie over aansluiting bij het NVV en over de verhouding tot de NBGKA en andere verwante bonden zou worden heropend. Maar dat was niet het geval, alhoewel de NTB met min of meer dezelfde concurrenten én coalitiepartners van doen kreeg als eerder de ANTV. De NTB-tactiek was er een van vooruitschuiven, waarbij het haar ging om 'eerst zoveel mogelijk musici binnen de gelederen (te) brengen, alvorens het politieke vraagstuk over aansluiting bij een vakcentrale aan te snijden'; dit keuzevraagstuk zou zij vervolgens het hele Interbellum van zich af weten te houden. Het was ook al lastig genoeg om eensgezindheid te krijgen in een bescheiden en instabiel ledenbestand dat 'qua sociale klasse, muzikaal talent, muzikale voorkeur en politieke inzichten zeer heterogeen was'.<sup>41</sup> Ook van het ABKA werd na het verscheiden van de ANTV niets meer vernomen, hetgeen wel begrijpelijk is als wordt bedacht dat, meteen na het kortstondige optimisme in het eerste vredesjaar, de economische recessie van 1920 al snel een

desastreuze weerslag moet hebben gehad op de bonden en hun samenwerkingsmogelijkheden. Het verslag van de NTB over dat jaar meldde zelfs dat NCAV en NAV beide waren opgeheven en dat in plaats daarvan een Nederlandsche Artistenbond was opgericht, tot welke de NTB 'in goede verstandhouding' zei te staan. Maar met betrekking tot de NBGKA werd zonder nadere toelichting gemeld dat 'die bond, die eenmaal over geheel Nederland vertakkingen had', inmiddels 'dank zij eigen lamledige houding, ten gronde gegaan' was, uitgezonderd 'een niet veel beteekende afdeling te Amsterdam'. Het staat in elk geval wel vast dat deze NVV-bond na een ledenexplosie in de jaren 1919 en 1920 vanaf 1921 meer dan gehalveerd was.<sup>42</sup>

Het was uitgerekend de kleine NTKV, de vijfde partner in het voormalige ABKA, die in de wintermaanden van 1919/1920 de strijd om verbetering van de arbeidsvoorwaarden aanging met de Directeurenbond. Wat als fameuze 'Tooneelstaking' de geschiedenis in zou gaan, was een zelfstandige tonelistenactie die geheel losstond van de voormalige coalitiepartners. Een van de leiders ervan was de vroegere secretaris van het ABKA, de voormalige anarchist en voordrachtskunstenaar Hijman Croiset. In tegenstelling tot de meeste betrokkenen was hij een uitgesproken politiek-geëngageerde vakbondsadvocaat, die echter ook niet wars was van organisatorisch isolationisme. De NTB merkte in een terugblik dan ook zuur op: 'de Nederlandsche Tooneelkunstenaars-Vereeniging wees tijdens de door haar gevoerde staking de door ons aangeboden steun van de hand'. Nadrukkelijke solidariteitsbetuigingen van de voormalige coalitiegenoten bleven gedurende deze uiteindelijk verloren actie vermoedelijk dan ook achterwege, in ieder geval van musicijde. Geconcludeerd moet dus worden dat er in de sector geen spoor meer te vinden was van samenwerking, laat staan van coalitievorming. Tussen NTB en NTKV werden zelfs geen 'pogingen in het werk gesteld om tot elkander te komen', zo werd enigszins bitter opgemerkt.<sup>43</sup>

Dat het in de begintijd van de NTB in de muzieksector niet tot zo'n substantiële actie kwam als in het toneelbedrijf, wil niet zeggen dat er helemaal geen resultaten werden geboekt op het gebied van arbeidsvoorwaarden. Om te beginnen kon het hanteren en zoveel mogelijk handhaven van minimumtarieven voor gedetailleerd omschreven losse werkzaamheden daartoe bijdragen. De bij reguliere instellingen in de jaren 1919 tot 1921 gerealiseerde salarisverhogingen betroffen echter vooral aanpassingen aan de gestegen kosten van levensonderhoud.<sup>44</sup> De naoorlogse inflatie peuzelde deze salaris- of gageverhogingen echter weer even snel op als ze waren toegekend. Op termijn zou van meer belang zijn dat, verbonden aan het schuchtere begin van de subsidiëring van een aantal symfonie-orkesten sinds 1918, de rijksoverheid nu structureel invloed kon uitoefenen op de arbeidsvoorwaarden van orkestmusici. Ook gemeenten waren, naast prestaties op het vlak van publieksbereik in de vorm van volksconcerten, bij de toenemende vraag om subsidie aan orkestbesturen minimale eisen gaan stellen inzake een sociaal personeelsbeleid. Dat was al in 1919 bijvoorbeeld bij het Concertgebouworkest het geval; daar wist Wibaut, toenmalig wethouder Arbeidszaken en tevens gemeentelijk commissaris van de NV, de orkestledenvereniging en het NV-bestuur in ruil voor substantiële subsidieverhoging tot een akkoord over een nieuwe salarisregeling te brengen.<sup>45</sup> Maar in het algemeen zou het nu eens schoksgewijs dan weer zeer geleidelijk





Hijman Croiset, acteur, anarchist en stakingsleider in 1920 (foto coll. Stadsarchief Amsterdam).

verlopende proces van verdere verbetering van de primaire en secundaire arbeidsvoorwaarden, zoals pensioenvoorzieningen en arbeidstijdenregelingen, zich vooral na 1920 afspelen.<sup>46</sup>

### **Balans en kanteling**

Een korte terugblik op de laatste fase van de ANTV en de oprichting van de NTB voert tot de volgende gevolgtrekkingen. De grote oorlog en de ermee gepaard gaande sociaal-economische vraagstukken hadden alle vakorganisaties zonder uitzondering voor existentiële problemen geplaatst. De ANTV was er met vallen en opstaan in geslaagd om overeind te blijven, en dat was al heel wat, maar waarom ging zij in een periode van organisatorische opgang ná de oorlog dan alsnog compleet ten onder? Juist in het laatste oorlogsjaar had zij samen met de andere organisaties in podiumkunsten en amusementswezen nog succesvolle bezoldigingsacties gevoerd. Haar leiding was echter zeer zuinig en afstandelijk omgegaan met de daarbij gebleken behoefte aan verdergaande collectieve machtsvorming. Van de Rovaart had de opstandige tijdgeest, die was ontstaan in de jaren na 1916 en naar de sector was overgewaaid, schromelijk onderschat en wenste er wezenlijk ook geen deel aan te hebben. Een nieuwe generatie ambitieuze en strijdbare bestuurders, onder aanvoering van de oude rot Hutschenruyter, presenteerde hem in het eerste vredesjaar op weinig subtiele wijze de rekening voor zijn terughoudendheid. Volgens Lelieveldt was Van de Rovaart zeker een bekwaam vakbondsman, 'die een zeer pluriforme groep musici wist te bewegen tot organisatie, hetgeen geen geringe verdienste is. Tegelijkertijd was hij echter een man van regels en procedures, en sloeg hij vaak een betweterige toon aan als de dingen niet liepen zoals hij wilde. Die houding riep nogal wat weerstand op bij de nieuwkomers op de vakbondsmarkt, die woorden iets sneller in daden wilden omzetten'. Het Amsterdamse operaconflict bleek tenslotte 'de katalysator die sluimerende organisatieproblemen en onvrede over het bestuur aan de oppervlakte bracht', en Van de Rovaart en zijn getrouwen werden als indirect gevolg daarvan op niet zo frisse wijze opzij gezet. Maar ondanks 'twijfels over de intenties en de hardhandige wijze waarop de Commissie van Onderzoek en Reorganisatie haar taak' uitvoerde, moet wel worden vastgesteld dat zij door haar harde lijn ten opzichte van het zittende bestuur in elk geval voorkwam dat de musici blijvend verdeeld raakten in twee rivaliserende organisaties.<sup>47</sup>

Blijft de vraag in welke mate de NTB nu afweek van haar voorganger, afgezien van het feit dat zich een enigszins ingewikkelde generatiewisseling van bestuurders had voltrokken. Ook deze nieuwe organisatie werd immers gekenmerkt door categoriaal optreden, dat serieuze samenwerking met verwante bonden zocht noch vond. En ook was geen groot verschil te ontwaren met haar voorloper waar het concrete verbetering van de sociale positie van musici betrof, dus in praktische belangenbehartiging als het opstellen van contractformulieren, het onderhouden van een engagementsbureau en het onderhandelen met directies van muziekinstellingen. Puur zakelijk hield de oprichting van de NTB vooral een 'doorstart' in, die succesvol kon worden omdat de financiële last uit het verleden werd afgewenteld op het faillissement van de ANTV. Dat het omzetten van de oude in een nieuwe organisatie meer dan cosmetische betekenis kreeg, was voornamelijk gelegen in het feit dat nu voor het eerst een

centralisatie kon worden doorgevoerd die tevoren onhaalbaar was gebleken. Stellig was destijds de groei en het succes van de lokale verenigingen en later van de ANTV als landelijke vereniging juist in hoge mate te danken geweest aan de voorzichtig opgezette, decentrale structuur. Maar dit aanvankelijke voordeel was in tijden van veranderende arbeidsverhoudingen en van groeiende staatsbemoeienis bijna ongemerkt omgeslagen in een moderniseringsachterstand. Niet als federatie van verenigingen, maar alleen als gecentraliseerde eenheidsorganisatie kon nog tijdig worden ingespeeld op nieuwe (vooral mechanische) productontwikkelingen en interventies van overheidszijde. Die vonden niet langer uitsluitend plaats op lokaal niveau, maar in toenemende mate op nationale schaal, zoals bijvoorbeeld het bioscoopwezen liet zien. Het was dus meer dan symbolisch dat het organisatorische zwaartepunt nu verschoof van het culturele Amsterdam naar het ambtelijke Den Haag, halverwege het dynamische en commerciële Rotterdam. De NTB vestigde zich zeker niet uitsluitend in de residentie om afstand te kunnen nemen tot de roerige organisatorische situatie in de hoofdstad. Duidelijk was dat in het regeringscentrum politieke instanties ook beslisten over musicibelangen, bovendien waren er de relevante ministeries gevestigd; daar werd in de naoorlogse periode beschikt over rijkssubsidies voor de toonkunst, over sociale wetgeving en arbeidsbemiddeling. En op die hoge stoepen dacht de nieuwe bond het best haar functie van waakhond te kunnen uitoefenen.

Andere vraagstukken en moderner beleidsterreinen hadden zich dus aangediend in vergelijking met de beginperiode van de A(N)TV, toen nog niet of nauwelijks van commerciële cultuur en sociaal- of cultuurpolitieke interventie van de overheid sprake was geweest. De NTB, niet langer een 'vereniging' maar niet voor niets een 'bond', zou zich in de periode tussen de beide wereldoorlogen vooral bezighouden met 'verhoging van de rijkssubsidies voor symfonieorkesten, de invoering van een wekelijkse rustdag in het amusementsbedrijf, verbeteringen op het gebied van het muziekauteursrecht, en verbeteringen op het gebied van de arbeidsbemiddeling'.<sup>48</sup> Dit waren voor het merendeel nieuwe onderwerpen op de agenda van overheden en ondernemers, en dus ook op die van de musicivakbond. Maar behalve beleidsmatige veranderingen luidden de jaren 1919 en 1920 ook een kwalitatieve kanteling in de muziekwereld in. Het muziekbedrijf was tijdens de oorlog bijna sluipenderwijs en geruisloos, maar wel fundamenteel gemoderniseerd. Vaste en grote bioscooptheaters vroegen nu om bakorkesten die zich haast tot symfonische dimensies uitbreidden, en zij begeleidden niet alleen stomme films maar boden een totaalpakket aan muzikale verstrooiing. Symfonieorkesten werden nu gesubsidieerd, zij het nog summier, en waren begonnen aan hun lange mars op weg naar acceptatie door overheden als de voornaamste standaardhouders van de gevestigde muziekcultuur. De populaire amusementsmuziek tenslotte, die zich vroeger binnen een betrekkelijk besloten uitgaanscircuit had afgespeeld, zou weldra grote expansie ondergaan. Bovendien zou ze in idiomatisch opzicht sterk van karakter veranderen als gevolg van al tijdens de oorlog naar het continent overgewaaide invloeden uit Amerika, waarvan John Philippe Sousa door Vermeulen niet voor niets ogenblikkelijk tot symbool was uitgeroepen! Grote gevolgen voor de muzieksector had vooral de introductie van de hotjazz -via Engeland en Frankrijk uit de Verenigde Staten afkomstig-, die in de eerste naoorlogse jaren de zachte continentale salonmuziek dreigde te overstemmen en weldra begon te

verdringen.<sup>49</sup> Economische malaise of niet, een nieuw en optimistisch tijdperk kondigde zich in de maatschappij in het algemeen aan, maar ook en in het bijzonder in de muziekwereld. De 'roaring twenties' moesten kanongebulder en loopgraven doen vergeten; de music-hall begon de operette in te halen, de wals ondervond nu concurrentie van de quickstep.



## Hoofdstuk X

### TOONBEELD VAN UITZONDERLIJKHEID

#### ‘Muzikale vak-vereeniging’: een specifiek geval

##### Een toonaangevende generatie

In het begin van de jaren twintig werden de spijlen uit het hek van de Concertgebouwtuin verwijderd en werd het ijzeren raamwerk neergehaald; de populieren werden omgehakt, de struiken geroid en de hoge muziekkoepeel gesloopt. Het tijdperk van openluchtconcerten voor flanerende abonneementhouders aan de binnen- en voor minvermogende ‘hek-leden’ aan de buitenzijde was voorgoed voorbij; de in het eerste hoofdstuk beschreven extramurale muziekbelevissen behoorden nu definitief tot Vermeulens romantische jeugdherinneringen. Maar ook voor de ambitieuze musicigeneratie die in de jaren tachtig van de negentiende eeuw actief was geworden in het Park- of Paleisorkest, het Concertgebouworkest, bij de Wagner-Vereeniging of het Hollandsch Opera Gezelschap, werd in de loop van de jaren twintig een cyclus afgesloten: het was voor hen tijd om op hun loopbaan terug te kijken. De late negentiende eeuw leek voor een jongere generatie musici inmiddels al een lang vervlogen tijdperk, terwijl de toenmalige zestigers gedurende ruim veertig jaar toch vaak stilzwijgende getuigen waren geweest van cruciale ontwikkelingen in de Amsterdamse en vaderlandse muziekgeschiedenis. Tot deze oudere generatie behoorde niet alleen de meest vlijtige documentalist van diverse orkest- en verenigingsgeschiedenissen, Willem Hutschenruyter: alleen al in het Concertgebouworkest ging het om ongeveer vijfendertig ervaren musici van het eerste uur, die net als hun allereerste dirigent Kes konden worden gerekend tot de prominente ‘generatie van tachtig’. Terwijl Mengelberg ook na zijn pensioengerechtigde leeftijd op de bok bleef, zou liefst de helft van het orkest in de loop van de jaren twintig en begin dertig als gevolg van arbeidsongeschiktheid of ouderdom worden vervangen door jongeren. Onder de afzwaaiers bevonden zich de prominente verenigingsdissidenten Krüger en Grebe, maar ook modale orkestleden als bijvoorbeeld de contrabassist Wijnmalen en de toenmalige tubaïst Heymans.<sup>1</sup>

In zekere zin stond het actieve ATV-lid Alex Heymans model voor de drie segmenten die in de vakvereniging waren samengegaan: prominente, modale en ambulante musici; van alle drie had hij wel iets. Deze voor zijn generatie prototypische musicus moet ongetwijfeld uitstekend

in staat zijn geweest om van achter zijn volumineuze instrument boeiende observaties te geven omtrent de orkestcultuur in zijn tijd en in het bijzonder over zijn wederwaardigheden gedurende een lang verenigingslidmaatschap. Het perspectief van zijn herinneringen over een periode van ruim vier decennia zal stellig dat zijn geweest van moeizaam bevochten verbeteringen in de positie van orkestmusici. Maar als representant van de eerste generatie Concertgebouwmusici en tientallen anderen in alle mogelijke ensembles en muzikale posities, kon deze tubaïst het in de jaren twintig sterk ontplooid muziekleven ook uitstekend vergelijken met de expansiejaren tachtig en negentig, de periode waarin hij zijn loopbaan was begonnen. Zo had hij voorbeelden kunnen geven van alle spectaculaire veranderingen die achteraf zo opvallen in het verloop van één muzikaal mensenleven. Na 1880 had zich allereerst een onstuitbare drang gemanifesteerd van een bijna besloten, elitaire muziekcultuur naar grotere, burgerlijke openbaarheid. De muzikale infrastructuur was vanaf datzelfde moment enorm gegroeid en had zich in de daarop volgende decennia vervolgens sterk verdicht. Ten derde kwamen vanaf het midden van de jaren tachtig grootschaliger culturele ondernemingen op. In stedelijke omgevingen was parallel daaraan het kwantitatieve belang van de amusementssector sterk toegenomen, en in vrij korte tijd had zich een imposante kwalitatieve evolutie van de symfonische orkestpraktijk voorgedaan. Ten zesde groeide vooral vanaf de eeuwwisseling de interlokale en internationale uitwisseling van muziek en musici aanzienlijk. Tenslotte nam de interventie van subsidiërende overheden opvallend toe, vooral tegen het eind van deze veertigjarige periode.

Achter deze abstracte processen gingen in de subjectieve beleving van de betrokken musici natuurlijk grote verschillen schuil. Voor de ambitieuze gebroeders Hutschenruyter of voor elke afzonderlijke broer van het talentvolle trio-Renard hadden alle veranderingen weer andere gevolgen dan voor modale musici als Wijnmalen of Heymans.<sup>2</sup> Maar de positie van alle musici werd geraakt door het proces van institutionalisering en professionalisering alsook door de snelle toename van de beroepsgroep, waarmee een onmiskenbare overgang van benedenmaatsstands- naar veel zelfbewuster groepsbesef gepaard ging. Uit deze ontwikkelingen kwam een behoefte voort aan nieuwe vormen van sociaal-culturele organisatie, die zijn neerslag vond in oprichting van vakverenigingen van musici en amusementsartiesten. Een representatief orkestlid als Heymans had bij terugblik dan ook minstens een vijftal momenten kunnen aanduiden die hem tijdens zijn ruim veertigjarig beroepsleven persoonlijk moeten hebben geraakt. Deze vallen niet alleen samen met belangrijke tijdstippen in het Nederlands muziekleven in het algemeen, maar lopen ook parallel met cruciale mijlpalen in de organisatievorming van musici in het bijzonder. Een eerste gewichtig moment deed zich rond 1885 voor, de volgende met tussenpozen van meestal tien jaar, in 1894, 1904 en 1914, terwijl het laatste markeringspunt tenslotte viel in 1919.

Het was voor een jonge koperblazer als Heymans natuurlijk een belangrijk levensmoment, toen hij medio jaren tachtig zijn prille beroepsmatige schreden zette in de Amsterdamse orkestpraktijk, in een periode dat van actieve organisatievorming onder musici nog geen sprake was, maar wel van sterke opbloei van het lokale muziekleven. Heymans moet zich in het daarop volgende decennium in kwalitatieve zin hebben onderscheiden, want met ingang van 1 september 1896 maakte hij, op een modaal strijkers- en blazerssalaris van 960



Nederlandse gulden per jaar, als enige vaste tubaïst deel uit van het Concertgebouworkest. Vanaf dat moment bekleedde hij de landelijk gezien meest eervolle orkestpositie op zijn zware instrument.<sup>3</sup> Dat was ruim twee jaar na de turbulente oprichting van de ATV, waarvan hij als bekende in kringen van joodse diamantbewerker rond Polak zeker niet onkundig zal zijn geweest. Heymans bleef decennialang een actief verenigingsman binnen de A(N)TV en was ook lid van achtereenvolgens *Sempre Crescendo* en de Vereniging 'Het Concertgebouworkest', zonder daarbij sterk op de voorgrond te treden. Vermoedelijk was zijn letterlijke onzichtbaarheid achter het gepoetste koper de reden dat hij in 1904 het Concertgebouwconflict zonder kleerscheuren heeft overleefd, zo te zien zonder dat de toch weinig jodenvriendelijke Mengelberg hem speciaal op de korrel nam. Na de bloei van zowel orkest als ATV die daarop volgde, zal de geleidelijke neergang van de ANTV vanaf 1914 Heymans zeker niet onberoerd hebben gelaten. Aannemelijk is dat hij, na de collectieve toetreding van de Vereniging 'Het Concertgebouworkest' tot de ATV aan het eind van de oorlog, in de loop van 1919 heeft behoord tot de talrijke aanhangers van zijn collega-orkestlid Stips, die zich als 'ATV-II' afscheidde van de oorspronkelijke 'ATV-I' van Van de Rovaart. Met de overgang naar de NTB van de aanhangers van Stips brak in 1919 een nieuwe organisatiefase aan. Het is niet duidelijk of de tubaïst daaraan nog actief deel heeft genomen, want een belangrijk deel van zijn activiteiten speelde zich inmiddels buiten het domein van de musici-organisaties af en zelfs buiten 'Het Gebouw'. Orkestleden als hij vonden namelijk vaak een nevenemplooi als dirigent van harmonie- en fanfare-orkesten of van amateurzangverenigingen in Amsterdam en omgeving, en traden ook op als coach van muziekcorpsen van diamantbewerker. Als zovelen heeft Heymans tot zijn vertrek uit het orkest op 1 september 1932, en mogelijk erwijs ook nog daarna, dus meestentijds een gemengde professionele praktijk uitgeoefend.<sup>4</sup>

Gedurende een groot deel van de voorbije veertig jaar had deze koperblazer zowel binnen als buiten het orkest dus een actief aandeel gehad in alle hoogte- en dieptepunten van voorgeschiedenis, opkomst, bloei, neergang en herrijzenis van 'muzikale vak-verenigingen'. Maar naast al zijn verenigingsactiviteiten was Heymans in het orkest rond de eeuwwisseling ook van nabij getuige van de opkomst van het fenomeen Mengelberg; vervolgens beleefde hij ook diens artistieke bloeiperiode in de jaren tien mee, de consolidatie van zijn succesvolle loopbaan in de jaren na het grote Mahlerfeest van 1920 en de mentale verstarring in de jaren erna. In de schaduw van Mengelbergs conserverende triomftocht zal de tubaïst kort voor zijn eigen aftocht zelfs nog hebben geblazen, op weg naar moderniteit en moderne tijd, onder de pas aangeworven Eduard van Beinum. Na zijn pensionering heeft Heymans vast niet uitgebreid meer op zijn loopbaan teruggeblikt; musici als hij waren, anders dan latere historici, in de eerste plaats praktische mensen. Evenmin is het waarschijnlijk dat hij zich sterk heeft verdiept in theorieën over de maatschappelijke positie van kunstenaars of in de achtergronden van ontstaan en ontwikkeling van belangenorganisaties, waarvan hij gedurende zijn lange loopbaan zo trouw lid was geweest.

Voor zijn generatiegenoot en mentor Polak lag dit heel anders: naast al zijn praktische werk in politiek en vakbeweging verwoordde deze ook enige malen theoretische opvattingen, vooral met betrekking tot algemene strategische vraagstukken van de vakbeweging.<sup>5</sup> Op belangrijke momenten had hij bovendien van zijn speciale belangstelling voor de organisatieproblemen

van musici blijk gegeven en ook enkele malen expliciet geïntervenieerd in de ATV- en ANTV-geschiedenis, namelijk in 1894, 1909 en 1918. Al ontbreekt helaas van Polak, evenals van Heymans, een bezonnen terugblik van later datum op zijn relatie met musici en hun verenigingen, gezien zijn dwingende organisatieprincipes moet hij wel teleurgesteld zijn geweest in de zijns inziens bochtige paden van zijn muzikale geesteskinderen. De strategische inzichten die hij ten aanzien van de ‘moderne’ vakbeweging ontwikkelde, in het bijzonder als gevolg van zijn bemoeienis met ANDB en later NVV, kunnen echter achteraf goed worden afgezet tegen de mogelijke weerklank die ze destijds ondervonden bij ATV en ANTV. Deze opvattingen kunnen ook worden gesteld tegenover het effect dat ze eventueel hadden op de praktische organisatiewijze van beide. Contemporaine verschillen in invalshoek tussen Polak en de musici en vaak felle contrasten daartussen worden vooral zichtbaar aan de hand van de vier kwesties die permanent en als een rode draad door de A(N)TV-geschiedenis lopen. Centraal daarin stonden achtereenvolgens het verondersteld ontstaan van modern klassenbesef onder musici; de mate waarin centraliserende organisatieprincipes werden doorgevoerd; de prioriteitenstelling in de belangenbehartiging en de (on-)wenselijkheid van politieke neutraliteit en onafhankelijkheid van vakverenigingen.

### **Standsgoed en klassenbesef**

Polak zou achteraf gezien in de eerste plaats hebben moeten toegeven dat Van der Goes en hij zich al direct bij de oprichting van de ATV in 1894 hadden verkeken op de beroepspositie van de meeste musici. Er was een grote diversiteit aan beroepssituaties, terwijl velen als het ware een pendeldienst onderhielden tussen vakuitoefening in nu eens burgerlijke sferen en dan weer proletarische omgevingen. In dit gedifferentieerde scala bestond een enkele maal ruimte voor een groot-, maar meestal slechts voor kleinburgerlijk standsbesef; in sommige gevallen was (al) sprake van klassenbewustzijn, maar veel vaker ontbrak zelfs elke vorm van zelfbewustheid of tenminste een duidelijk perspectief op de eigen sociale positie. De sociaal-democratische ideologen die de musici van buitenaf zo enthousiast ondersteunden bij hun organisatiepogingen, hadden als welwillende sympathisanten, maar niet-vakgenoten, weliswaar een goed oog voor de sociale nood onder artiesten. Maar aanvankelijk toonden ze weinig besef van het grote onderlinge onderscheid in beroepspositie en status enerzijds, en anderzijds van de verschillen onder musici in hun particuliere loopbaanverwachtingen en in betrokkenheid bij het vak. Ook innerlijke tegenstrijdigheden van het beroep leken hun ontgaan te zijn, en evenmin kenden ze van binnenuit de dikwijls paradoxale situaties die de praktijk nu eenmaal met zich meebracht. Laat staan dat ze de invloed van die contradicties op het muzikantengemoed konden peilen. Zo was voor musici zelf het uiterlijk vertoon waarmee de beroepsuitoefening vaak gepaard ging een even substantieel deel van hun subjectieve werkelijkheid als de vernederende loonafhankelijkheid achter de schermen dat kon zijn. Ook beseften deze lang niet altijd dat op het oog zelfstandig lijkende keuzes binnen hun beroepspraktijk in feite waren afgedwongen door externe omstandigheden. De afhankelijkheid van steeds wisselende inkomsten, met meestal het verkeren in stille armoede als

gevolg, was voor velen even vanzelfsprekend als zo'n eb- en vloedbeweging op de lange duur demoraliserend kon zijn. En de wisselvalligheid van artistieke reputaties in een tijdperk vóór er sociale vangnetten bestonden, als gevolg van ziekte, gebrek of naderende ouderdom, werd door musici dikwijls als onontkoombaar natuurverschijnsel beschouwd. Zulke berustende reacties op ingrijpen van God of lot contrasteerden natuurlijk sterk met de klassevijandige opzet die Polak achter alle beroepsmalaise had ontdekt.

In het begin van wat voor Polak in organisatorisch opzicht een onbetwist succesjaar zou worden, had hij in *De Nieuwe Tijd* feitelijk de definitieve verproletarisering van de artistieke loonafhankelijken afgekondigd, ongetwijfeld na nauwe samenspraak met de meer theoretisch onderlegde Van der Goes. Tot dan toe hadden musici van Park en Paleis, maar ook operakoristen en ondersteunend personeel, een bestaan in de maatschappelijke coulissen geleid dat uiteenliep van stil kleinburgerschap tot proletarische onderworpenheid. Maar nu zouden zij volgens materialistisch-deterministisch recept onontkoombaar worden opgenomen in het veelkleurig palet van de uit bewuste loonslaven bestaande arbeidersbeweging. In het kielzog van metselaars en opperlieden, van metaaldraaiers en sloopstimmerlieden en van drukkers en diamantklovers moest Polaks 'Artistieke Proletariaat' een onderdeel vormen van de wereldomspannende heerschers van Friedrich Engels, Karl Kautsky en Jean Jaurès, en weldra dichter bij huis van de brede falanx van Pieter Jelles Troelstra. Maar als de inlijving van artistieke beroepsbeoefenaren in het arbeidersaalgaam al volautomatisch gaande was, dan verliep de bewustwording van dat proces onder musici toch minder simpel, soepel en rechtlijnig dan hun montere leidsman van buiten aanvankelijk wel dacht.

De vanzelfsprekende veronderstelling van mechanische integratie van (toon-)kunstenaars en aanverwanten in het proletariaat hield weinig rekening met de invloed, die de concrete veelvormigheid van hun activiteiten op hen had en met de specifieke combinatie van hoofd- en handarbeid die deze werkzaamheden in de meeste gevallen inhielden. Eveneens zag Polak goeddeels over het hoofd, dat de bij uitstek dienstverlenende aard van het vak bijna als vanzelf tot een zekere onderdanigheid dwong en slechts beperkte reflectie op de eigen standspositie toeliet. Sociaal-psychologische belemmeringen voor rappe ontwikkeling van klassenbewustzijn hadden overigens de journalistieke agitator van *De Nieuwe Tijd* intussen wel bekend kunnen zijn uit andere bedrijfstakken, waar eveneens veel 'kleine scharrelaars' loondienst en zelfstandigheid op identieke en vaak onzichtbare wijze afwisselden. Ook was inmiddels de opvatting courant dat kunst, hoezeer ook op bewuste en weloverwogen wijze voortgebracht en uitgevoerd, geen deel uitmaakte van een voor maatschappelijke reproductie onontbeerlijke tak van nijverheid. Ontegenzeggelijk kon ijle muziekbeoefening zich voor wat betreft nut en noodzaak zelfs niet meten met een tastbaarder luxe-industrie als diamantbewerking. De voormalige diamantsnijder én amateur-altviolist Polak heeft wellicht beide geliefde metiers qua klassenpositie toch teveel met elkaar geïdentificeerd. Daarmee ging hij voorbij aan het feit dat bij diamantbewerking wél sprake is van stoffelijke nijverheid, terwijl muziek- en theaterbeoefening draaien om het letterlijk verplaatsen van trillende lucht. Ondanks ook onmiskenbaar fysieke aspecten van hun ambacht onderscheid(d)en de immateriële componenten van de beroepsuitoefening podiumkunstenaars nu juist in essentie van werkers in de luxe-industrie, en nog sterker van industrie-, transport- of bouwarbeiders.

Eerder dan aan diamantbewerkers konden musici dus als verwant worden beschouwd aan andere typen ‘dienstverleners’ als kantoorbedienden, onderwijzers of journalisten. Nu werden ook die beroepen vanuit leerstellig oogpunt als proletarisch beschouwd, maar omtrent het ware klassenbewustzijn van nederige stofjassen, serviele hulpschoolmeesters of onderdanige pennenlikkers zou in kringen rond Polak nog decennialang wél gerede twijfel blijven bestaan.<sup>6</sup> Dat géén voorzichtige twijfel werd gekoesterd met betrekking tot het klassenbewustzijn van musici valt slechts te begrijpen uit de klaarlijkkelijke behoefte aan rechtlijnige overzichtelijkheid en leerstellige zekerheid.

Bij Polak en zijn sociaal-democratische omgeving heerste anno 1894 vooral de wens om de musici-stand op korte termijn bij het proletariaat in te kunnen lijven. Maar het feit dat de overgrote meerderheid van de musici toen al onvrijwillig van tijd- of stukloon afhankelijk was, meest tegen tarieven die eerder konden worden gekenschetst als proletarisch-benepen dan als burgerlijk-ruimhartig, betekende nog niet dat deze toonslaven zichzelf dan ook meteen maar lieten annexeren als loonslaven, arbeiders of werklieden. In tijden van werkgelegenheids- of tariefacties, zoals in 1894 en 1918, was een deel van het muzisch smaldeel wel bereid om voor korte tijd de ‘blauwe kiel’ van proletarische strijdbaarheid aan te trekken. Maar in rustiger tijden en in overgrote meerderheid beschouwden zij zichzelf toch vooral als uitverkoren schoffelaars in de koperen tuin van melos. Zij mochten dan geen ‘heeren’ zijn, ze waren wél de aardse diakenen van hemelse hogepriesters: van de componisten, dirigenten, vocale en instrumentale solisten. Dit besef van relatieve geprivilegieerdheid verhief hun boven de veel proletarischer beroepsbeleving die sjofeler sappelaars kenden in de zônes van het vakmatig vagevuur. Prozaïscher beroepscategorieën als variété-artiesten en bioscoopexplicateurs, theatertechnici en decorbouwers, inspiciënten, ouvreuses en andere dienstverlenende disciplines zouden op den duur dan ook niet voor niets eigen organisaties oprichten. Maar deze ondersteunende beroepen en de onderklasse van muzikanten daargelaten, verschafte het besef mee te werken aan iets hogers en verhevens aan veel musici het perfecte argument om zich aan Polaks klassendeterminisme te onttrekken. Zij hadden een comfortabel alibi gevonden om te ontkomen aan een rigide indelingsschema, dat àlle musici en aanverwanten als kersverse proletariërs over één kam schoor.

Met het postulaat van proletarische eenvormigheid dat Polak in 1894 met betrekking tot het muzikantenvak had geconstrueerd, zette hij achteraf gezien zichzelf, zijn lezers en de musici dus op het verkeerde been. De nog betrekkelijk onervaren sociaal-democraat hield er in zijn agitatiejournalistiek niet alleen geen rekening mee dat musici veelal in wisselend beroepsperspectief werkzaam waren: bij wijze van spreken nu eens als proletarische loonslaven en dan weer als paladijnen der kunst, en dat vaak zelfs gelijktijdig. Maar evenmin had hij besef dat zij niet de leerschool hadden doorlopen van de elite van jonge socialisten uit de Jodenhoek waartoe hij zelf behoorde.<sup>7</sup> Ook bijna tien jaar later zag een sociaal-democratische activist als Pothuis, door zijn begrijpelijke fixatie op vooral de onderklasse van musici en aanverwanten uit de Amsterdamse jodenbuurt en zijn aanvankelijke onbekendheid met burgerlijker segmenten van het musicibestand, daarvan nog de interne gelaagdheid over het hoofd. Hoezeer hij als secretaris van de ABB ook vertrouwd was met grote onderlinge verschillen

in beroepsuitoefening, vakbekwaamheid en de waardering daarvan in andere vakken, ook hij taxeerde onvoldoende de differentiatie in beroepssituaties binnen het musicimétier.

Dat de professionele positie van de gemiddelde musicus meestal ambivalent, vaak paradoxaal en voor buitenstaanders soms ondoorgrondelijk was, bemerkte Polak zelf overigens niet alleen in 1894. Bij gelegenheid van zijn vermaningen en interventies in 1909 en 1918 zou hij ervaren dat een tijdsverloop van vijftien of vijfentwintig jaar op zich geen fundamentele positieveranderingen teweeg had gebracht, en dat onder musici maar betrekkelijke vooruitgang in klasseninzicht was opgetreden. De stille aanname ging dus ook niet op dat zich, zo niet meteen dan na verloop van tijd, als het ware vanzelf of als gevolg van conflictervaringen wel een artistiek smaldeel zou constitueren binnen de (hoofdstedelijke) arbeidersklasse. Dat zo'n optimistische veronderstelling simpelweg te triomfantelijk was, zag Polak zelf gaandeweg ook in. Begin 1918 zou hij zich in zijn lezing voor de Concertgebouwmusici en ten overstaan van Stips en Van de Rovaart aanzienlijk genuanceerder uitlaten en daarmee zijn vroegere zelfbedrog impliciet toegeven. Inmiddels was hij tot de erkenning gekomen dat er 'zooveel soorten musici' bestonden en dat er dus ook verschillende factoren waren die op kortere termijn 'de eenheid van vakverenigingen in den weg' stonden.<sup>8</sup>

Dat hooguit op langere termijn perspectief bestond op een groeiend klassenbewustzijn onder musici is achteraf begrijpelijk, als in aanmerking wordt genomen dat de standspositie van de meesten van hen, voorzover zij niet afkomstig waren uit de Amsterdamse Jodenhoek, van oudsher vooral als kleinburgerlijk viel te omschrijven. Nederige muzikanten, maar ook iets meer gezeten musici, werden in het midden van de negentiende eeuw doorgaans tot de zogenoemde kleine 'middelstand' gerekend. Beide segmenten maakten onwrikbaar deel uit van een sociale structuur die nog maar weinig in beweging leek gekomen.<sup>9</sup> Nog lang in de eeuw werden veel musici bijgevolg als zelfstandige meesters gezien, ook als zij dat de facto (al) niet (meer) waren. Het beeld van een op het oog vrij beroep werd nog versterkt doordat het vak in de praktijk werd doorgegeven van vader op zoon, zoals gebeurde bij typische musicifamilies als Dahmen of Hutschenruyter. Telgen daaruit koesterden dan ook generaties lang het bij ambachtelijke familiebedrijfsvoering zo kenmerkende burgerlijk zelfbewustzijn, dat overigens bij de derde of vierde generatie vrij plotseling omsloeg in vakbondsmilitantie. Voor het zelfstandigheidsgevoel van deze musici maakte het ook uit dat zij, in aanvulling op een dienstverband, vaak nog 'aangenomen werk' op honorariumbasis verrichtten. Alhoewel zij op zulke momenten feitelijk op basis van een vorm van stukloon functioneerden, hadden ze bepaald niet het besef tot volledige loonafhankelijkheid te zijn veroordeeld. En zo waren veel van deze 'halve heren' en schaarse dames in mentaal opzicht nog ver verwijderd van Polaks proletarische inlijving op termijn.

Ook bij de velen die uitsluitend in tijdelijke loondienst opereerden en dus op basis van tijddoon tonale arbeid verrichtten, werkte loonafhankelijkheid op zich niet onmiddellijk als een spoedcursus klassenbesef. Deze contractsvorm deed aanvankelijk weinig af aan de veronderstelde zeggenschap over eigen werk en inrichting van de arbeidssituatie. Dit gevoel van autonomie, maar ook het verwijt van ordeloosheid als spiegelbeeld ervan, werd in de hand gewerkt door steeds wisselende arbeidspatronen: na afloop van de ene kortlopende verbintenis sloot men even gemakkelijk een aansluitende af als dat men terugkeerde tot volledige

zelfstandigheid of tot tijdelijke ambulantie door het aannemen van losse werkzaamheden. Deze grote differentiatie liet, ook bij lage tarieven, aan modale musici de illusie van beroepsmatig zelfbeslissingsrecht en burgerlijke autonomie. Anders dan Polak had gemeend, kon het zo onder artistieke loonslaven welhaast niet vanzelfsprekend of *linea recta* komen tot geünificeerd klassenbesef, laat staan dat de notie ontstond deel uit te maken van één groot arbeidersleger. En voorzover dat bewustzijn wél bestond, betrof het aan het eind van de negentiende eeuw vermoedelijk een kleine minderheid van hoofdstedelijke en Rotterdamse toonkunstenaars en amusementsartiesten. In Amsterdam was die bewuste groep ten dele afkomstig uit Polaks eigen biotoop, de Jodenhoek, en verder uit armere buurten als de Pijp of de Jordaan.<sup>10</sup> Deze minderheid omvatte verder vooral enkele positiebewuste immigranten afkomstig uit Duitsland, waar al langer een grootschaliger muzikale infrastructuur bestond die vergezeld ging van groeiend klassenbewustzijn en behoefte aan organisatie.

Wat vroeger was aangeduid met de verzamelterm: ‘de stand der toonkunstenaars’ moest al met al aan het eind van de negentiende eeuw nog hoofdzakelijk worden beschouwd als een kleinburgerlijke tussenlaag met zeer uiteenlopende sociale kenmerken. Bij deze segmentering paste een individualistische zelfopvatting die voortkwam uit specifieke ontstaansomstandigheden van de sector en de eigenaardigheden van een bijzondere beroepspraktijk. Die kenmerken bevorderden in aanzienlijke mate de instandhouding van collectieve illusies van particuliere autonomie, gevoelens die niet overeenstemden met de inmiddels binnen de sector vrij algemeen gangbare loonafhankelijkheid. Roem en schittering op het podium, ook door het tweede echelon van musici gekoesterd om het kunstenaarsimago hoog te kunnen houden, stonden veelal in schril contrast met armoedigheid achter de coulissen. Een zonnig zelfbeeld schoof hardnekkig voor de grauwere werkelijkheid. Dat verklaart mede hoe zich op weg van stand naar klasse, precies te periodiseren tussen het gesteven servet van de respectabele NTV en het ambitieuze tafellaken van de geharnaste NTB, een specifieke en hybride vorm van vakorganisatie kon ontwikkelen. De relatieve kracht van de A(N)TV gedurende die kwart eeuw tussen 1895 en 1920 was nu juist, dat verschillende musici-identiteiten en -segmenten in haar samenvloeiden. Maar voor een leidsman als Van de Rovaart bestond bij alle ambivalentie toch geen enkele twijfel naar wie de loyaliteit van zijn organisatie in de eerste plaats moest uitgaan. In 1916 meldde hij in een terugblik in *Toonkunst* er niet rouwig om te zijn dat de ANTV intussen ‘alle wankelmoedige en kunstmatig gekweekte celibriteiten’ van hogere stand van zich had vervreemd; zij moest immers vooral opkomen voor ‘de groote schare van niet beroemde, niet voldoende gewaardeerde en hoogst onvoldoende betaalde musici’. Die stellingname bevestigde dat hetgeen toen inmiddels eenvoudigweg, maar niet zonder trots, ‘een vereeniging van muzikanten’ heette zich in de voorbije twintig jaar toch minder was gaan beschouwen als negentiende eeuwse stands- dan als twintigste eeuwse klassenorganisatie.<sup>11</sup>

### **Afwijkende institutionaliseringsroutes**

Behalve als conglomeraat van verschillende beroepssegmenten onderscheidde de ‘muzikale vak-vereniging’ zich in de tweede plaats van veel andere vakorganisaties door de geringe mate van centralisatie die zij doorvoerde, zoals al uitgebreid ter sprake kwam. Ongetwijfeld tot verdriet van Polak paste bij een hybride beroepsbesef zo te zien geen strakke organisatiestructuur. Deze ogenschijnlijk luchthartige keuze voor een vrijblijvender wijze van organisatie, tot ver in de twintigste eeuw, was ten dele verklaarbaar uit een betrekkelijk zorgeloos zelfbeeld. Het lukte de musici niet, maar zij streefden er ook niet werkelijk naar, om zich tot een op harde strijd geprepareerde, gecentraliseerde falanx te forceren, zoals zich hier en daar met name zou ontwikkelen onder industriële handarbeiders. Dat model van klassenstrijd introduceerde Polak eerst in de ANDB, en hij zou het met anderen –vooral na de desastreus afgelopen tweede Spoorwegstaking van 1903– vanaf 1906 ook gestalte geven in het NVV en de daarbij aangesloten bonden. Ontstaan uit lokale toonkunstenaarsverenigingen die hun beleidsmatige en financiële autonomie krachtig koesterden, bleef de landelijke inrichting van de ANTV na 1909 daarentegen nog vrijwel federatief. Ondanks ‘een vriendschappelijke raad’ van Polak uit dat jaar verwees de structuur van de ANTV dus minder naar het centralisme van ‘moderne’ bonden dan naar oudere neutrale vakverenigingen uit de jaren tachtig en het begin van de jaren negentig, zoals die in het NAS waren samengegaan. De decentrale opbouw vanuit lokale vakafdelingen die zowel deze federaties als de ANTV kenden, vertoonde zelfs gelijkens met die van een voorloper van deze laatste, de keurige Maatschappij Toonkunst. Ook die koesterde immers van Goes tot Zwolle de voor het republikeinse waterland kenmerkende autonome afdelingstraditie, onder het motto: ‘elk slootje zijn eigen bootje’. Het vroeg binnen lokale musiciverenigingen en de ANTV de gehele periode van 1894 tot de jaren twintig, om geleidelijk tot het inzicht te komen dat het onvermijdelijk was om decentrale beslissingsmacht uit handen te geven en centrale bevoegdheden bij een hoofdbestuur te leggen. Zonder het centralisme van Polak en het NVV openlijk te omarmen, zou pas de nieuwe NTB zich als een centraal geleide bond manifesteren, in elk geval naar buiten toe.<sup>12</sup>

Aanvankelijk bestond, dit ten derde, tussen de musicivereniging(-en) en de latere aartsvader van de ‘moderne’ vakbeweging ook verschil in invalshoek met betrekking tot de aanpak van de belangenbehartiging, zonder dat dit overigens tot openlijke conflicten aanleiding zou geven. Toen Polak zich voor het eerst met musici bemoeide en zijn opvattingen over de organisatienoodzaak van het ‘artistieke proletariaat’ verwoordde, schreef hij musici en aanverwante beroepsgroepen een stevig vakbondsrecept voor van hoofdzakelijk materiële belangenbehartiging. Dat strakke concept week af van de dubbele agenda van zowel materiële als immateriële doelstellingen, die zeker niet alleen op formele gronden in de statuten van de ATV werd opgenomen; met eenzelfde combinatie zou Polak overigens binnen enkele jaren de ANDB exemplarisch maken. Maar het zware accent dat hij aanvankelijk op de materiële aspecten legde, vertoonde veel verwantschap met waar in dezelfde periode de nadruk op viel in ‘harde’ takken van nijverheid als industrie, bouwvak en transport. Eerder dan in die sectoren van handarbeid leek het arbeidsveld in de kunsten vanwege de specifieke



combinatie van hand- en hoofdarbeid echter juist bij uitstek te vragen om een subtiële balans tussen stoffelijke en geestelijke belangenbehartiging. Het was maar helemaal de vraag, of met het eenduidige ‘harde’ advies de eigen aard van het muziekbedrijf wel voldoende werd onderkend en de ambivalente beroepshouding van musici niet te gemakkelijk werd veronachtzaamd. Impliciet ontkende Polak met deze aanpak bovendien dat de meeste musici in beroepsmatig opzicht wellicht, meer dan met handarbeiders, verwantschap voelden met (andere) half-intellectuele loonafhankelijken als onderwijzers of journalisten, bij wie stoffelijke aangelegenheden ook lange tijd geen uitsluitende prioriteit genoten. Gezeten en prominente toonkunstenaars konden zich, ook materieel gezien, zelfs meer verwant voelen met vrije beroepsbeoefenaars als predikanten, architecten en ingenieurs. Dit musicisegment was lang geneigd geweest om zich terug te trekken in een op sociabiliteit gericht genootschap als de Maatschappij Toonkunst en deze beroepscategorie had toch niet voor niets een voornamelijk ‘geestelijke’ beroepsvereniging opgericht, net als andere beroepsgroepen op zoek naar groter maatschappelijk respect? Bij die kring van ‘heeren-musici’, de sinds 1875 bestaande NTV van Nicolai en Heinze, viel het accent dan ook voornamelijk op immateriële aspecten van beroepsuitoefening. Voor een nieuwe generatie organisatiemannen kon het dus alleen al uit macht der gewoonte voor de hand liggen om die ‘zachte’ traditie te volgen en sprak het zeker niet vanzelf om de meer grofstoffelijke benadering van Polak en de zijnen te omhelzen.

Het is niet zeker dat Polak zich meteen heeft gerealiseerd dat zijn doortastende aanpak mogelijkerwijs weerstanden kon wekken. Wat hij echter, vermoedelijk in samenspraak met de oprichters van de ATV, wel goed had gezien was dat een keuze voor een onthechter aanpak geen rekening zou houden met de grote materiële nood onder musici. Die werd zeker ook in de jaren na 1894 nog ernstig gevoeld en rechtvaardigde ten volle de aandacht voor stoffelijke belangenbehartiging. Daarbij werd de basale behoefte aan bestaanszekerheid en een overlevingskans binnen het vak ongetwijfeld juist getaxeerd. Die gold rond de eeuwwisseling niet alleen voor armoedige operamusici, maar evenzeer voor leden van het Concertgebouworkest of muziek-nomaden rond het Rembrandtsplein. Contractmodellen voor opera- en Concertgebouwmusici enerzijds, en het streven naar een minimumtarief voor ambulante werkzaamheden anderzijds, lieten zien hoezeer musici baat hadden bij coördinatie van materiële belangenbehartiging, en hoezeer de ATV hun vakmatige existentie mede afhankelijk achtte van beginnende standaardisering van inkomensregelingen. Om het accent zo op materiële belangenbehartiging te leggen duidde stellig op een trendbreuk. De taakverdeling met de oude NTV in een steeds meer gesegmenteerd beroepsveld werd er door gemarkeerd en in de ‘organisatiemarkt’ werd een lacune opgevuld die jaren daarvoor eigenlijk al duidelijk aan het licht was getreden bij de in petitie verwoorde zorgen omtrent de gebrekkige oudedagsvoorzieningen.

Al spoedig zou de ATV, in afwijking van Polaks aanvankelijke aanbevelingen, ook immateriële doelstellingen als medezeggenschap, democratisering en kwalificatieverbetering aan haar eisenpakket toevoegen. Daardoor werd alsnog meer evenwicht bereikt tussen stoffelijke en onstoffelijke doeleinden. Het is niet waarschijnlijk dat Polak zich later, met de ervaring van het vooral ideële Concertgebouwconflict achter de rug, nog tegen een samengaan van beide belangenvormen heeft verzet. Ook in zijn eigen ANDB zou hij die weg inslaan. Deze mixtuur

van stoffelijke en geestelijke belangenbehartiging, eerst bij de ATV en later bij de ANTV, reflecteerde ook de bijzondere belangen en afwijkende samenstelling van het ledenbestand. Typerend was immers dat gevestigde toonkunstenaars met vooral een behoefte aan ideële gedachtenuitwisseling zich zowel met een tussenlaag van (klein-)burgerlijke musici hadden verenigd als met militanter musici met een proletarische achtergrond. Voor beide laatste groepen wogen de stoffelijke belangen van alledag zwaar, waardoor de materialistische toon in de nieuwe vereniging werd gezet. Het was juist de meer proletarische groep die uit pure overlevingsdrang en uit verzet-om-den-brode zelfs mede het initiatief tot organisatie had genomen. Een zorgvuldige balans tussen de uiteenlopende belangen en opvattingen binnen dit gemengde ledenbestand met zo verschillende achtergrond en motivatie diende op den duur garant te staan voor een evenwichtig eisenpakket. Elk van de drie segmenten zou zich daar immers in voldoende mate in moeten kunnen herkennen.

Vanzelfsprekend was op voorhand niet te voorzien geweest dat juist musici-organisaties zich zouden weten te onttrekken aan de extreme stereotypen van hand- en hoofdarbeidersorganisaties: er ontstond géén eenduidige brood-en-boter-vakbond, maar evenmin een uitsluitend op ideële en geestelijke aangelegenheden gerichte beroepskring-met-rituele-gezelligheidsaspecten. In feite ontwikkelde de A(N)TV terloops een a-typisch belangenbehartigingsconcept, waarin stoffelijke en immateriële elementen beurtelings om de voorrang streden. Door de buitenwacht, zowel door collegabonden waarmee ze op de vakbondsmarkt samenwerkte of concurreerde als door werkgevers(-organisaties), werd zij vanwege haar specifieke mengsel van doelstellingen en tactieken ongetwijfeld beschouwd als een hybride organisatie. Het was niet altijd even duidelijk waar haar beleidsmatige prioriteiten nu eigenlijk lagen. Haar bestuurders namen bovendien ook de vrijheid om die naar believen te verleggen als hun dat tijdelijk of toevallig zo uitkwam. Polak mocht dan aan de beginnende ATV strenge recepten van proletarische klassenvorming en eenduidige materiële belangenbehartiging hebben voorgeschreven, voormannen van de beroepsgroep zelf meenden in de erop volgende decennia de vaak paradoxale wendingen in de professionele mentaliteit en praktijk beter aan te voelen. Zij dachten in beleidsmatig opzicht dan ook het best om te kunnen gaan met het curieuze conglomeraat van 'heeren zonder kachelpijp', dat door boze bestuurders van moderne bonden in het vak juist werd uitgemaakt voor een hautaine verzameling 'proletariërs met een hoed op'. A(N)TV-bestuurders hebben ongetwijfeld gemerkt dat hun organisatie vaak een onduidelijk beeld opriep en dat geforceerde verzoeningspogingen tussen ogenschijnlijk tegenstrijdige doeleinden naar buiten toe niet altijd even consistent overkwamen. Maar die mist namen zij op de koop toe en van de er door geboden dekking maakten ze ook menigmaal slim gebruik.

Alle nevel kon natuurlijk niet verhullen dat de A(N)TV ook zonder Polakkiaanse bevoogding geleidelijk aan wel degelijk óók zekere gelijkenis vertoonde met klassieke vakbonden van loonafhankelijke handarbeiders, zoals die in de jaren tachtig en negentig vorm hadden gekregen. Het streven naar minimale bestaanszekerheid, het uitstippelen van nieuwe overlevingsstrategieën, de behartiging van materiële belangen en een open toegankelijkheid voor alle vakgenoten stonden daarbij centraal en wogen aanvankelijk stellig zwaarder dan onstoffelijke en imponderabele kwesties. Maar in zoverre de ATV al onder Hutschenruyter het accent

tevens had geleegd op pedagogische kwesties, geestelijke verheffing van de stand, (mede-)zeggenschap over arbeidsomstandigheden, invoering van orkestdemocratie en ambachtelijke en (muziek-)inhoudelijke discussies, was ze ook onmiskenbaar verwant aan nieuw gevormde beroepskringen. Binnen het culturele veld ontstonden die ‘zachte’ kringen rond de eeuwwisseling zowel onder muziekonderwijzers als, iets later, onder scheppende en reproductieve kunstenaars. En ook met organisaties in andere sectoren van geestelijke arbeid kon verwantschap worden verondersteld.<sup>13</sup> Maar toch bleef de ‘muzikale vak-vereeniging’ vanaf haar prille begin een buitenbeentje in zowel het universum van de ‘brood- en klassenbonden’ als van artistieke kringen waar standsrespect en immateriële kwesties centraal stonden. Dat kwam ook en vooral omdat zij vanaf het begin in haar belangenbehartigingsconcept speciale aandacht gaf aan de arbeidsbemiddeling van ambulante musici, het meest turbulente eskader in haar gedifferentieerde ledenbestand. Alhoewel ook in het diamantvak nog wel pseudo-zelfstandige beroepsuitoefening voorkwam, namelijk onder zogenoemde ‘eigenwerkmakers’, waren er met uitzondering van wellicht sigarenmakersbonden nauwelijks vak- of beroepsorganisaties die al zo vroeg en hardnekkig voor de belangen opkwamen van ‘vrije’ beroepsgegoten aan de onderkant van de arbeidsmarkt. Het qua doelstellingen en werkwijze van de organisatie zo centraal stellen van deze speciale en weinig stabiele ledengroep getuigde zeker van visie, moed, vasthoudendheid en solidariteit.<sup>14</sup>

### **A-typische ongebondenheid**

Tenslotte betrof een in het oog lopend verschil tussen vrijwel alle vakorganisaties van enige betekenis en de musiciverenigingen de ideologische en organisatorische ongebondenheid van deze laatste. Vroeg of laat zouden verreweg de meeste bonden zich verenigen in Polaks NVV of andere vakcentrales, alle met een min of meer duidelijke politieke of levensbeschouwelijke signatuur. Bij A(N)TV en NTB echter bleef tot de Tweede Wereldoorlog een lijn van zowel organisatorische onafhankelijkheid gehandhaafd als van zo groot mogelijke inhoudelijke neutraliteit ten opzichte van alle maatschappelijke en politieke stromingen. In deze dubbele strategie bestond grote continuïteit, alhoewel natuurlijk ook al in de periode tussen 1894 en 1920 tal van tactische wendingen onontkoombaar waren, zowel bij de A(N)TV zelf als in haar oriëntatie ten opzichte van andere veldorganisaties binnen en buiten de podiumsector; en vice versa. De interessante vraag hoe de vakvereniging(-en) van musici in ideologisch en organisatorisch opzicht dan wél kon(-den) worden gesitueerd in het brede spectrum van alle Nederlandse vakorganisaties, valt eigenlijk alleen indirect te beantwoorden. De A(N)TV hoedde zich permanent voor een al te uitgesproken sociaal-ideologisch engagement in de richting van één politieke stroming, én zij hield altijd zoveel mogelijk berekenende afstand ten opzichte van alle andere vakorganisaties, of deze nu een confessioneel, syndicalistisch, neutraal of sociaal-democratisch karakter hadden. Drie dimensies speelden bij deze weloverwogen positiebepaling de belangrijkste rol: in de eerste plaats betrof het de directe verhouding van de A(N)TV tot bij het NVV aangesloten bonden en indirect tot die vakcentrale zelf. In de tweede plaats ging het om haar relatie tot enkele partijpolitieke stromingen, in het bijzonder tot de

politieke sociaal-democratie en individuele voormannen van de SDAP als Polak. Tenslotte was haar afwijkende opstelling relevant en is ze interessant in relatie tot de opkomende politieke en maatschappelijke verzuiling, die in principe alle vakorganisaties raakte.

Allereerst weigerden de toonkunstenaarsverenigingen zich, ondanks hun schatplichtigheid aan mannen als Polak, te onderwerpen aan dirigistische initiatieven van de in opkomst zijnde 'moderneren', zoals die vanaf de eeuwwisseling eerst uitgingen van een lokale bestuurdersbond als de ABB en later van het NVV en daarbij aangesloten (artiesten-)bonden. De eigenzinnige drang van de A(N)TV tot volstrekte onafhankelijkheid vormde de belangrijkste achtergrond voor haar consequente lijn van behoud van zelfstandigheid. Deze koppige neiging tot zelfstandigheid lijkt in eerste instantie van groter belang te zijn geweest dan eventuele bezwaren tegen het sociaal-democratische gedachtegoed op zich. De goede verhoudingen met kopstukken als Polak bleven dan ook steeds intact. Maar moderne vakbondsleiders met grote profileringsdrang van iets mindere statuur, zoals ABB-secretaris Sam Pothuis kort na 1900 en onervaren aanvoerders van de bij het NVV aangesloten NBTBP tijdens de wereldoorlog, liepen wel stuk op de voortdurende behoefte van de musici-organisaties om zich te onttrekken aan elke bevoogding. Bezwaren tegen externe bemoeienis en vrees voor overvleugeling door 'moderneren' wogen, eerst in de boezem van de ATV en later binnen de ANTV als geheel, zwaarder dan de dringende wens om de drijvende kracht te vormen achter een bedrijfstakbrede organisatie voor alle podiumkunstenaars, amusementsartiesten en ondersteunende beroepen. In de loop der tijd werd immers duidelijk dat deze laatste ambitie onmogelijk zou zijn te verwezenlijken zonder morele en financiële steun van het steeds machtiger NVV, met consent van Polak op de achtergrond, maar dat wel in ruil voor toelating van strategische interventie van die zijde. De directe samenhang tussen beide parallelle bewegingen realiseerden achtereenvolgende A(N)TV-bestuurders zich echter onvoldoende: zolang zij zich niet bereid toonden tot vergaande samenwerking met moderne organisaties, blokkeerden ze in feite de totstandkoming van elke vorm van eenheidsorganisatie in de kunst- en amusementswereld. Dat bleek wel toen die tijdens de wereldoorlog op de agenda kwam met de in de NBTBP georganiseerde 'blauwe kielen' en verschillende artiestenbonden. Ook in de jaren twintig en dertig bleef de NTB op haar beurt buiten de moderne vakbeweging, en al evenmin groeide zij toen – en ook niet na nòg een wereldoorlog – uit tot eenheidsbond van musici en aanverwanten. Het zou nog tot ruim een halve eeuw na haar oprichting duren, voor er wél een min of meer bedrijfstakbrede organisatie tot stand was gekomen, die tevens aansluiting vond bij het NVV.<sup>15</sup>

Er bestond bij ATV en ANTV, in het verlengde van hun afstandelijkheid ten opzichte van alle vakcentrales en het rode NVV in het bijzonder, in de tweede plaats een sterke neiging om zich ook onafhankelijk en neutraal op te stellen ten opzichte van alle politieke partijen en hun standpunten. Op het eerste gezicht roept deze distantie associaties op met de afkeer die syndicalistische vakverenigingen koesterden ten opzichte van wat zij zagen als partijpolitiek strijdgewoel en parlementair gekonkel, als gevolg waarvan die zich toelegden op beïnvloeding van 'de politiek' door massale acties van buitenaf. Zulke ideologische bezwaren of vergelijkbare daadkracht werden bij de A(N)TV echter niet aangetroffen, integendeel. Evenmin gezegend met veel leden met actief kiesrecht, en bij gebrek aan imposant actiepotentieel, zocht zij

juist op kousenvoeten naar mogelijkheden om via de politieke binnenkamers toch invloed uit te oefenen. Uit formele interventies bij gezagsdragers en politici bleek herhaaldelijk dat zo'n tactiek werd gevolgd, bijvoorbeeld betreffende concurrentie van militaire musici of ten gunste van subsidie-aanvragen van podiumkunstbedrijven. Maar verder is niets bekend van intensieve contacten met om het even confessionele, liberale of conservatieve ambtsdragers, met voormannen van de anti-parlementaire SDB of lokale politici als Sillem, anders dan in zijn kwaliteit van bestuurder van het Concertgebouw. Met sociaal-democratische en burgerlijk-radicalen bestonden overduidelijk wél –meest informele– raakpunten, zeker in de hoofdstad. Voor wat betreft deze laatste stroming, waartoe aanvankelijk ook Van der Goes en Wibaut hadden behoord, waren deze contacten echter niet van merkbare invloed op de politieke neutraliteit van de A(N)TV. Onder radicale democraten werd vooral steun ondervonden van de vrijzinnige publicist en advocaat mr. H.J. Biederlack in diens rol van juridisch adviseur van de ATV.<sup>16</sup> Als door zijn verlichte invloed sommige A(N)TV-bestuurders mogelijk politieke sympathie koesterden voor burgerlijke radicalen of vrijzinnig-democraten, dan speelde dat geen aanwijsbare rol in het beleid van de vereniging(-en).

De openlijke patronage die de musici ondervonden van sociaal-democratische voormannen was daarentegen natuurlijk wel opvallend, met in verschillende perioden Van der Goes, Polak en Wibaut als meest prominente schutsheren. Het staat wel vast dat in de onderlinge contacten Hutschenruyter en Polak gedurende lange tijd de belangrijkste bemiddelaars waren. Maar zelfs tijdens de beide voorzittersperioden van de eerste, toen Polak tegelijkertijd via vertegenwoordigende functies en zijn voorzitterschappen van ANDB, NVV en SDAP een centrale rol vervulde in het sociaal-democratisch netwerk, lijkt toch steeds een zowel gecalculerde als affectieve afstand tussen de organisaties die zij vertegenwoordigden in stand te zijn gebleven. Onder Krüger en later onder Van de Roovaart zou deze nadrukkelijke distantie nog opvallender worden gecultiveerd, hetgeen ad hoc-afstemming van standpunten en tactiek achter de schermen overigens niet uitsloot. Over contacten tussen de ATV en de hoofdstedelijke sociaal-democratie in later tijd mag minder bekend zijn dan met betrekking tot de beide Hutschenruyter-perioden, maar het is ondenkbaar –gezien vooral de hechte inbedding als musicus én belangenbehartiger in het Amsterdamse sociale leven van Van de Roovaart– dat deze niet veelvuldig in aanraking is gekomen met prominente SDAP-ers als de wethouders Vliegen en Wibaut. Desondanks wist hij formeel en informeel toch steeds de nodige afstand tot de linkse (partij-)politiek te bewaren. De Sousa-affaire in november 1918 vormde daarop de enige uitzondering, toen de ATV-functionaris in het kielzog van opgewonden kunstenaars als Erich Wichman en Matthijs Vermeulen zelfs nog even in revolutionair vaarwater belandde. Maar dit activistische optreden betekende slechts een kortstondig intermezzo temidden van de distantie die de A(N)TV ook in acht nam ten opzichte van politiek strijdgewoel ter linkerzijde van de SDAP.<sup>17</sup> In het algemeen werden dus eventuele persoonlijke voorkeuren of functionele sympathieën van politieke aard strikt ondergeschikt gemaakt aan de ideologische ongebondenheid, die blijkbaar als essentieel werd beschouwd voor een ongeschonden en florerend voortbestaan van de musici-organisaties. Onafhankelijkheidszucht, en wellicht ook koudwatervrees, konden zo uiteindelijk prevaleren boven al te innige samenwerkingsneigingen; daarbij bestond het risico door politieke

richtingen van welke signatuur ook eerst op sleeptouw genomen te worden, om vervolgens te worden opgeslokt.

De vakorganisatorische ongebondenheid en politieke afstandelijkheid van de A(N)TV waren in de laatste plaats ook verknoopt met de bredere dimensie van ideologische en organisatorische afzijdigheid van de opkomende politieke, levensbeschouwelijke en maatschappelijke verzuiling.<sup>18</sup> Niet alleen bestond weldra de reële vrees om als monodisciplinaire organisatie bijna vanzelf op te lossen in de op zich aantrekkelijke dageraad van de sociaal-democratische zuil, die via het snelgroeiende NVV inmiddels voor velen gloorde aan de twintigste eeuwse einder. Maar de oorsprong van de zo hardnekkige traditie van non-affiliatie van kunstenaarsorganisaties met de zuilen lag ook in hun indirecte afstamming van onverzuilden instituties als het algemeen-christelijke en liberaal-verlichte Toonkunst en de categoriaal-neutrale NTV. Met de beide confessionele pilaren zouden nauwelijks raakvlakken ontstaan, maar tussen de liberale en socialistische zuilen zou de A(N)TV op het ruime breukvlak van twee eeuwen behendig blijven balanceren. Deze ideologische en organisatorische neutraliteit werd zeer bevorderd door de dominantie van professionele cohesie boven de middelpuntvliedende verschillen in levensbeschouwing of godsdienstige achtergrond: vroom-katholieke nazaten van Sancta Caecilia gingen ogenschijnlijk moeiteloos om met belijdende joden uit het harpspelend huis van Koning David. De ATV en andere lokale musiciverenigingen waren bovendien al rond de eeuwwisseling zonder doopceelonderzoek of kwalitatieve ballotage toegankelijk voor musici van alle gezindten, afkomst en habitus; ook intern wensten zij dus 'neutraal' te functioneren.<sup>19</sup> Terwille van zo groot mogelijke toegankelijkheid wilde later ook de ANTV nadrukkelijk een 'Algemeene' organisatie zijn en dus stond zij open voor vakgenoten van alle mogelijke maatschappelijke herkomst of religieuze gezindte. Qua naamgeving manifesteerde ze zich dan ook meer als een neutrale stands- dan als een specifieke klassenorganisatie: het 'Algemeene' moest in haar geval zeer letterlijk worden genomen. Het was wezenlijk van meer algemene betekenis dan de enigszins misleidende 'A' dat was bij de ANDB, waaronder in feite al spoedig een sociaal-democratische vakorganisatie schuilging.<sup>20</sup>

De im- en expliciete weigeringen van de A(N)TV om zich in ideologisch of organisatorisch opzicht te laten inlijven door welke levensbeschouwelijke pilaar dan ook, golden werkelijk over de hele linie. Zij zocht zelfs geen aansluiting bij de kleine zuiltjes van doorgaans liberale vakcentrales die zich bij hun naamgeving voorzagen van 'neutrale' of 'algemeene' predikaten.<sup>21</sup> Ook van losse contacten met deze a-politieke conglomeraten of met daarbij aangesloten organisaties, vaak van hoofdarbeiders, is niets overgeleverd. Dit gebrek aan contact is op het eerste gezicht opvallend, omdat op grond van beroepsmatige verwantschap een gemeenschappelijke ideologie of organisatiecultuur niet ondenkbaar waren geweest. Net als de musici-organisaties stamden veel van die verenigingen en centrales immers uit tradities van zakelijke of civiele dienstverlening; andere gingen indirect terug op gezellen- of bediendenassociaties uit de gildentijd of erna. Evenmin zijn relaties te bespeuren met standsorganisaties waarin patroons en geëmployeerden tezamen waren opgenomen, zoals bij vroege typografenorganisaties en later bij de Nederlandsche Journalisten Kring (NJK, 1883). De A(N)TV wilde zich enkele decennia later juist onderscheiden van dit type beroepskring, waartoe ook de NTV behoorde.<sup>22</sup> Dit soort organisaties kon immers gerekend worden tot

de neutraal-liberale zuil en was in de ogen van de A(N)TV stil blijven staan bij groepsbeleving van sociabiliteit, behartiging van uitsluitend immateriële belangen en bij koestering van vooral het zelfrespect van de hogere echelons binnen de professie. Tenslotte had met de A(N)TV als de centrale vertegenwoordiger van vooral loonafhankelijke podiumkunstenaars nog wel een betrekkelijk a-politieke ‘kunstzuil’ tot stand kunnen komen, mede als gevolg van toenemende contacten met beroepsorganisaties van veelal zelfstandig werkende (heren-) kunstenaars. Maar als bekend kwam het vehikel voor zo’n overkoepeling, het VNKV, als gevolg van onderlinge spanningen van mentale en materiële aard niet goed van de grond; daarbij blonk zeker niet alleen de A(N)TV door positionering, stellingname en verenigingscultuur uit in eigenzinnigheid.

Wat uiteindelijk nog resteerde aan mogelijkheden voor vorming van een basale ‘kunstzuil’ beperkte zich tot de bereidheid van de A(N)TV om met andere onafhankelijke organisaties tijdens de wereldoorlog ‘kolenschaarste’-coalities aan te gaan; en alhoewel zij zich door hen bedreigd voelde, sloot ze die nu voor het eerst ook met ‘moderne’ organisaties, zij het aarzelend. Maar zoals deze korte rondgang langs zo goed als alle potentiële alliantiepartners laat zien, had de A(N)TV haar behoefte aan ongebondenheid en haar pilarenvrees inmiddels wel héél ver doorgedreven. Volgens sommigen, en Polak was daar stellig één van, was ze daarin vaak veel te ver gegaan.

### **Verdiensten en defecten tijdens het professionaliseringsproces**

Vanuit de geharnaste gezichtspunten van betrokken tijdgenoten als Henri Polak moeten in de jaren na 1920, bij terugblik op en evaluatie van vijftienvintig jaar A(N)TV-geschiedenis, gemengde gevoelens hebben overheerst: eerst hadden zij zich verkeken op het klassenbesef van de meeste musici waarmee ze te maken kregen; later hadden zij ongetwijfeld kritiek op de wijze waarop die hun organisatie en belangenbehartiging inrichtten en zich vervolgens tot de buitenwereld verhielden. Veel van hun irritatie kon op dat eerste punt worden teruggevoerd: er bestond onvoldoende inzicht in de tweeslachtige beroepspositie van musici en dus onbegrip met betrekking tot hun diffuse, vaak inwendig tegenstrijdige zelfopvattingen. Gevat in de suggestieve terminologie van de toenmalige sociaal-democratische beweging hield dit afkeer in van het kleinburgerlijk individualisme en het gebrek aan proletarische solidariteit dat aan musici werd toegeschreven. Weliswaar beseften de ‘moderne’ voormannen natuurlijk dat zulke intuïtieve weerzin tot een zwak oordeelsvermogen leidt, en zij wisten ook heel goed dat de dagelijkse vakbondspraktijk nu eenmaal vaak sterker is dan de theoretische leer. Maar dat de musiciverenigingen federatief en gedecentraliseerd waren georganiseerd, categoriaal en vaak isolationistisch opereerden en zich al te onafhankelijk en eigenzinnig opstelden, bleef ten enenmale strijdig met het juist centralistische, inclusieve en gepolitiseerde concept van vakorganisatie dat Polak en zijn navolgers hardnekkig propageerden.

Deze contemporaine kritiek van sympathisanten van buiten betrof dus precies de vier besproken kenmerken, waarin de A(N)TV zich willens en wetens onderscheidde van andere vakorganisaties. Sommige van deze bezwaren ondervonden tezelfdertijd al steun in eigen kring,



vooral waar het de gedecentraliseerde organisatiestructuur betrof. Wanneer achteraf vervolgens de effectiviteit van het optreden van de musiciverenigingen zou worden geanalyseerd, mocht in elk geval worden betwijfeld of juist haar structuur wel de toetssteen der kritiek kon doorstaan. Tenslotte kunnen de belangrijkste dilemma's van de 'muzikale vak-vereeniging' inmiddels worden onderworpen aan een welwillende maar korte terugblik op een volle eeuw van afstand in de tijd.<sup>23</sup>

Bij de suggestie vanuit de vakbeweging van gebrek aan proletarisch klassenbesef onder musici bleek allereerst, dat het aan de kaak stellen ervan minder zinvol was dan een poging tot genuanceerde verklaring. De onvoldoende centralisatie, het tweede bezwaar, werd ook en vooral van 'moderne' zijde al vrij vroeg en frequent gehekeld. Maar het in de alledaagse vakbondspraktijk steeds lastiger te hanteren federalisme stuitte ook intern bij de ANTV wel op kritiek, vooral omdat het tot leiderschapsproblemen aanleiding gaf en een zwakke financiële positie van het landelijk organisatieniveau in de hand werkte. Om een duidelijker gezagscentrum te creëren, werd menigmaal geprobeerd de structuur aan te passen, maar telkens vergeefs. Nog in 1918 werd bij een lokaal arbeidsconflict in Rotterdam alles wat zweemde naar centrale leiding van de kant van Van de Rovaart en de zijnen slechts onder grote druk der omstandigheden aanvaard. Door het ontbreken van voldoende vertrouwen slaagde het hoofdbestuur er dan ook niet in om de afdelingen er van te overtuigen, dat centraal optreden de effectiviteit van een organisatie aanmerkelijk zou vergroten. Het particularisme werkte nu steeds meer belemmerend om onontbeerlijke daadkracht te ontwikkelen; en dat in een tijd waarin werkgevers effectieve tegenmacht begonnen te organiseren en de gemeentelijke en staatsbemoeienis met muziek- en amusementsinstellingen sterk toenam. Achteraf wordt goed zichtbaar dat de aanvankelijk functionele structuur van beslissingsmacht dicht bij huis vooral in de laatste jaren van de ANTV juist belemmerend ging werken. Federatieve naweëën vormden zelfs in de begintijd van de NTB nog een hardnekkige rem op de organisatorische slagkracht van die nieuwe bond.

Een nadelig aspect dat overduidelijk samenhang met het ontbreken van mogelijkheden tot centraal leiderschap was het gebrek aan zeggenschap van het hoofdbestuur over de afdelingsfinanciën. Lokale bestuurders waren maar matig bereid om financiële machtsvorming binnen een centraal gestuurde organisatie toe te staan en hadden ook maar een betrekkelijk gering besef van de noodzaak ervan. Het ontbreken van spaarzucht en het er uit voortvloeiende gebrek aan financieel weerstandsvermogen van de vereniging is natuurlijk wel begrijpelijk als men de sociale omstandigheden van de overgrote meerderheid van de leden in aanmerking neemt; die situatie was ondanks het burgerlijker imago van de toonkunstenaarsstand wel enigszins vergelijkbaar met de materiële toestand van de sjofele achterban van sommige syndicalistische vakverenigingen, waar goedgevulde kassen –overigens vaak welbewust en met opzet– eveneens ver te zoeken waren. Door deze omstandigheid werd de reguliere financiële huishouding al aanzienlijk belemmerd, maar was met name instandhouding van een centraal weerstandsfonds uitgesloten. ANTV-penningmeesters kwamen er door schade en schande achter dat particuliere geldzorgen nu eenmaal niet eenvoudigweg leiden tot collectieve offerbereidheid, onderlinge solidariteit en zakelijke soliditeit. Achtereenvolgende besturen slaagden er dan ook niet in om de afdelingen van het hogere belang van substantiële

fondsvorming te overtuigen; ook op de lange duur faalde hun opvoedkundig vermogen wat dit aangaat, zeker vergeleken met de budgettaire discipline die moderne bonden hun leden in diezelfde periode gaandeweg wisten op te leggen. Hoe verklaarbaar ook bij terugblik, het achterwege blijven van financiële buffers bleek in samenhang met de federatieve structuur steeds meer de achilleshiel van het slagvaardig functioneren in situaties van strijd en crisis. In financieel en institutioneel opzicht zou de ANTV dan ook min of meer permanent kwetsbaar blijven. Dat valt des te meer op omdat zij op andere gronden ruimschoots voldeed aan stabiliteitscriteria zoals die logischerwijs voortvloeien uit het door Van Tijn meer algemeen geformuleerde concept van 'een solide bond'. Ten aanzien van belangrijke ijkpunten die daaruit kunnen worden gedestilleerd, namelijk de organisatiebereidheid onder beroepsgenoten, communicatievaardigheid, beleidsmatige en bestuurlijke continuïteit, springt de ANTV er in het algemeen gunstig uit.<sup>24</sup>

In de derde plaats werd de A(N)TV aanvankelijk wel verweten dat zij het materiële ledenbelang onvoldoende consequent wist te behartigen. Dit was in zoverre juist dat het hier natuurlijk geen proletarische massa-organisatie betrof die numeriek een stevige vuist kon maken. Alleen al gezien aard en grootte van de muziekwereld kon dat ook onmogelijk het geval zijn, en al helemaal niet zolang nog geen vakorganisatie tot stand kwam die een ruimer terrein besloeg dan alleen de muzieksector. Maar onder vooral loonafhankelijke musici bereikte de A(NTV wel degelijk een betrekkelijk hoge organisatiegraad. Ze was in de richting van ondernemers en overheden dus geen tandeloze tijger, zeker niet als ze werd vergeleken met de vele vaak nog minuscule beroepsorganisaties van beeldende kunstenaars, toneelspelers, letterkundigen, componisten, architecten of journalisten. De A(N)TV onderscheidde zich van deze meest keurige herenclubjes door de actieve wijze waarop ze in het algemeen gestalte wist te geven aan belangenbehartiging. Vaak met het Concertgebouworkest als voorbeeld en model werden acties voor loon- en tariefaanpassingen gevoerd; ook werd her en der geijverd voor meer sociale zekerheid en verbetering van arbeidsomstandigheden. Specifiek ten behoeve van ambulante musici werd bovendien een voor deze periode ongekend voortvarend beleid geïnitieerd van het opstellen van standaard-minimumtarieven, het verlenen van arbeidsbemiddeling en juridische service en van pogingen tot actieve arbeidsmarktinterventie. Dat de ANDB haar muzikale zusje juist bij die laatste werkingssfeer menigmaal ruimhartig financieel ondersteunde, toont wel aan dat Polak en de zijnen bij alle kritiek wel degelijk waardering konden opbrengen voor het praktisch optreden van de A(N)TV in structureel lastige en sectoraal bijzondere omstandigheden.

Achteraf gezien voldeden de 'muzikale vak-verenigingen' strikt genomen ook zeker niet aan de algemene succescriteria van een 'modern' verkoopkartel van sectorale arbeidskracht, zoals die naderhand door Van Tijn zijn geformuleerd.<sup>25</sup> Zijn referentiekader betrof vooral de diamant-, de grafische en de textielindustrie, compacte nijverheidstakken waarin doorgaans al vroeg sprake was van hechte arbeidersorganisatie. Afgezet tegen de organisatievoordelen die zulke bedrijfstakken te bieden hadden, waren de mogelijkheden binnen de kunstwereld vanzelfsprekend zeer beperkt. Die verschillen in aanmerking genomen, slaagde de A(N)TV er over het algemeen in om haar doelstellingen op het vlak van materiële belangenbehartiging zo effectief mogelijk vorm te geven. Daarbij mag haar zonder enige twijfel de positieve

verdienste worden toegekend dat zij de belangen van veel verschillende soorten musici wist te bundelen, een vaak taai belangenstrijd gestalte gaf en een relatief hoge organisatiegraad realiseerde.<sup>26</sup> Deze resultaten hebben ook zeker invloed gehad op een verbeterde prijsstelling van muzikale arbeid op de lange duur. Het gevolg daarvan was het stelselmatig oplopen van de arbeidskosten binnen de sector, waarvan het totale kostenvolume toch al steeg door autonome expansie. Deze stapeling van zowel relatieve als generieke stijging van arbeidskosten leverde gedurende de zogenoemde tweede Gouden Eeuw en nog ver daarna een weliswaar niet kwantificeerbare, maar stellig substantiële bijdrage aan het verder om zich heen grijpen van het kostenvirus. In haar overlevingsstrategie had de factor van de muzikale arbeid echter een onmiskenbaar groot belang bij een hogere verkoopprijs van deze arbeid in het algemeen; het gaandeweg realiseren daarvan was zeker mede het succesrijke gevolg van -letterlijk- verdienstelijk optreden van vakverenigingen als de A(N)TV.

Naast de expansie van de markt begonnen vervolgens ook overheden een rol te spelen. De verhoogde pressie die kunstminnende regenten als gevolg van vooral personele kostenstijgingen ondervonden bij particuliere exploitatie van podiuminstituten, leidde er vooral na de eeuwwisseling toe dat zij probeerden deze druk deels te verplaatsen in de richting van overheden. Sociaal-democratische politici als Polak en Wibaut, maar ook vakverenigingsmensen als Van de Rovaart en Stips, boden deze bestuurders nu in crescendo ondersteuning bij het realiseren van deze lastenverschuiving. Via de departementale 'Commissie van Advies inzake de Bevordering der Toonkunst van Rijkswege', waarvan zowel Polak als Stips lid werden, bleek na de wereldoorlog voldoende politiek draagvlak te zijn gecreëerd voor aanvankelijk nog bescheiden subsidiëring van orkesten. Zo werden de toenemende lasten, die zowel gevolg waren van autonome sectorale groei als van georganiseerd musici-optreden, op de lange duur steeds verder verlegd van een particulier draagvlak naar overheidsinbedding. Deze verschuivingsoperatie had in formele zin vooral een financiële achtergrond, maar het succes ervan betekende toch vooral een cultuurpolitieke overwinning, ook voor de ANTV als belangenbehartiger. De erkenning van overheidsverantwoordelijkheid voor muzikale exploitatie was ontegenzeggelijk mede háár morele, maar ook machtspolitieke verdienste geweest. En passant had de musici-organisatie daarbij ook het beginnend proces van wederzijdse doordringing van sociaal-liberale staat en muzikale maatschappij een behulpzaam handje toegestoken.<sup>27</sup>

In de laatste plaats bestond vooral onder contemporaine critici uit vakbeweging en muziekwereld maar weinig waardering voor de overmatige behoefte aan organisatorische zelfstandigheid die achtereenvolgende besturen van ATV en ANTV etaleerden, daarbij over het algemeen gesteund door hun achterban. De weinig effectieve sturing door alle organisaties van podiumkunstenaars in de richting van meer eenheid deed afbreuk aan hun machtsvorming binnen de sector als geheel. Maar de relatieve massaliteit daarbinnen van de musici en hun betrekkelijk hoge organisatiegraad hadden juist hén moeten inspireren om daarbij consequent het voortouw te nemen. Organisatorische verbreding naar andere kunstdisciplines kwam door gebrek aan onderling vertrouwen al helemaal niet van de grond, zoals het uiteindelijke echec van de VNKV liet zien. Weliswaar waren de kwalen van versplintering en wantrouwen zeker niet uitsluitend aan de musici te wijten, maar ook zij kwamen zelfs tijdens de wereldoorlog

niet verder dan tot coalities-ad-hoc met hun zogenoemde ‘concullega’s’, de verwante en concurrente verenigingen van podium- en amusementskunstenaars. Met alle begrip voor de eigenzinnige afkeer van verlies aan identiteit en autonomie, toch kan de wijze waarop meestentijds een in hoge mate zelfstandige en neutrale koers werd gevolgd, in retrospectief niet anders worden beschouwd dan als een belangrijke hinderpaal voor eenheid van deze kunstenaarsverenigingen.

Aan de neiging tot isolement en neutraliteit, en ook aan het zich onttrekken aan de verzuiling, kan achteraf gezien wel een positieve keerzijde worden opgemerkt: de ANTV en later de NTB hadden de onmiskenbare verdienste een stevige samenballing van de beroepsgroep in engere zin te representeren en kenden een relatief hoge organisatiegraad. Erg veel speelruimte voor concurrerende organisaties lieten zij zo niet over. Naast enkele sektarische en non-politieke afsplitsingen als die van Krüger, ontstonden er dan ook nauwelijks noemenswaardige confessionele of levensbeschouwelijke dwergbondjes die de muziekwereld nog verder zouden verbrokkelen. Al mocht concentratie van de gehele podiumkunst in één organisatie dan ver verwijderd zijn –en werd zo stellig niet voldaan aan een van Van Tijns succescriteria voor optimale kartèlvorming–, bij alle verwijten van zwakke coalitiegeneigdheid was de relatieve kracht en autonome macht van ANTV en later NTB in een veld van verder uitsluitend kleine beroepsorganisaties toch pure winst. Hun model van brede recrutering en vaak laagdrempelige toegankelijkheid zaaide zich in de loop van de twintigste eeuw binnen en buiten de beroepsgroep uit, waardoor verzuilde bondjes nooit meer dan een marginale rol speelden. In navolging van de ANTV (1909) en de kleinere NTKV (1911) onttrokken zich niet alleen de NTB (1919), maar later ook de Nederlandsche Organisatie van Toonkunstenaars (NOT, 1923) en de Federatie van Nederlandsche Toonkunstenaars Vereenigingen (1925) behendig koorddansend aan de verzuiling. Dit patroon van doorbraak-avant-la-lettre zou zich op de golven van het eenheidsdenken in en na de Tweede Wereldoorlog vervolgens voortzetten in de nog bredere Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars (1946, de latere Federatie van Kunstenaarsverenigingen), en tevens bij organisaties als de daarbij aangesloten Nederlandse Vereniging van Toneelkunstenaars (NVT, 1945). En hoezeer sommige bonden en federaties als gevolg van de Koude Oorlog ook naar links of rechts ideologisch bevangen of gepolitiseerd raakten, zelfs gedurende die periode bleven zij, zowel in principe als in de praktijk, toegankelijk voor kunstenaars van alle gezindten en organiseerden zij ook metterdaad het leeuwendeel van hen. Een betrekkelijk hoge organisatiegraad bleef dan ook een kenmerk van de kunstensector als geheel. Omdat pilaarvorming daaraan grotendeels voorbij was gegaan, profiteerde ze tegen het einde van de twintigste eeuw ook van het onmiskenbare voordeel grotendeels verschoond te blijven van een gecompliceerd ontzuilingsproces. Dat was een even onbedoelde als aangename bijkomstigheid.

De A(N)TV nam, vergeleken met andere vakorganisaties, in viervoudig opzicht een bijzondere en afwijkende positie in: vanwege de heterogene zelfopvatting van de beroepsgroep, haar decentrale structuur, veelkantige belangenbehartiging en onverzuilde opstelling. Ze was stereotype kunstkring noch stands- of beroepsorganisatie, en ook geen ‘echte’ vakbond, maar ontwikkelde zich tot een hybride vakvereniging vol inwendige paradoxen, spagaten en

contradicties. Naar buiten toe wordt het beeld van absolute singulariteit het meest opgeroepen door haar behoefte aan onafhankelijkheid, afstandelijkheid en zelfstandigheid. Zowel uit haar prille ontstaansgeschiedenis en latere plaatsbepalingen als uit contrasten met haar opvolgster, de NTB, wordt goed zichtbaar dat het fenomeen van de A(N)TV gedurende liefst een kwart eeuw een curieuze overgangsfase in de organisatiegeschiedenis van musici heeft omspannen. Het duidelijkst blijkt dat uit haar gelaagde ledenbestand, waarin tenminste drie maatschappelijke groepen in relatieve harmonie samengingen. Tijdens deze periode van professionalisering van het muziekvak en institutionalisering van de kunstwereld transformeerde het zwaartepunt in de organisatievorm zich op kousenvoeten van de vrijblijvende kring van gezeten beroepsbeoefenaren naar het gecentraliseerde vakbondsmodel dat grosso modo het grootste deel van de twintigste eeuw dominant zou blijven. Tussen deze beide prototypische stadia vormde de A(N)TV een eigenzinnige, atypische en tamelijk unieke verbindingsschakel.

### **Continuïteit van ‘muzikale vak-vereeniging’**

De ATV en later de ANTV hadden gebruik gemaakt van de speelruimte die aan het eind van de negentiende eeuw in het organisatorisch krachtenveld was ontstaan. De Maatschappij Toonkunst en de NTV voldeden toen niet goed meer aan verwachtingen van kwalitatieve belangenbehartiging, die vooral door daar buiten staande musici als gevolg van hun maatschappelijk bewustwordingsproces werden gekoesterd. Ingrijpende processen van sociale verandering en culturele vernieuwing maakten alternatieve organisatievormen mogelijk. Het accent verschoof van notabele sociabiliteit van vooral liefhebbers naar sociale belangenbehartiging van en door de beroepsgroep zelf. Zowel kwantitatieve als kwalitatieve factoren speelden daarbij een rol. Kwantitatief en structureel was ten eerste, na aanzetten ertoe in de jaren zestig en zeventig, het aanbod van reproductieve toonkunst in de belangrijkste steden vanaf het midden van de jaren tachtig sterk gegroeid. Dat was het gevolg van nieuw kapitaalkrachtig ondernemerschap dat enerzijds inspeelde op toelevering van hoogwaardige artistieke productie en anderzijds mikte op sterke uitbreiding van publieke belangstelling. Nieuwe sociale lagen traden toe tot het reservoir van potentieel publiek, waarvoor oude liefhebbers en nieuwe ondernemers nu de benodigde accommodaties, symfonische ensembles en operatroepen exploiteerden. Hun ondernemingszin gold behalve serieuze toonkunst ook het grootstedelijk amusement, zodat de infrastructuur van beide segmenten in het laatste kwart van de eeuw aanzienlijk groeide. Toen het fin de siècle ook nog een periode van hoogconjunctuur inluidde, werd uitgaan niet alleen meer verpozing voor oude elites maar werd het dat ook en vooral voor de nieuwe burgerij en iets later zelfs voor een bovenlaag van de arbeidersklasse. De semi-besloten sociabiliteit werd verdrongen door genot van kunst en spektakel in groeiende openbaarheid; zo kreeg de culturele distinctiedrang van belangstellenden uit zowel oude als nieuwe maatschappelijke groepen nieuwe mogelijkheden. De schaalvergroting en de conjuncturele groei droegen ook bij aan een aanzienlijke vermeerdering van werkgelegenheid voor musici en artiesten. Mede als gevolg daarvan nam op termijn hun organisatiebereidheid toe; maar omdat tevens veel buitenlanders binnenstroomden en nieuwkomers tot het vak

toetraden, kon van de groeiende behoefte aan musici aanvankelijk maar moeizaam gebruik worden gemaakt om wezenlijk verbetering van arbeidsvoorwaarden af te dwingen. Maar later zou het zo gemengde ledenbestand van de A(N)TV, waarin verschillende groepen musici elkaar vonden en ook vast wisten te houden, juist een belangrijke voorwaarde blijken voor haar gedurende langere tijd betrekkelijk succesvol functioneren.

Op basis van de structurele groei van instituties en publiek, maar ook door de kwantitatieve toename van repertoire, kon in de tweede plaats ook een kwalitatieve en inhoudelijke omslag plaatsgrijpen. Serieuze en amusementsmuziek veranderden beide tussen 1880 en 1920 sterk van karakter, zowel idiomatisch als qua uitvoeringspraktijk. Elk op eigen wijze, en bij alle mogelijke kritiek, introduceerden Henri Viotta's Wagner-vereeniging, George de Groot en Cornelis van der Linden vanaf de jaren tachtig nieuw en onbekend operarepertoire. Vooral de Wagnercultus legde de lat van de uitvoeringskwaliteit stukken hoger dan voordien gebruikelijk was. Op symfonisch gebied gebeurde iets vergelijkbaars, toen de sleetse Coenen en de starre Verhulst van de belangrijkste Amsterdamse podia werden verdrongen door de gereputeerde Hol en de strenge Kes. De lokale directiewisselingen, weldra gevolgd door het bijna-monopolie van het bevlogen dictatortje Mengelberg, gingen gepaard met accentverschuivingen op de concertprogramma's: Mendelssohn, Schumann en Brahms werden deels afgelost door actueler symfonici als Hector Berlioz, Gustav Mahler en Richard Strauss. Deze inhoudelijke repertoirevernieuwingen en de toegenomen esthetische en technische complexiteit van de uitvoeringspraktijk waarmee ze gepaard gingen, deden zeker een veranderd beroep op de oren van het verraste concertpubliek, maar gaven vervolgens ook een forse impuls aan de publieke smaakontwikkeling.

De ongewende complexiteit van het nieuwe repertoire stelde ook hogere professionele eisen aan musici, waaraan die alleen door verbetering van instrumentale vaardigheden en ensemblespel zouden kunnen voldoen. Maar de bewusten en ambitieuzen onder hen onderkenden tevens dat zij hun algemene muzikale ontwikkeling en sociale vaardigheden op een hoger plan moesten brengen, wilden ze het nog redden in een steeds gecompliceerder en gedisciplineerder muzikale omgeving. In staat te zijn om te voldoen aan al deze vereisten stimuleerde ongetwijfeld het zelfgevoel, omdat musici zich ervan bewust werden dat zij in ensembleverband artistieke prestaties konden verrichten waartoe vroegere generaties nimmer in staat zouden zijn geweest. Daardoor werden zij, bij alle onderlinge verschillen, collectief mondiger en dat uitte zich in toenemende actie- en organisatiebereidheid ten bate van hun belangen. Die motivatie groeide des te meer toen ze bemerkten, voor hun meerdere inspanningen en hoger kwaliteitsniveau niet adequater te worden beloond. In de A(N)TV vonden de drie te onderscheiden deelsegmenten, gemakshalve aan te duiden als virtuozen, ambachtslieden en ambulanten, vervolgens een vehikel bij uitstek om zowel hun materiële als immateriële verlangens beter over het voetlicht te krijgen. De belangrijkste frictiemomenten waarin dit scherper articuleren uitmondde, te weten de vele operacrisis tussen 1894 en 1919, de conflicten rond het Concertgebouworkest in 1904 en 1918 alsmede de ambulantenacties in dat laatste jaar, markeerden tevens essentiële leerervaringen in het emancipatie- en professionaliseringsproces van de bij die conflicten betrokken musici.

Een enigszins vergelijkbare kwalitatieve ontwikkeling tekende zich op enige tijdsafstand ook af in de vooral als gevolg van snelle ontwikkelingen in de filmvertoning sterk expanderende en van structuur veranderende amusementswereld. Anders dan in het klassieke universum waren idiomatische of uitvoeringspraktische veranderingen daar echter op korte termijn niet van substantiële betekenis voor –of zelfs van indirecte invloed op– het niveau van de arbeidsvoorwaarden. De neiging om zich te organiseren onder het gros van de ambulanten en artiesten kwam ook ver na het fin de siècle primaire voort uit hun behoefte aan bescherming tegen de instabiliteit van de (tarieven op de) amusementsmarkt, veel minder uit toegenomen artistieke zelfbewustheid. Voor hen fungeerde de vakvereniging niet als de geschutskoepel of het schuttersputje waarvoor meer geprivilegieerde musici haar hielden, maar vormde zij vooral een primaire verdedigingslinie in de strijd tegen onmiddellijke bestaansonzekerheid en diende zij als Spaanse ruiter tegen steeds commerciëler bedrijfsvoering. Amusementsmusici zochten bescherming achter deze versperring, omdat in het verstrooiend cultuurbedrijf een carrousel was ontstaan van enerzijds steeds hogere kwaliteitseisen van publiek en ondernemers en anderzijds van bijna dwangmatige stijl- en repertoirevernieuwingen. Op het eerste gezicht leken die innovaties misschien inherent te zijn aan een onvermijdelijke muzikale ontwikkelingsgang, maar bij nadere beschouwing waren ze eerder het gevolg van een neurotische marktdynamiek, tot uitdrukking komend in snelle stijlwisselingen. Op gang gekomen in 'la belle époque', leidde deze draaimolen in en na de wereldoorlog tot een steeds meer gehaaste introductie van nieuwe idiomaten met steeds kortere omloopsnelheid. Die internationale stijlen, vormen en modes gingen ook in Nederland gepaard met heel andere, maar ook veel hogere vaardigheidseisen die aan steeds nieuwe generaties van artiesten en amusementsmusici werden gesteld. Het was dan ook niet verbazingwekkend dat die, in ruil voor kwalificatie-aanpassingen en een vergroot risico op versnelde afschrijving van hun arbeidskracht, ook graag fatsoenlijk wensten te worden gehonoreerd. Alhoewel in het naoorlogse amusementsbedrijf inderdaad korte tijd kon worden gesproken van een loonexplosie, werden de tarieven binnen de branche vanaf de vroege jaren twintig weer ernstig ondergraven. Dat kwam door importfenomenen als middeneuropese 'valuta-orkestjes' en (amateur-)bandjes die Amerikaanse 'hotjazz' probeerden na te spelen; beide waren maar wat graag bereid om onder de prijs te werken. Vervolgens culmineerde deze nog betrekkelijk ongestructureerde 'schnabbel'-hectiek van de jaren twintig in een industrie van mechanische muziekreproductie, die in de jaren dertig tot grote hoogte zou komen. Al die spannende ontwikkelingen leken te vragen om een aan gewijzigde omstandigheden aangepaste organisatievorm voor belangenbehartiging van met name ambulante musici en artiesten.

De kersverse NTB werd weldra spreekbuis van vooral de amusementsmusici, waarvan velen pas recentelijk tot het vak waren toegetreden; ook in de crisis van de jaren dertig zouden veel kwetsbare vakgenoten beschutting bij haar zoeken en met haar hulp trachten het hoofd boven water te houden.<sup>28</sup> Deze nieuwe organisatie noemde zich niet meer 'vereniging', maar vatte zichzelf op als een heuse 'bond'. Net als eerder de A(N)TV bleef ook zij onafhankelijk, neutraal en categoriaal, maar ze functioneerde wel aanmerkelijk centralistischer en was in die zin 'modern', zonder zich nochtans bij het NVV aan te sluiten. De vraag of deze gedeeltelijke metamorfose naar de eisen van een nieuwe tijd was, betreft een latere periode. Dit alles



zou zich pas voltrekken nadat eerst de ANTV-koepel was ontmanteld en vervolgens de Concertgebouwtuin.



De sloop en bebouwing van de Concertgebouwtuin in de jaren '20 (foto coll. Stadsarchief Amsterdam).

## CODA: MIJN LANGE EEUW IN VIJFKWARTSMAAT

### Breuken, beweegredenen, bronnen

De opheffing van de ANTV in 1920 en de verkoop van de Concertgebouwtuin aan de gemeente Amsterdam, ruim twee jaar later, staan symbool voor generatiewisseling en gewichtige veranderingen in de muzikale infrastructuur. Maar het zijn slechts twee van vele incidenten die na de wereldoorlog een scheidslijn markeren tussen verschillende tijdvakken in de vaderlandse muziekgeschiedenis. Zo betekent de tamelijk vroege dood van Alphons Diepenbrock in 1921 wezenlijk het einde van het Nederlandse componeren in het laatromantische idioom. De belangrijkste scheppende toonkunstenaar van de generatie van Tachtig sterft in hetzelfde jaar dat zijn rebelse maar gedisillustreerde oud-leerling Matthijs Vermeulen zich met zijn jonge gezin voor een kwarteeuw zal terugtrekken in Franse ballingschap. Net als de liquidatie van tuin en vereniging duiden beide persoonlijke drama's op afsluiting van een tijdperk. Deze vier zo verschillende afscheidsmomenten, moeiteloos aan te vullen met nog vele andere, markeren wel de slotmaten van de onderzochte episoden, maar impliceren vanzelfsprekend niet het einde van een florerend Nederlands muziekleven. Nauw verbonden als de A(N)TV is met de muzikale herleving sinds de cesuur rond 1890, wordt met haar verdwijnen echter wél een periode afgesloten, waarin voor het eerst op basis van zakelijke en gevoelsmatige belangengemeenschap verbanden van loonafhankelijke kunstenaars zijn ontstaan. En Diepenbrocks verbeten: 'Waak op, Nederland, ken uwe krachten' zal na de wereldoorlog definitief worden verruild voor Vermeulens vredelievender en verwachtingsvoller 'Voorspel tot een nieuwe dag'.<sup>1</sup>

Overigens was 1920 niet de laatste cesuur in zowel muziek- als organisatieleven. In het verdere proces van culturele institutionalisering zijn tenminste nog drie momenten te onderkennen die de tussenliggende stadia min of meer scherp afbakenen, en wel rond 1945, 1970 en 1995. Voor het markeren van deze periodieke waterscheidingen zijn telkens zowel artistiek-inhoudelijke argumenten voorhanden als aanwijzingen van sectorstructurele aard; in dat laatste domein heeft de schoksgewijze organisatieclustering ongetwijfeld een vitale en zelfs essentiële rol gespeeld. Het specifieke organisatieproces van (podium-)kunstenaars en aanverwante beroepen ontwikkelt zich nu eens progressief, dan weer is van terugkanteling sprake of lijkt het cyclisch te verlopen. Het gaat dus om een golfbeweging van terugslag na opgang, vaak het gevolg van de bijzondere arbeidsmarkt in de gehele culturele sector en van de kleinschaligheid van daarin uitgeoefende (muzikale) métiers.<sup>2</sup> Ondanks deze repeterende belemmeringen is de voortschrijdende organisatie-ontwikkeling in de (podium-)kunsten

toch onmiskenbaar, hoe vaak zich daarin ook situaties voordoen van 'discordia concors'. Maar typerend is dat deze 'eensgezinde tweedracht' behalve langdurige tweespalt tevens gestage of plotselinge saamhorigheid kan inhouden.

Opvallend is bovenal dat afwisselend economische, sociale, politieke en culturele impulsen elk op hun beurt in beslissende mate voeding geven aan steeds weer een nieuwe fase in zowel de ontwikkeling van de culturele structuur in het algemeen als die van kunstenaarsorganisaties in het bijzonder. Bovendien wordt zichtbaar dat de vijf cesuren, te rekenen vanaf 1890, steeds optreden in een nauwelijks nog willekeurig te noemen -generationele- frequentie van één per kwart eeuw.<sup>3</sup>

De substantiële schaalvergroting van de kunst(re-)productie in het Nederland van rond 1890 wordt onmiskenbaar bevorderd door de economische groei op langere termijn. Deze structurele expansie woelt niet alleen de bestaande standenmaatschappij fundamenteel om, maar ook de ontstaansgeschiedenis van een reeks vakverenigingen, inclusief die van musici, is bij uitstek verbonden met de jaren na de conjunctuurmalaise rond 1890.<sup>4</sup> Met zijn infrastructurele smeedwerk van gebouwen en (muziek-)instituten, dus ook van vakorganisaties, schiept Prometheus nu eerst de materiële voorwaarden, waarmee Orpheus' lierklanken beter tot hun recht zullen komen.

Een kwart eeuw later volgt met het uitbreken van de Eerste Wereldoorlog een volgende breuk, waarmee abrupt een eind komt aan de 'belle époque' en het modernisme zich aankondigt. De komende decennia zullen vooral worden gekenmerkt door technologische cultuurschokken: de opkomst van grammofoon, radio en geluidsfilm. Maar na de wapenstilstand zal de muziekwereld eerst worden geconfronteerd met politieke instabiliteit en vooral met sociaal-economische problemen. De landelijke overheid treft dan de eerste sociale ondersteuningsmaatregelen, ook ten aanzien van kunstenaars. Tevens krijgt ze te maken met de financiële consequenties van private initiatieven die in de voorafgaande periode de culturele infrastructuur hebben verrijkt. De nadruk die na 1918 ligt op (verdere) verbetering van arbeidsvoorwaarden en -bemiddeling en op beperking van werktijden, lijkt ook een herschikking te bevorderen van de organisatorische posities binnen de (podium-)kunsten. De VNKV en een vakvereniging als de ANTV gaan in deze overgangsjaren krachteloos ten onder, terwijl bijvoorbeeld de NTKV juist in harde belangenactie een bijna wanhopige vlucht naar voren zoekt. Medio jaren twintig, tijdens de schuchtere opkomst van de sociale interventiestaat, reteren binnen de muziekwereld uiteindelijk twee onverzuildde, polaire eenheden: enerzijds de uit de ANTV voortgekomen muzikantenvakbond NTB, anderzijds een conglomeraat van 'verhevener' beroepsorganisaties, de al genoemde Federatie van Nederlandsche Toonkunstenaars -Vereenigingen (FNTV). In hun verschillende posities, waarbij grosso modo respectievelijk materiële en ideële belangenbehartiging de voorrang krijgen, doen zich tijdens de langdurige economische malaise in de jaren dertig geen wijzigingen van betekenis meer voor.<sup>5</sup>

Een derde cesuur wordt gevormd door het repressieve cultuurbeleid van de Duitse bezetter, dat overigens in vergelijking met de vooroorlogse periode aanvankelijk vooral een aanmerkelijke verbetering van arbeidsvoorwaarden inhoudt, in ieder geval ten aanzien van

de reproductieve kunsten.<sup>6</sup> Van de betoonde materiële overheidsverantwoordelijkheid zal voor naoorlogse regeringen ook geen weg terug meer mogelijk zijn. De bezetting heeft echter tevens uitroeiing van veel Joodse kunstenaars en massieve onderdrukking van de expressievrijheid tot gevolg. Maar deze destructie van cultureel kapitaal en de dwingelandij zullen wel bijdragen tot grotere eensgezindheid onder kunstenaars, voor zover zij daarvan door collaboratie niet werden uitgesloten. Ideële gevoelens en overwegingen geven dan ook, naast de moeizame materiële omstandigheden van vooral scheppende kunstenaars, in en na de oorlog een forse impuls aan samenbundeling, ook over disciplinaire grenzen heen.

De culturele reconstructie en de organisatorische herverkaveling kondigen na de oorlog een derde fase aan in de ontwikkeling van de moderne culturele infrastructuur. Na de economische en sociale invloeden in de beide vorige stadia domineert nu vooral het politieke engagement van de centrale overheid ten aanzien van de kunsten, al zal de wederopbouwperiode ook wel afnemende sociale onzekerheid onder kunstenaars teweegbrengen. Het treffen van staatsarrangementen, waarbij toename van cultuurfinanciering en regelgeving parallel lopen, gaat na de bevrijding hand in hand met retorische accentuering van idealistische denkbeelden omtrent bevordering van schoonheid, welzijn en cultuurspreiding.<sup>7</sup> Van deze beleidsintensivering, het cultuurpolitieke idealisme en brede eenheidsdenken is de Nederlandse Federatie van Beroepsverenigingen van Kunstenaars ('de Federatie') zowel resultaat als klankbord bij uitstek. Vooroorlogse richtingloosheid en versnippering lijken hun plaats te hebben geruimd, zo niet voor inhoudelijke dan toch in elk geval voor organisatorische verbindingen.<sup>8</sup> In de naoorlogse verhoudingen worden bij de Federatie aangesloten beroepsorganisaties beschouwd als de belangrijkste representanten van het kunstenveld en zijn zij de cultuurpolitieke gesprekspartners van de overheid. Maar ook de NTB, nog steeds een organisatie van vooral tarief- en loonafhankelijke muziekvakbeoefenaars, heeft in deze periode van forse economische groei enig soortelijk gewicht. Als geen andere rekruteert zij bovendien ook musici van buiten het gesubsidieerde domein, dus uit het commerciële muziekcircuit, dat in die tijd nog vaak wordt gekenmerkt door karige honorering. Tussen de NTB als belangrijkste vakbond en beroepsverenigingen van vooral pedagogen als de KNTV ontstaat in het veld zo een zekere markt- en machtsverdeling, waarin grosso modo tot het eind van de jaren zestig weinig verandering optreedt.<sup>9</sup>

De heersende politieke bevoogding en het moreel geladen overheidsbeleid worden na 1965 ondermijnd door ontzuiling en culturele omwentelingspogingen. De vele vernieuwingsbewegingen, die ook een vierde fase van organisatie-ontwikkeling in de kunsten inluiden, zijn onder de oppervlakte al vóór die tijd volop gaande.<sup>10</sup> Kort nadien breken ze door, vergezeld van signalen van economische stagnatie en een besef van malaise in de burgerlijke cultuuropvattingen. Uitbarstingen van creatieve energie, verpakt in voornamelijk ludieke protesten, kondigen een nieuwe episode van individualisering en democratisering aan; ze gaan ook bepaald niet geruisloos voorbij aan de enigszins ingedutte Nederlandse muziekwereld. Deze 'culturele revolutie' brengt onder beroepskunstenaars nieuw zelfbewustzijn teweeg en beïnvloedt zo tevens indirect het organisatorisch spectrum in de (podium-)kunsten. Want nu raken zowel de vaak kleine Federatieverenigingen op drift als de massievere artistieke beroepsgroepen, die inmiddels bij verschillende NVV-bonden verspreid onderdak hebben

gevonden. In de jaren na de Tomaat-, Notenkraker- en Nachtwachtacties van 1969 zijn zij alle onderhevig aan ideologische heroriëntatie en organisatorische hervorkaveling, zonder dat het overigens komt tot versmelting van beide hoofdstromen van beroeps- en vakorganisaties.<sup>11</sup> Maar enige monodisciplinaire, los van elkaar opererende vakverenigingen van toneelspelers, theatertechnici en (orkest-)musici transformeren via bochtige wegen in 1976 wel tot de bij de moderne vakbeweging aangesloten Kunstenaarsorganisatie NVV. Die telt enkele duizenden leden en is gemodelleerd naar verwante organisaties in overheidssectoren of het bedrijfsleven. De ledenaanwas die haar opvolgster, de Kunstenbond FNV, in de jaren tachtig realiseert, gaat deels ten koste van categorale organisaties binnen de Federatie en de nog steeds bestaande NTB. Zo wordt de Kunstenbond de belangrijkste speler aan kunstenaarszijde in een steeds verder uitdijend veld, waartoe ook delen van de omroepsector en mediabedrijven behoren. Maar het zijn vooral beeldende kunstenaars, tot dan toe veelal categoriaal georganiseerd, die als gevolg van deze krachtsontwikkeling voor het eerst toetreden tot de 'erkende' vakbeweging. Mede daardoor kan de FNV-bond op den duur haar pretentie van bedrijfstakbrede vakbond van kunstenaars waarmaken.<sup>12</sup>

Een vijfde scheidslijn zal zich tenslotte in de jaren negentig manifesteren, ruim een eeuw na de eerste tekenen van vakorganisatie onder (podium-)kunstenaars. Na de sociale, politieke en culturele zwaartepunten op drie tussenliggende momenten, is deze fase opnieuw verbonden met economische veranderingen, net als honderd jaar eerder. Die houden dit keer echter contractie en bezuiniging in; een conjunctuurcrisis in de jaren tachtig kondigt een maatschappelijke decorwisseling en een lange periode van 'nieuwe zakelijkheid' aan. Dat impliceert afnemende overheidsbemoeyenis met (podium-)kunst en cultuur, zij het eerder in financiële dan in regelgevende zin.<sup>13</sup> Bij deze opstelling worden argumentaties met betrekking tot schaarse overheidsmiddelen en de legitimeitszwakte van de subsidiëring van kunst gretig gecombineerd met enigszins overdreven schrik voor de alarmerende gevolgen van de kostenziekte, vooral in de podiumkunsten en met name in het muziekbestel. Herstructurering, bezuiniging en kostenbewaking zijn de slagwoorden in wat feitelijk een restauratieperiode betekent, waarin vooral de ruim geïnterpreteerde artistieke vrijheid wordt onderworpen aan een nauwelijks verhuld ideologisch contra-offensief. Scheppende én podiumkunsten vormen nu zeer kwetsbare mikpunten voor een terugtrekkende overheid.

De kunstwereld laat zich door de veranderende houding van de overheid aanvankelijk in het nauw drijven, maar rond 1990 nopen oplopende noden ook tot heroriëntatie. Nieuwe coalitievormen, verdergaande samenwerking en tenslotte organisatorische herschikking zijn daarvan het gevolg. Wel is de sectorbrede coalitie Kunsten '92 in jaren van economisch herstel en aantrekkende conjunctuur eerst en vooral een reactie op het restrictieve overheidsoptreden. Individuele kunstinstellingen, vaak uit de muziekwereld, nemen er aan deel, maar ook werkgeversorganisaties en kunstenaarsconglomeraten als de Federatie en de FNV-bond. Belangrijkste speerpunt van dit brancheverband is de uit de jaren '70 daterende en van de vakbond overgenomen bezweringsformule, dat in een beschaafde natiestaat 1% van de totale rijksbegroting voor de kunsten bestemd dient te zijn. De vakbond zelf, in numeriek opzicht steeds de grootste speler in het veld, omvat vanaf eind 1997 zelfs niet meer alleen kunstenaars van diverse pluimage, werkzaam in ondersteunende beroepen en zelfstandigen

of loonafhankelijken uit de mediawereld, maar nu ook grafici en aanverwanten. In dat jaar, ruim honderd jaar na de oprichting van de kleine ATV, ontstaat via een nieuwe fusie FNV KIEM (Kunst, Informatie en Media). Deze is in volle breedte veel minder dan sommige voorgangers op de overheid gericht, omdat inmiddels tevens heel andere beroepsvelden worden bestreken dan uitsluitend en alleen –ook in de ruimste zin des woords– die van artistieke dienstverlening. Ook profiel en werkingssfeer van die vakbond reflecteren bij aanvang van een nieuwe eeuw dus de afflossing van de eerdere sociale, politieke en culturele zwaartepunten door recente gegevens van weer voornamelijk economische aard.

Van nog grotere betekenis voor de kunst- en mediawereld dan de bezuinigingen van drie achtereenvolgende kabinetten-Lubbers, zijn op de lange duur nieuwe marktprocessen gebleken. Vanaf de late jaren tachtig beïnvloedt het oprukken van de commerciële en digitale cultuur de sector immers diepgaand, in de voorspoediger jaren '90 gevolgd door een schier ongebreidelde consumentisme.<sup>14</sup> De tijdens de voorafgaande driekwart eeuw in de kunstwereld steeds meer overheersende hegemonie in financiering en zeggenschap van het meestal wat trage staatsapparaat, lijkt sinds het eind van de twintigste eeuw langdurig te zijn afgelost door die van vlotte handel in kortstondige illusies en van een steeds snellere omloop van cultuurdragers. Net als honderd jaar tevoren, maar nu aanzienlijk complexer naar inhoud en gevolgen, hebben macro-economische ontwikkelingen, private investeringsbeslissingen en commerciële afwegingen een overheersende greep op de culturele sector als geheel. Aan deze processen moet nog worden toegevoegd de diepingrijpende automatiseringsomwenteling, want de culturele infrastructuur heeft inmiddels ook in belangrijke mate gedigitaliseerde vormen aangenomen. Zo personifieert de gevleugelde Mercurius niet alleen de band tussen commercie en kunst als beschermheer van zowel moderne cultuurhandelaars als zwakgesubsidieerde lierdichters; hij heeft er nog een taak bij gekregen als bode op de digitale snelweg. De gevolgen van de drievoudige accentverschuivingen bij overheid, commercie en als gevolg van automatisering beïnvloeden vanzelfsprekend in de eenentwintigste eeuw ook ingrijpend het functioneren van belangenorganisaties in de podium- en amusementswereld.

Rond alle cesuren sinds 1890 en in alle genoemde tijdvakken liggen ontegenzeggelijk veel persoonlijke inspiratiebronnen voor de hier voorliggende studie. Bij de verschillende episoden in de vaderlandse cultuur- en muziekgeschiedenis en het organisatieleven van kunstenaars zijn gedurende meer dan een eeuw ook steeds familieleden van deze schrijver en hijzelf betrokken geweest. De eerste van deze biografische fascinaties betreft niet toevallig het fin de siècle, waarin Alphons Diepenbrock als classicus, componist en cultuurcriticus een vooraanstaande rol heeft gespeeld.<sup>15</sup>

De periode tussen beide wereldoorlogen is bij uitstek de artistieke bloeitijd van de letterkundige Jan Engelman, de dichter van 'Tuin van Eros', die later mijn vader werd. Zijn poëzie doet Joanna Diepenbrock, oudste dochter van de componist, eind jaren dertig kennis met hem maken: bij een radio-uitzending blijkt zij, destijds een jonge classica en mezzosopraan, declamatrice van zijn dichtwerk te zijn.<sup>16</sup> In Engelmans tuin van eros opgenomen, zal zij na de oorlog mijn moeder worden. Dat ik me mede onder invloed van de levensverhalen van mijn beide ouders tijdens mijn geschiedenisstudie in de jaren zeventig vooral zal bezighouden



met het zogenoemde 'Interbellum', lijkt in dit perspectief overigens niet toevallig. Tijdens de Duitse bezetting raken artistieke existentie en individuele lotgevallen van beide kunstenaars onontwaaarbar verknoot met verzet tegen onderdrukking van de vrije kunsten, met name de literatuur- en muziekbeoefening. Met vele anderen staan zij daarmee aan de wieg van de naoorlogse Federatie. Na de bevrijding zullen ze in informele netwerken, organisaties en instellingen participeren, die in vele gevallen zijn voortgekomen uit de vernieuwingsbeweging van het kunstenaarsverzet.

Vanaf de vroege jaren vijftig tot het midden van de jaren zestig staat niet alleen de cultuurhistorische familie-overlevering van ouders en grootouders centraal, maar ga ik zelf over tot participerende observatie. Als kind van de derde generatie, levend temidden van kunstenaars, raak ik immers van vaderskant al vroeg huiselijk vertrouwd met onder meer vriendenkringen rondom Martinus Nijhoff, Hendrik Wieggersma en Henri Wiessing; verder met journalisten, kunstcritici, beeldend kunstenaars, en schrijvers rond de Vereniging van Letterkundigen. Anderzijds zijn er van moederskant frequente contacten in de muziekwereld, in de eerste plaats met haar zuster Thea Diepenbrock en echtgenoot Matthijs Vermeulen, beiden gezaghebbende en gevreesde muziekcritici.<sup>17</sup> Componisten, dirigenten, zangers en instrumentalisten figuren in mijn herinnering, maar ook het deftige Holland Festival of knusse huisconcerten; verder doemen er strijdbare lichtdrukkers en nederige kopiisten van de Stichting Donemus op, maar ook zelfbewuste leden van het Concertgebouworkest en briljante docenten van het Amsterdams Conservatorium en het Muzieklyceum.

Bij de beide breuklijnen rond 1970 en 1995, die tevens nieuwe fasen van organisatie-ontwikkeling onder kunstenaars zullen inleiden, zal ik vervolgens zelf actief betrokken raken. Eerst heb ik vanaf het midden van de jaren zestig een bescheiden aandeel in de culturele en gepolitiseerde beweging rond Provo, Studentenvakbeweging (SVB) en Algemene Studentenvereniging Amsterdam (ASVA). De deelname aan dat type vernieuwingskringen lijkt achteraf latere intensieve bemoeienis met de vakbeweging mede te verklaren, als bestuurder en voorzitter van de Kunstenbond FNV in de complexe jaren '80 en '90. De cultuurcrisis zoals die in het begin van de jaren '70 door jongeren wordt gevoeld, maakt daarnaast de specifieke fascinatie van historici en toenmalige studenten voor de decennia tussen de beide wereldoorlogen meer begrijpelijk. Dan komt onder meer sociaal-historisch onderzoek naar werkloosheidsbeleid en -beleving in het interbellum tot stand, en bijvoorbeeld ook naar werkstakingen en vakbondstrijd in deze en andere perioden; dit en verwante onderwerpen hebben destijds gedurende langere tijd tot grote inspiratie geleid.<sup>18</sup>

Mijn bijna vanzelfsprekende intrede in de 'zachte' theater- en de 'harde' vakbondspraktijk aan het eind van de jaren '70 is verklaarbaar uit zowel artistieke affiniteit als politiek engagement van-huis-uit. Praktische ervaringen in het toneelbestel en als actieve 'gelovige' in het belang van vakorganisatie van kunstenaars blijken ook een duurzame belangstelling te stimuleren voor beleidshistorische en kunstsociologische vraagstukken. De kans om verbanden te leggen tussen de praktijk van het kunstbedrijf en de theorie van de kunstwetenschappen beproef ik dan ook gretig vanaf het midden van de jaren '80, als docent aan de toenmalige Faculteit der Letteren van de Universiteit Utrecht bij de nieuwe studierichting Algemene Letteren en de afstudeerspecialisatie Kunstbeleid en -management. De onderwijsopdracht behelst daar



onder andere de geschiedenis van de structuur en de organisatie van het culturele leven in Nederland, en het verhelderen van de dynamische processen binnen de driehoek van artistiek aanbod, distributieve infrastructuur en publieksbelangstelling. In de praktijk van het onderwijs blijkt hoe weinig nog, in zowel historisch als contemporain perspectief, dat artistieke aanbod, openbaarmakingsprocessen ervan en publieksparticipatie en -gelaagdheid zijn onderzocht in onderlinge wisselwerking.<sup>19</sup> Specifiek is vooral bij de presentatie van het (historisch) muziekbeleid opvallend, dat oorsprong en latere posities van kunstenaars(vak-)organisaties als belangrijke scharnieren binnen de culturele infrastructuur nagenoeg onbekend zijn, zowel onder muziekwetenschappers en cultuurhistorici als binnen die organisaties zelf. Vragen betreffende het tijdsgewricht, de historisch-sociologische context, de sociale samenstelling en motivatie waarin bestaande kringen en verenigingen zijn geworteld, kunnen dan niet langer worden genegeerd, noch in de rol van historisch onderzoeker van de kunstwereld noch in die van vakbondsbestuurder. Zonder nader bronnenonderzoek zijn deze niet adequaat te beantwoorden; daarmee maak ik dan ook tijdens het Utrechtse docentschap en mijn onbezoldigd voorzitterschap van de toenmalige Kunstenbond FNV vanaf het eind van de jaren '80 een bescheiden en zeer deeltijds begin.

Daar duidelijk is dat de vakverenigingen van musici aan de wieg staan van wat veel later de kunstvakbeweging gaat heten, ligt het voor de hand om de aandacht te richten op genese van juist die organisaties, en allereerst hún geschiedenis en context aan een nadere inspectie te onderwerpen. Als *pars pro toto* kan zo wellicht de begintijd van veel twintigste eeuwse kunstenaarsorganisaties worden verhelderd. De onderzoeksopzet huist aanvankelijk nog in de iets ruimer jas van de projectformulering: 'kunstvakorganisaties in Nederland in de periode 1894-1919: pioniers in de moderne culturele infrastructuur'. Eerste publicatieresultaten daarvan in 1994 zijn twee artikelenbundelingen van brede en inleidende aard, ter gelegenheid van het eeuwfeest van de oprichting van de ATV als oudste voorloper van de huidige organisaties. Achterliggende gedachte is daarbij dat olievlekwerking in de richting van andere onderzoekers, organisaties en perioden stapsgewijs kan leiden tot beter inzicht in de leefwereld en organisatiesituatie van Nederlandse kunstenaars gedurende de gehele twintigste eeuw. Die verwachting is blijkens enkele sindsdien verschenen studies deels ingelost.<sup>20</sup>

Twee complicaties doen zich specifiek voor bij exploraties in de periode 1890-1920. Het betreft ten eerste het nagenoeg ontbreken van coherente bronnencollecties aangaande relevante instituties en personen; verder de onmogelijkheid om nog oog- en oorgetuigen te horen omtrent gebeurtenissen in het muzikleven van vóór 1920. Aangezien verenigingsarchieven van de A(N)TV ontbreken -zoals bijvoorbeeld de ANDB en de Federatie die kennen-, mogen van de beschikbare collecties het minutieuze en scrupuleuze persoonlijke archief van Willem Hutschenruyter en het rijke archief van de NV Het Concertgebouw worden aangemerkt als 'Fundgruben'. Delen van andere persoonsgebonden archieven of institutionele collecties kunnen hooguit als additionele bronnen worden beschouwd. Persoonlijke archieven van (vaak Joodse) bestuurders van muzikale vakverenigingen bestaan niet (meer) -wellicht mede als gevolg van de Duitse bezetting- of blijken niet te achterhalen. Als gevolg daarvan hebben de beschikbare verenigingsperiodieken over de periode tussen 1896 en 1919, opgenomen

in het *Weekblad voor Muziek en Toonkunst*, lopende het onderzoek aan relatief gewicht gewonnen.<sup>21</sup> Dat is ook het geval met zeer verspreide informatie in contemporaine dag- en weekbladen, tijdschriften en brochures, jaarboeken en statistieken, mémoires en gedenkboeken, verstrooiende lectuur en trivialia.

Als enige semi-contemporaine bronnen mogen worden beschouwd de mondelinge getuigenissen van de enkelen, zoals Thea Diepenbrock en Eduard Reeser, die al in de jaren twintig hun intrede deden in de muziekwereld en nog gehoord konden worden inzake schaarse herinneringen aan 'Hutsch', Mengelberg of Van de Rovert. Wel beklemtoonde Reeser het belang van zoveel mogelijk aan de vergetelheid ontrukken, hoe lastig ook, van vooral handel en wandel van minder bekende musici en verenigingsmannen, waarvoor zijns inziens een muziekhistorisch monument diende te worden opgericht. De rol van individuele dramatis personae, maar ook het beeld van het verenigingsbeleid en van het muzikale en sociaal-politieke tijdeigen, is dus ingekleurd met behulp van talloze fragmentarische paragrafen, pagina's, alinea's en losse zinnen uit wat zich gaandeweg als een waar strokasteel van secundaire literatuur heeft opgestapeld. Zo'n langdurige speurtocht naar daarin schuilgaande verwijzingen betreffende met moeite herkenbare situaties of in vergetelheid geraakte personen is even vaak frustrerend als vruchtbaar. Daarnaast zijn Nederlandse cultuur- en sociaal-historische studies, in het bijzonder op het vlak van beleidsgeschiedenis en maatschappelijke gelaagdheid, en buitenlands werk op vooral sociologisch en economisch terrein behulpzaam om een per definitie eclecticisch, maar onmiskenbaar interdisciplinair raamwerk gestalte te geven. Tenslotte hebben ook met het onderwerp verwante buitenlandse literatuur en enkele Nederlandse studies op de rand van deze nieuwe eeuw duurzaam het enthousiasme van de onderzoeker bevestigd. Met behulp van al deze bronnen is gepoogd om in een ruim kader een beeld te schetsen van de eerste vijftientig van meer dan honderd jaar vakorganisatie in de Nederlandse muziek- en amusementswereld, en tevens van vele wederwaardigheden van honderden kunstenaars in die bewogen pioniersperiode.

Hoe dan ook: 'het ding is af!' <sup>22</sup>

## ERKENTELIJKHEID

‘Het ding is af’, maar zonder de inspiratie, hulp en steun van velen in de laatste twee decennia was dat ondenkbaar geweest.

Aan de wieg van dit onderzoek stonden twee lichtende voorbeelden, aan wier nagedachtenis het dan ook niet zonder enige symboliek is opgedragen. Eduard Reeser (1908–2002) staat niet alleen vanaf mijn vroegste jeugd in het geheugen gegrift als een geestig huisvriend en Diepenbrock–hooggeleerde, maar was ook een muziekhistorische inspiratiebron zonder weerga en eminent pleitbezorger van Nederlandse muziek en musici; een verhaal apart is overigens dat hij in zijn Bilthovense huis ook in letterlijke zin aan mijn wieg heeft gestaan. De andere ‘wijze oom’ was de betreurde acteur en vakbondsleider Hans Boswinkel (1935–1999), die in de jaren ‘80 van de vorige eeuw figuurlijk aan de wieg stond van mijn bemoeienis met de toenmalige Kunstbond FNV. Hij leerde mij, later zijn opvolger als voorzitter van deze bloeiende vakorganisatie, de fijne kneepjes van het edele, maar complexe handwerk van de belangenbehartiging van kunstenaars.

Elke historicus kent zovele erflaters dat slechts enkelen kunnen worden genoemd. Wie in de jaren ‘60 gymasiaal geschiedonderricht genoot van enthousiasmerende verhalenvertellers en erudiete verbandenleggers als wijlen Douwe de Boer, Henk Bongers en Hidde Heringa, mag zich levenslang gelukkig prijzen; wie bovendien het voorrecht had om Amsterdamse collegebankjes te bevolken ten tijde van zulke veelzijdige en kritische pedagogen als Ger Harmsen, Frits de Jong Edz. en Jacques Presser, diens academische introductie in het vak kòn welhaast niet inspirerender verlopen. In de roerige jaren ‘70 hebben vooral Hans Blom, Maarten Brands en Jaap Talsma er aan het toenmalige Historisch Seminarium van de Universiteit van Amsterdam het hunne toe bijgedragen mij enig besef bij te brengen van het historisch handwerk en de voetangels en klemmen die historiografische en bronnenstudie zoal met zich meebrengen. Tien jaar later waren het binnen de toenmalige Faculteit der Letteren van de Universiteit Utrecht Thijs Pollmann en Frans Bosboom, de coördinatoren van respectievelijk de studierichting Algemene Letteren en de specialisatie Kunstbeleid en -management, die me binnen een onderwijsaanstelling de academische vrijheid gunden om mijn buitenissige object van onderzoek te verkennen. Bij ontwerp van het onderzoeksplan waren rond 1990 de toenmalige collegae Geeske Bakker, Frank de Glas, Lex Heerma van Voss en Mirjam Westen betrokken. Bob Reinalda was een grote steun bij de totstandkoming van de jubileumuitgave *Honderd jaar vakbeweging in de kunsten* (1994). Vervolgens ontsponnen

zich tijdens de uitsluitend zelfgesponsorde en wel zeer deeltijdse lange mars langs archieven en bibliotheken inspirerende dialogen met de weinige verwant gestemde onderzoekers. Vanuit haar Interbellum bezien in kreeftengang nam ik van mijn Utrechtse oud-leerlinge Philomeen Lelieveldt het estafettestokje weer over; ook mijn voormalige toneelcollega Berend Jan Langenberg strekte me tot voorbeeld, zij het vanuit het belendend kunsteconomisch onderzoeksveld en aangaande weer een later tijdsgewricht.

Na de eeuwwisseling vond ik, in historische contreien teruggekeerd als 'buitenpromovendus' en dertig jaar na ons eerste onderzoeksmatige contact, Piet de Rooy bereid om de promotor en uiteindelijke peetvader te worden van de neerslag van mijn exploraties. Zijn gulle vertrouwen en kritische interventies hebben een alleszins heilzaam effect gehad op het voltooiën van deze onderneming; ook realiseer ik me dat zijn inhoudelijke voeding én strenge redactionele leiding mij bij de uiteindelijke conceptie voor vele valkuilen hebben behoed, waarin zo makkelijk een free lance-historicus -tevens gepreoccupeerd theatermanager- kopje onder kan gaan. Als gevolg van die laatste -vaak enerverende- professionele hoedanigheid heb ik menigmaal een groot beroep op zijn geduld moeten doen; desondanks bleef zijn belangstelling voor onderwerp en eindresultaat steeds warm en onverflauwd.

De behulpzaamheid van medewerk(st)ers van archief- en bibliotheekcollecties, die ik als vrije onderzoeker in de loop der jaren heb gefrequenteerd, was steeds spreekwoordelijk. Mijn dank betreft de bibliotheekmedewerkers van de onvolprezen Boekmanstichting en haar directeur Cas Smithuijsen; Johan Giskes van het Gemeentearchief Amsterdam; de studiezaalmedewerksters en Alex Geelhoed van het IISG; Joost van Gemert van de Letterenbibliotheek van de Universiteit Utrecht; Katja Brooymans, Rik Hendriks en Frits Zwart van het NMI; tenslotte Tuja van den Berg van het TIN. Verder leenden op verschillende, vaak cruciale momenten Jos Baars (Vakbondsmuseum), Salvador Bloemgarten, Ton Braas, Marianne Braun, Bernard Kruithof, Carolien Schönfeld, Odilia Vermeulen en enkele leden van de voormalige Werkgroep Andere Tijden mij een gewillig oor, of zij gaven me inhoudelijke tips als ik hen over 'mijn muzikantjes' kwam doorzagen. Onmisbaar waren ook de kritische lectuur van delen van het oorspronkelijke manuscript en de kameraadschappelijke steun in voor- en tegenspoed van het Onderling Historisch Eetgenootschap 'De Heeren Zeven' (sedert 1976), bestaande uit Hans Huijboom, Gijs Korthof, Vladimir Mars, Marius van Melle, Joost Polderman en Hein-Jan Schoorel (alsmede de auteur). Morele steun in barre én coöperatieve tijden boden ook de beide generationeel homogene collectieven waarvan ik sinds langere en kortere tijd deel uitmaak, onderscheidenlijk het warm-bedaagde Amsterdams Volks-, Salon- en Amusementsorkest en 't Barre Land te Utrecht, het levendigste, meest taalvaardige en historisch-bewuste professionele toneelgezelschap van Nederland en Vlaanderen. Op gevoelige momenten iets moeizamer verliep weliswaar de ondersteuning van de kant van mijn voormalige werkgeefster, Stichting Nesttheaters; maar evenals de auteur zelf en het Uitvoeringsinstituut Werknemers Verzekeringen ontpopte ze zich in de voltooiingsfase toch onbedoeld als substantiële mecenas. In Marti Huetink van uitgeverij Aksant vond ik de deskundige en betrokken vakman, die iedere sociaal-culturele historicus, tevens aankomend auteur, zich mag wensen.

In verschillende perioden waren Jenneke den Bol, Elja Diepenbrock en Judith van Steen onontbeerlijke steunpilaren bij onverwachte digitale of voorspelbare digifobe complicaties. In de correctiefase bleek het rode potlood van Adri Jaarsveld al even onmisbaar als bij de eindredactie van Diepenbrocks *Brieven en Documenten*; diens taalvaardige achterkleindochter Rosalie gaf nuttige spellingadviezen. Elsje Dijkgraaff was niet alleen zo voorkomend en onnavolgbaar om jarenlang belangstellend, spotlustig of zorgzaam te blijven informeren naar ‘de scriptie’, in hete tekstverwerkingsperioden stelde zij ook meermalen genereus en gastvrij haar Andalusische paradijsje ‘El Naranjal’ voor langdurig verblijf ter beschikking.

Tenslotte is er nu maar één verantwoordelijke voor nog aan ‘het ding’ klevende feilen of omissies: uitsluitend de auteur.

Alhaurin de la Torre/Amsterdam, 10 augustus 2006



## NOTEN

### Noten hoofdstuk I

1 Hugo von Hofmannsthal, 'Prolog zu dem Buch "Anatol"', o.a. in: E. Weber (red.), *Gedichte 1; Sämtliche Werke I* (Frankfurt am Main 1984) 24/25 (oorspr. bij Arthur Schnitzlers 'Anatol', 1891/2); M. Vermeulen, *De muziek dat wonder. Een keuze uit herinneringen* (Den Haag 1958) 132-135; A. Braas, *Door het geweld van zijn verlangen. Een biografie van Matthijs Vermeulen* (Amsterdam 1997) 26-27; L. Lansink en J. Taat, *Van Dolf van Gendt naar Bernard Haitink. Negentig jaar Concertgebouw en Concertgebouworkest* (Amsterdam z.j.(1978)) 36-37; J.H. Giskes, 'De periode Willem Kes (1888-1895)', in: H.J. van Royen e.a. (red.), *Historie en kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest 1888-1988 (Dl. 1: Voorgeschiedenis/1888-1945)* (Zutphen 1988) 45; J.F. Eysink, "'Ten einde subsidie van de gemeente te erlangen moet men, roeiende met de riemen welke men heeft, volksconcerten organiseren'. Volksconcerten in Amsterdam', in: M.G. Westen (red.), *Met den tooverstaf van ware kunst. Cultuurspreiding en cultuuroverdracht in historisch perspectief* (Leiden 1990) 113; zie ook: L.J. Jordaan, 'Uit het verleden van het Concertgebouworkest. Losse herinneringen van een tijdgenoot', in: *Ons Amsterdam (OA) 14, 10* (1962) 314-318; de traditie van gratis concerten verdween overigens niet geheel: een eeuw na inrichting van tuin en muziekkiosk werden weer (gratis) openbare repetities gegeven in het Concertgebouw en openluchtconcerten in het Vondelpark of op het Museumplein.

2 deze dichotomie is onmiskenbaar schatplichtig en verwant aan de analyse in: P. Bourdieu, *La distinction. Critique sociale du jugement* (Paris 1979), m.n. 565-585 (Post-scriptum); het verschil in publieksontwikkeling met het (lokale) toneelwezen komt naar voren uit: H. Gras e.a., 'Did Men of Taste and Civilization Save the Stage? Theater-Going in Rotterdam, 1860-1916. A Statistical Analysis of Ticket Sales', in: *JSH 36, 3* (2002/3), 615-655.

3 enkele van de vragen worden in andere bewoordingen en volgorde ook gesteld in: M. van der Linden en J. Lucassen, *Prolegomena for a Global Labour History* (Amsterdam 1999) 19/20.

4 F.J. Diepenbrock, "'Een drang tot hooger leven". De ontwikkeling van de culturele structuur in Nederland', in: Westen (1990) 151-175; een specifiek op beeldende kunst toegesneden schets gedeeltelijk in: J.J. Heij, *Vernieuwing en bezinning. Nederlandse beeldende kunst en kunstnijverheid ca. 1885-1935* (Zwolle/Assen 2004), m.n. 47-62; zie: M. Bakker e.a. (red.), *Amsterdam in de tweede Gouden Eeuw* (Bussum/Amsterdam 2000); een eclectische aanpak vindt overigens een pendant in het interdisciplinaire kunstmanagementonderzoek, zie m.n.: G. Hagoort, *Strategische dialoog in de kunstensector. Interactieve strategievorming in een kunstorganisatie* (diss. Univ. Nijenrode; Delft 1998) 22/23.

5 F.J. Diepenbrock en B. Reinalda (red.), *Honderd jaar vakbeweging in de kunsten* (themaanr.) *Bulletin Nederlandse Arbeidersbeweging (BNA) 33* (mrt. 1994); zie ook: P.v. Buul e.a. (red.), *Kunst en Strijd. 100 jaar kunstvakorganisaties* (Amsterdam 1994);



de belangrijkste overzichtswerken zijn:

Fr.de Jong Edz., *Om de plaats van de arbeid. Een geschiedkundig overzicht van ontstaan en ontwikkeling van het NVV* (Amsterdam 1956); G. Harmsen en B. Reinalda, *Voor de bevrijding van de arbeid. Beknopte geschiedenis van de nederlandse vakbeweging* (Nijmegen 1975); E. Hueting, Fr. de Jong Edz. en R. Neij, *Naar groter eenheid. De geschiedenis van het Nederlands Verbond van Vakverenigingen 1906-1981* (Amsterdam 1983);

voor specifieke sectoren als diensten, onderwijs, het grafische bedrijf en de journalistiek zie resp.: B. Reinalda, *Bedienden georganiseerd. Ontstaan en ontwikkeling van de vakbeweging van handels- en kantoorbedienden in Nederland van het eerste begin tot in de Tweede Wereldoorlog* (diss.RUG; Nijmegen 1981); idem, *De Dienstenbonden. Klein maar strijdbaar* (Baarn 1985);

J. Wolthuis, *Onderwijsvakorganisatie. Overzicht van het optreden van de algemene vakorganisaties in en om het onderwijs*. (Amsterdam 1981); O. Bosma (red.) e.a., *150 jaar ABOP (6 februari 1842 - 6 februari 1992)* (Amsterdam 1992);

F.v.d. Wal, *De oudste vakbond van ons land 1866-1916. Ontstaan en vijftigjarige werkzaamheid van den Algemeenen Nederlandschen Typografenbond* (Amsterdam 1916); P. en H. Leisink (red.), *'t Schild der solidariteit. Een sociaalhistorische studie van 125 jaar grafische arbeidsverhoudingen en vakbondswerk* (Amsterdam 1994);

H. Wijffjes, *Journalistiek in Nederland 1850-2000. Beroep, cultuur en organisatie* (Amsterdam 2004).

6 het stratificatiedebat in: J. Giele en G.J. van Oenen, 'De sociale structuur van de Nederlandse samenleving rond 1850', in: *Mededelingenblad van de Nederlandse Vereniging tot beoefening van de Sociale Geschiedenis (Mb NVSG) 45 (mei 1974) 2-32*; en: Th. van Tijn, 'Voorlopige notities over het ontstaan van het moderne klassebewustzijn in Nederland', in: *idem 33-48*; vervolgd met: H.A. Diederiks, 'Klassen en Klassenbewustzijn, een commentaar', in: *Mb NVSG 46 (nov. 1974) 109-118*; J. Giele en G.J. van Oenen, 'Wel discussie, geen vooruitgang; een antwoord op "Klassen en Klassenbewustzijn" van Herman A. Diederiks', in: *Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis (TvSG) 1 (mei 1975) 147-150*; J. Lucassen en Th. van Tijn, 'Nogmaals: sociale stratificatie', in: *TvSG 4 (febr. 1976) 74-91*; J. Giele en G.J. van Oenen, 'Theorie en praktijk van het onderzoek naar de sociale structuur', in: *TvSG 5 (mei 1976) 167-186*; J. Lucassen en Th. van Tijn, 'Naschrift', in: *idem 187-189*; P.R.D. Stokvis, 'Nederlandse sociale verhoudingen tegen 1850', in: *TvSG 10 (mrt. 1978) 70-86*; zie ook: J.A. Faber, J. Hannes en H.W. Pleket (red.), *Sociale stratificatie en mobiliteit in het verleden* (themanr.) *Tijdschrift voor Geschiedenis (TvG) 84, 2 (1971)*;

toepassing van sociale stratificatie in kunstwetenschappelijk (publieks- resp. liefhebbers-)onderzoek m.n. in: H. Ruitenbeek, *Kijkcijfers. De Amsterdamse Schouwburg 1814-1841* (diss.UvA; Hilversum 2002) 112 e.v.; en: O. Westers, *Welsprekende burgers. Rederijkers in de negentiende eeuw* (diss.UvA; Nijmegen 2003), aldaar (243-245) korte en heldere evaluatie van de stand van het stratificatie-onderzoek sinds 1970;

korte terugblikken op de discussie ook in: P. Kooij, *Groningen 1870-1914. Sociale verandering en economische ontwikkeling in een regionaal centrum* (Assen/Maastricht 1987) 27-32; en in: I. de Haan, 'Burgerschap, sociale stratificatie en politieke uitsluiting in de negentiende eeuw', in: J.J. Kloek en K. Tilmans (red.), *Burger. Een geschiedenis van het begrip 'burger' in de Nederlanden van de Middeleeuwen tot de 21ste eeuw* (Amsterdam 2002) 231-235;

voor bewustzijn van groepen (waaronder vrije) hoofdarbeiders uit de kleine burgerij, zie: B. Reinalda, 'Sociaal bewustzijn van handels- en kantoorbedienden en de lage organisatiegraad, 1842-1942', in: *BNA 17 (dec. 1988)*, p.44-53; en: idem, 'Ter inleiding: Honderd jaar vakbeweging in de kunsten. Een bijdrage aan de geschiedschrijving van de vakorganisaties van hoofdarbeid(st)ers', in: *BNA 33 (mrt. 1994) 2-8*.

7 A. Knotter, 'Van "defensieve standsreflex" tot "verkoopkartel van arbeidskracht"'. Twee fasen in de ontwikkeling van de Amsterdamse arbeidersvakbeweging (ca. 1870-ca. 1895)', in: *TvSG* 19,1 (febr. 1993) 68-93; Th. van Tijn, 'Bijdrage tot de wetenschappelijke studie van de vakbondsgeschiedenis', in: *MbNVSG* 46 (nov. 1974) 89-108; M. Schrover, E. Nijhof en P. Kruizinga, 'Marx, markt, macht. Van Tijns analyseschema ter verklaring van het succes of falen van vakbonden', in: B. de Vries e.a. (red.), *De kracht der zwakken. Studies over arbeid en arbeidersbeweging in het verleden* (Amsterdam 1992) 193-246; B.J. Langenberg, *Collectief arbeidsvoorwaardenoverleg in de culturele sector. Het ontstaan van een institutie* (diss. EUR; Amsterdam 1999), m.n. 18-28; L. Heerma van Voss, 'Twintig jaren later: Amsterdam 1875-1895', in: *TvSG* 19,1 (febr. 1993) 7-35.

8 R. Aerts & H. te Velde (red.), 'Inleiding', in: idem, *De stijl van de burger. Over Nederlandse burgerlijke cultuur vanaf de Middeleeuwen* (Kampen 1998) 9-27, m.n. 22-26; W.W. Mijnhardt, *Over de consumptie van cultuur* (oratie UU; Utrecht 1992) 10; zie ook: idem, *Tot heil van 't mensch-dom. Culturele genootschappen in Nederland, 1750-1815* (diss. UU; Amsterdam 1988).

9 Giele en Van Oenen (1974) 24; Kooij (1987, 45-47) vermeldt als enige met zoveel woorden musici en situeert hen (met o.a. onderwijzers, kasteleins, kantoorbedienden en boekverkopers) rond 1900 onder 'middenstand en ambtenaren' (lower middle class; modaal inkomen f 500-1000 p.j.), in de vierde van zijn zes-lagige structuur; overigens zorgden existentie en positie van (delen van) de middengroepen in de maatschappelijke piramide steeds voor hardnekkige verwarring: zo had de vader van het vaderlandse stratificatiedebat het bestaan van een middenstand nog ontkend; zie: I.J. Brugmans, 'Standen en klassen in Nederland gedurende de negentiende eeuw', in: *Bijdragen en Mededelingen betr. de Geschiedenis van Nederland (BMGN)* 74 (1960) 30-52 (meermalen herdrukt); latere auteurs beklemtoonden juist positie en belang van middengroepen; zie o.m.: J. Berting, 'In het brede maatschappelijke midden: de veranderende positie van de middengroepen in de Nederlandse samenleving tussen 1850-1980', in: F.L. van Holthoorn (red.), *De Nederlandse samenleving sinds 1815. Wording en samenhang* (Assen/Maastricht 1985) 119-137; L. Wijmans, *Beeld en betekenis van het maatschappelijke midden. Oude en nieuwe middengroepen 1850 tot heden* (diss. EUR; Amsterdam 1987) passim; M.G.J. Duyvendak en P. Kooy, *Sociale geschiedenis. Theorie en thema's* (Assen/Maastricht 1992) 49-81; J.v. Miert, *Wars van clubgeest en partijzucht. Liberalen, natie en verzuiling, Tiel en Winschoten 1850-1920* (Amsterdam 1994), m.n. 59-77.

10 C. Ehrlich, *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century. A Social History* (Oxford 1985) 11 resp. 3;

veel voorkomende -vaak Joodse of Duitse- familienamen zijn bijv.: Belinfante, Bouman, Coenen, Dado, Dahmen, Groen, Haagmans, Hageman, Heuckeroth, Hofmeester, Hutschenruyter, van Kinsbergen, Kriens, Kufferath, Kwast, Olman, Stumpff, Tak; vergelijk ook dynastievorming bij 19<sup>e</sup> eeuwse schildersfamilies als Slager ('s-Hertogenbosch) en Knip (Dordrecht); algemene vergelijking tussen mobiliteit in het midden en aan het eind van de 19<sup>e</sup> eeuw in: K. Mandemakers, 'De sociale structuur in Nederland rond 1900. De samenleving in het perspectief van de modernisering 1850-1900', in: J.G.S.J. Maarseveen en P.K. Doorn (red.), *Nederland een eeuw geleden geteld. Een terugblik op de samenleving rond 1900* (Amsterdam 2001) 185-207, m.n. 195.

11 Th. van Tijn, 'Business Cycles, Generations and the Socialist Labour Movement in The Netherlands: 1865-1936', in: A. Blok e.a. (red.), *Generations in Labour History. Papers presented to the Sixth British-Dutch Conference on Labour History. Oxford 1988* (Amsterdam 1989) 67; en: idem, 'De Algemeene Nederlandsche Diamantbewerdersbond (ANDB): een succes en zijn verklaring', in: *BMGN* 88,3 (1973) 417; voor generationele duiding van de politiek-literaire Tachtigers zie vooral: P. de Rooy, 'Bier, kunst en politiek: De Nieuwe Gids in Amsterdam', in: *Jaarboek v.h. Gen. Amsteloda-*

*mum* (JbGA) 81 (1989) 175-187; algemener: J.A.A. van Doorn, *Gevangen in de tijd. Over generaties en hun geschiedenis* (Amsterdam 2002), m.n. 137 e.v.;

uit welke regio's de Duitse immigranten stamden is maar in beperkte mate bekend, maar gezien de nabijheid van Nedersaksen en Rijnland-Westfalen mag worden aangenomen dat het merendeel van de muzikale trekarbeid vanuit westelijke delen van het keizerrijk plaatsvond en dat dus feitelijk van interregionale migratie sprake was; veel Duitsklinkende namen behoorden overigens toe aan musici afkomstig uit al langer in Nederland wonende families, die dus geboren Nederlander waren; het aantal musici onder Joodse immigranten in Amsterdam uit Midden- en Oost-Europa was tussen 1880 en 1914 verwaarloosbaar; zie: K. Hofmeester, *Van Talmoe tot Statuut. Joodse arbeiders en arbeidersbewegingen in Amsterdam, Londen en Parijs 1880-1914* (Amsterdam 1990) 123/4; de meeste Joodse musici waren dus oorspronkelijke Amsterdammers, waarbij moet worden bedacht dat ruim 10% van de lokale bevolking van Joodse origine was en gedurende de gehele periode meer dan 50% der Nederlandse Joden in de hoofdstad woonachtig was; zie: E. Boekman, *Demografie van de Joden in Nederland* (Amsterdam 1936) 17 en 33; S. Leydesdorff, *Wij hebben als mens geleefd. Het Joodse proletariaat van Amsterdam 1900-1940* (Amsterdam 1987) 59 e.v.; en: J.C.H. Blom en J.J. Cahen, 'Joodse Nederlanders, Nederlandse joden en joden in Nederland (1870-1940)', in: J.C.H. Blom e.a. (red.), *Geschiedenis van de joden in Nederland* (Amsterdam 1995) 283; een muzikale loopbaan kon een aantrekkelijke mobiliteitsvlucht vormen uit sinaasappelhandel of diamantstof; zie: Ph. Bregstein en S. Bloemgarten, *Herinnering aan Joods Amsterdam* (Amsterdam 1998(2)) passim; en: H. Berg, 'Joden en Jodinnen aan het tooneel. Het joodse aandeel in het Amsterdamse amusement', in: J. Groeneboer en H. Berg, *Dat is de kleine man... 100 jaar joden in het Amsterdamse amusement, 1840-1940* (Amsterdam/Zwolle z.j.(1995)), m.n. 59/60.

12 op tweeslachtigheid van bevolkingsgroepen in een positie tussen twee klassen in wijst, in navolging van o.a. Lévi-Strauss en Romein-Verschoor, overigens ook: J. Helsloot, 'De Paradox van Jan Blokker: Structuur en proces van beschavingsoffensieven, 15e-19e eeuw', in: D. Kalb en S. Kingma (red.), *Fragmenten van vermaak. Macht en plezier in moderniserend Nederland* (Amsterdam 1991) 9-24 m.n. 20/21; in verband met de theoretische modellen van Weber en Parsons spreekt Moulin voor wat betreft 'les professions artistiques' dan ook van een 'position ambiguë', in: (P.-M. Menger et) R. Moulin, 'Avant-propos' (bij themar.:) *Les Professions Artistiques. Sociologie du Travail* 25,4 (1983) 383; de onderzoeker dient dus in aanmerking te nemen 'l'extrême hétérogénéité du domaine artistique', in: P.-M. Menger en J.-C. Passeron, *L'art de la recherche. Essays en l'honneur de Raymonde Moulin* (z.p.(Parijs) z.j.(1994)) 8.

13 m.b.t. de podiumsector in Nederland in de 20e eeuw, zie:

Ph.B. Lelieveldt, *Voor en achter het voetlicht. Musici en de arbeidsverhoudingen in het kunst- en amusementsbedrijf in Nederland, 1918-1940* (diss.UU; Amsterdam 1998); en: Langenberg (1999);

m.b.t. 19e eeuwse beeldend kunstenaars, zie:

A. Hoogenboom, 'De stand des kunstenaars'. *De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw* (diss.UU; Utrecht 1991); A.B.G.M. van Kalmthout, *Muzentempels. Multidisciplinaire kunstkringen in Nederland tussen 1880 en 1914* (diss.KUB; Hilversum 1998); Chr. Stolwijk, *Uit de schilderswereld. Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw* (diss.UU 1997; Leiden 1998);

m.b.t. 20e eeuwse beeldend kunstenaars, zie:

M. Halbertsma e.a. (red.), *Beroep: kunstenaars. De beroepspraktijk van beeldend kunstenaressen in Nederland 1898-1998* (Nijmegen 1998);

m.b.t. vergelijkbare beroepsgroepen van contemporaine scheidend kunstenaars, zie:

B. Hofstede, 'Dilemma's van fotografen. Professionalisering en autonomie', in: H.v. Dulken e.a. (red.), *Stilstaande beelden. Ondergang en opkomst van de fotografie*. Boekmanstudies, Kunst en beleid in Nederland 7 (Amsterdam 1995); D.Verdaasdonk, *Nederland filmland. De beroepspraktijk van regisseurs in de periode 1977-1983* (Amsterdam 1985); en: idem, *Beroep: filmregisseur. Het verkrijgen van continuïteit in een artistiek beroep* (diss.EUR; Zeist 1990); m.b.t. vergelijkbare beroeps categorieën buiten de kunsten, zie verder: H. Lintsen, *Ingenieurs in Nederland in de negentiende eeuw. Een streven naar erkenning en macht* ('s-Gravenhage 1980); en: D. Bos, *In dienst van het Koninkrijk. Beroepsontwikkeling van hervormde predikanten in negentiende eeuws Nederland* (Amsterdam 1999); comparatief van opzet is: H. Siegrist (red.), *Bürgerliche Berufe. Zur Sozialgeschichte der freien und akademischen Berufe im internationalen Vergleich* (Göttingen 1988).

14 A.L. Mok, *Beroepen in actie. Bijdrage tot een beroepsociologie* (Meppel 1973); Th.v.d. Krogt, *Professionalisering en collectieve macht: een conceptueel kader* (diss.KUB; 's-Gravenhage 1981) 117, alwaar het onderscheid: 'vakbondsvorming is een strategie die gebaseerd is op solidariteit, terwijl professionalisering gebaseerd is op kennis én solidariteit'.

15 Ehrlich (1985) 129;

verwante historische studies m.b.t. podiumkunsten in Europese natiestaten in: P. Bailey (red.), *Music Hall. The business of pleasure* (Milton Keynes/Philadelphia 1986); F.W.J. Hemmings, *The theatre industry in nineteenth-century France* (Cambridge 1993); D. Rohr, *The Careers of British Musicians, 1750-1850. A Profession of Artisans* (Cambridge 2001);

een exemplarische actuele studie is:

P.-M. Menger, *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine* (Paris 1983);

historisch musici-onderzoek voor de V.S.:

G. Seltzer, *Music Matters. The Performer and the American Federation of Musicians* (Metuchen N.J./London 1989);

K.K. Preston, 'Popular music in the "gilded age"'. Musicians' gigs in late nineteenth-century Washington DC', in: *Popular Music 4, Performers and Audiences* (1984) 25-47; idem, *Music For Hire. A Study of Professional Musicians in Washington (1877-1900)* (N.Y. 1992); idem, *Opera on the Road. Traveling Opera Troupes in the United States, 1825-1860* (Chicago 1993).

J.P. Kraft, 'Artists as Workers: Musicians and Trade Unionism in America, 1880-1917', in: *The Musical Quarterly* 79,3 (1995), 512-543; en: idem, *Stage to Studio. Musicians and the Sound Revolution, 1890-1950* (Baltimore/Londen 1996);

generalisering van problematische beroepsvorming bij musici in: J. Frederickson en J.F. Rooney, 'How the music occupation failed to become a profession', in: *Intern. Review of the Aesthetics and Sociol. of Music* 21,2 (1990) 189-206; algemener in: E. Freidson, 'Pourquoi l'art ne peut pas être une profession', in: Menger/Passeron (1994) 117-135; en in: A. de Swaan, *Niet bij kunst alleen. Over amateurs in de beeldende kunst* (Utrecht 2003) 34.

16 oorspr.: H.S. Becker, *The Professional Dance Musician in Chicago* (ongep. MA-thesis; Chicago 1949); samenv. in: 'The Professional Dance Musician and his Audience', in: *The Am. Journ. of Sociol.* 57 (1951) 136-144; idem, 'The Culture of a Deviant Group. The Dance Musician'; en: 'Careers in a Deviant Occupational Group. The Dance Musician'; beide in: idem, *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance* (NY/Londen 1973) 79-119; idem, *Art Worlds* (Berkeley 1982) 34, (bijna correct) gecit. in: A.M. Bevers, 'Inleiding. Het kunstwetenschappelijk perspectief', in: idem, A. Van den Braembussche en B.J. Langenberg (red.), *De Kunstwereld. Productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur* (Hilversum 1993) 12.

17 idem, p.13; Becker zelf weerspreekt overigens de betrekkelijke geslotenheid van het kunstwereldconcept: 'art worlds do not have boundaries around them, so that we can say that these people belong to a particular art world while those people do not'; in: Becker (1982) 35.

18 Bevers (1993) 13; zie ook: Menger (1983) 9.

19 zie vooral Becker (1982, hfdst.10: Change in Art Worlds) 300-350; ter ondersteuning van het beperkte betoog m.b.t. cyclische innovatie wordt o.m. verandering in de vooroorlogse jazzwereld als *pars pro toto* opgevoerd, slechts gebaseerd op één bron.

20 Diepenbrock in: Westen (1990) 151-175.

21 W.J. Baumol en W.G. Bowen, *Performing Arts. The Economic Dilemma. A Study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance* (N.Y. 1966); na aanzet in: idem, 'On the Performing Arts: The Anatomy of Their Economic Problems'; in: *Amer. Econ. Review* 50,2 (1965) 495-502; voor actualiteit van de theorie bijna een halve eeuw later zie: H. Abbing, *Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts* (Amsterdam 2002, m.n. hfdst.7: The Cost Disease. Do Rising Costs in the Arts Make Subsidization Necessary?) 152-180.

22 Baumol en Bowen (1966) 164.

23 het betreft hier dus uitsluitend de authentieke 'live'-uitvoering van reproductieve (podium-) kunsten in het pre-mechanisch tijdperk; in geval van mechanische geluidsreproductie later in de 20e eeuw gelden andere wetmatigheden; zie daarvoor i.h.a.: W. Benjamin, *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid* (Nijmegen 1970, oorspr.: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (1935)); H. Abbing, *Een Economie van de Kunsten. Beschouwingen over kunst en kunstbeleid* (Groningen 1989) 93 wijst er overigens terecht op dat ook in ambachtelijke kunstproductie natuurlijk wel degelijk sprake kan zijn van technische ontwikkeling en (arbeids-) productiviteitsverhoging, maar productiviteitsvermeerdering verloopt in verschillende delen van de sector wel zeer uiteenlopend.

24 H. Abbing, 'Over de (on)mogelijkheid van kunsteconomie', in: Bevers e.a. (1993) 33; op het cruciale punt van de oplopende arbeidskosten gaat ook Van Klink onvoldoende in, als hij op gezag van D. Throsby tracht de ernst van de kostenziekte te weerleggen; zie: P.van Klink, *Kunsteconomie in nieuw perspectief. Rijkskunstbeleid beoordeeld* (diss.RUG; Groningen 2005) 62-73, m.n. 68.

25 omschrijving te vinden in: Van Tijn, 'Bijdrage' (1974) 90; zie ook: Knotter (1993) 68 e.v.; Baumol en Bowen (1966) 231 benadrukken vanuit Amerikaanse ervaringen het gewicht van 'the long history of unionism in the performing arts' voor de kostenkant ervan, terwijl Ehrlich (1985) 143 de mogelijkheden tot prijsopdrijving van artistieke arbeid voor de Britse situatie juist sterk relateert: 'demands for higher wages and better working conditions were unlikely to get much sympathy from employers in a highly competitive, labour-intensive industry. Unlike many other workers whose productivity and earning power had enormously increased since the industrial revolution, musicians (...) were no more 'efficient' than they had ever been. Managers had few means of reducing labour costs, except by keeping down wages and numbers (...). Extensive use of almost unlimited supplies of cheap labour was the fundamental basis for the industry at every level of entertainment'; deze auteur bevestigt dus niet alleen het gebrek aan mogelijkheden tot productiviteitsverhoging, maar beschouwt het bestaan van een muzikale arbeidsreserve ook als ernstige handicap voor vorming van collectieve macht.

26 zie o.m.: W.D. Grampp, *Pricing the Priceless. Arts, Artists and Economics* (N.Y. 1989), en: P. De Grauwe, *De Nachtwacht in het donker. Over kunst en economie* (Tielt 1990).

27 Abbing, in: Bevers (1993) 34; ook hij wijst (32/33) op de normativiteit van m.n. Grampp en De Grauwe; een aanzet voor een alternatieve kunsteconomische theorie gaf Abbing zelf wel (in:

Abbing 1989), maar het valt buiten dit kader om nader in te gaan op de evolutie van zijn theorievorming sindsdien.

28 Abbing, in: Bevers (1993) 33; een ander onderwerp van Abbings wensenlijstje betreft 'het (historisch) onderzoek naar het eventuele verband tussen de artistieke ontwikkeling en de conjunctuur of welvaart' (aldaar, 34), dat ook door Van Tijn en Heerma van Voss (1993) is aangeroerd (zie noot 7, hiervóór).

29 voor het begrippenpaar ideologie en hegemonie bestaat vanzelfsprekend schatplichtigheid aan 'de gebochelde Sardijn'; zie: Q. Hoare en G.N. Smith, *A. Gramsci, Selections from the Prison Notebooks* (London 1971(1), 1978(4)) passim; oorspr.: A. Gramsci, *Quaderni del carcere (1929-35)* (Turijn 1948-51); A. Gramsci, *Grondbegrippen van de politiek. Hegemonie, staat, partij* (Nijmegen 1980); Y. Scholten, *A. Gramsci, Marxisme als filosofie van de praxis* (Amsterdam 1978(2)); en: G. van den Brink, 'Ideologie en hegemonie bij Antonio Gramsci', in: *Tē elfder ure (TEU)* 24,1 (sept. 1978) 10-57; zie ook: S. Stuurman, *Kapitalisme en burgerlijke staat. Een inleiding in de marxistische politieke theorie* (Amsterdam 1978), m.n. 155-188; idem, *Verzuiling, kapitalisme en patriërchaat. Aspecten van de ontwikkeling van de moderne staat in Nederland* (diss.RUG; Nijmegen 1983); idem, *De labyrintische staat. Over politiek, ideologie en moderniteit* (Amsterdam 1985), m.n. 163-192.

30 E. Boekman, *Overheid en kunst in Nederland* (diss.GUA; Amsterdam 1939), m.n. 36-62; W.P. Knulst, 'De voorgeschiedenis van de Nederlandse cultuurpolitiek', in: A.J. van der Staay e.a. (red.), *Advies cultuurwetgeving. Cultuurbeleid in historisch, beleidsanalytisch en juridisch perspectief* (SCP-Cahier nr.51; Rijswijk 1986) 25-103 (hfdst. 2); W. Oosterbaan Martinius, *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945* ('s-Gravenhage 1990), m.n. 33-61 (hfdst. II) en 85-107 (hfdst. IV); Th.H. Adams e.a. (red.), *Cultuurbeleid in Nederland. Nationaal rapport. Europees programma voor de evaluatie van nationaal cultuurbeleid* ('s-Gravenhage 1993) 27-55 (hfdst. 3); R. Pots, *Cultuur, koningen en democraten. Overheid en cultuur in Nederland* (diss.UvA; Nijmegen 2000), m.n. 121-131 (hfdst.V) en 187-193 (hfdst.VI).

31 Boekman (1939) 15-78; F.de Glas, 'Boekman weerstaat tand des tijds', in: *Boekmancahier. Kwartaalschrift voor kunst, onderzoek en beleid* 11,40 (juni 1999) 196-200; voor de (lokale) cultuurpolitieke rol van Boekman: T. Jansen en J. Rogier, *Kunstbeleid in Amsterdam 1920-1940. Dr.E. Boekman en de socialistische gemeentepolitiek* (Nijmegen 1983); H. van Dulken en T. Jansen, *Het leven als leerschool. Portret van Emanuel Boekman* (Amsterdam 1989); en: J. Bank, *Stads mecenaat en lokale overheid. Honderd jaar private en publieke kunstbevordering in Amsterdam 1899-1999* (Amsterdam 1999); voor de heersende cultuurpolitieke ideologie: idem, *Het roemrijk vaderland. Cultureel nationalisme in Nederland in de negentiende eeuw* (inaug.rede RUL 1989; 's-Gravenhage 1990), m.n. 23 e.v. (hfdst.III: Nationale kunst).

32 Multatuli, *Ideëen. Tweede Bundel* (Amsterdam 1985; oorspr. 1865/1880) 199 (Idee nr.459); idem, *Derde Bundel* (Amsterdam 1985; oorspr. 1871/1876) 67-91 (nrs.630-660); idem, *Vyfde Bundel* (Amsterdam 1986; oorspr. 1873/1877) 53-64, 67-78 (nrs.1050 a-d, 1051, 1051 a,b); Victor de Stuers, 'Holland op zijn smalst', in: *De Gids* 37, 3e serie; 11,3 (nov.1873) 320-403 (herdruk: Bussum 1975); zie ook: J. Perry, *Ons fatsoen als natie. Victor de Stuers 1843-1916* (Amsterdam 2004), m.n. 65-95.

33 het cultuurspreidingsaspect is de belangrijke invalshoek van: Westen (1990), m.n. bij Eijssink, 105-126.

34 Ph.B. Lelieveldt, *Financieele nooden der orkesten. Het Rijksoverheidsbeleid ten aanzien van de Nederlandse symfonieorkesten (1906-1922)* (ongep.doct.scriptie UU 1989); H. Knippenberg en W.v.d.



Ham, *Een bron van aanhoudende zorg. 75 jaar Ministerie van Onderwijs [Kunsten] en Wetenschappen 1918-1993* (Assen 1993) 97/98; de beide standaardwerken m.b.t. de Nederlandse muziekgeschiedenis in 19e en 20e eeuw hebben ontbrekend en beginnend overheidsbeleid t.a.v. muziek niet uitdrukkelijk tot invalshoek, maar besteden er terloops wel aandacht aan; zie: H.E. Reeser, *Een eeuw Nederlandse muziek 1815-1915* (Amsterdam 1986(2)), m.n. 135-148, 157/8 (hfdst. IV); en: L. Samama, *Nederlandse muziek in de 20-ste eeuw. Voorspel tot een nieuwe dag* (Amsterdam 2006), m.n. 15-28 (hfdst. I).

35 Boekman (1939) 150/1; van erkenning en exploitatie van zgn. 'mechanisch recht' dat voor toondichters ontstaat als gevolg van geluidstechnische reproductie is in deze periode nog geen sprake; evenmin erkenning of mogelijkheid tot exploitatie van secundair auteursrecht, dat ontstaat en berust bij toonkunstenaars die bijdragen aan reproductie van bestaand werk langs mechanische weg.

36 diverse casussen inzake de moeizame relatie tussen een Nederlandse componist en (buitenlandse) muziekuitgeverijen, concertorganisaties en impresario's in: H.E. Reeser (red.), *Alphons Diepenbrock. Brieven en Documenten* ('s-Gravenhage/Amsterdam 1962-98) m.n. dln. IV-X, passim; zie ook: H. van Dijk, *Jan van Gilse, strijder en idealist. Een bijdrage tot de kennis van de Nederlandse Muziekgeschiedenis in de periode 1900-1944* (diss. UU 1979; z.p. (Maastricht/Buren) 1988) 13/14.

37 Boekman (1939) 151; zie ook: P. Micheels, *Geen vogel kan van louter fluiten leven. Vereniging van Letterkundigen 1905-2005* (Amsterdam/Antwerpen 2006) 14/15, 28/29.

38 Xamré (ps.v.A.M. van Voorst), *Het kunst- en amusementsbedrijf in Nederland* (Rotterdam 1922) 18 e.v.; zie ook: Boekman (1939) 135-137, en: Micheels (2006) 15; voor effecten van gemeentelijk zedelijkheidsbeleid zie bijv.: C. Bordewijk e.a., *Wat geeft die Comedie toch een bemoeijng! De Leidse Schouwburg 1705-2005* (Amsterdam 2005) 237-241, 314-321.

39 voor dirigisme en disciplineren in de cultuurzorg, zie vooral het historisch overzicht van de Nederlandse cultuurpolitiek van de hand van Knulst in: Van der Staay (1986) 25-103; samenvatting daarvan in: Adams e.a. (1993) 27-55.

40 voor wat betreft het eerste, zie bijv. het exemplarisch hoofdartikel: 'Kunst is geen regeringszaak', in: *Toonkunst (Tk)* I,6 (1905) 81-86; en cynische reactie daarop van A. Diepenbrock, in: *Tk* I,7 (1905) 106/7; herdrukt in: H.E. Reeser (red.), *Verzamelde Geschriften van Alphons Diepenbrock* (Utrecht/Brussel 1950) 222-225.

41 zie Bijlage 2, tabellen A t/m D.

42 voor het beeld van sectorale groei i.h.a. zie: Diepenbrock in: Westen (1990) m.n. 155 e.v.; zie verder: J.A. de Jonge, 'Het economische leven in Nederland 1873-1895' en 'Het economische leven in Nederland 1895-1914', en: Th.v. Tijn, 'Het sociale leven in Nederland 1875-1895' en 'Het sociale leven in Nederland 1895-1914', alle in: J.C. Boogman e.a., *Geschiedenis van het moderne Nederland. Politieke, economische en sociale ontwikkelingen* (Houten 1988), resp. 179-192, 245-276, 193-227, 277-300; voor ledentallen van relevante vakverenigingen, zie: Bijlage 3, tabellen H. en I.

43 Th.v. Tijn, 'Palingen en panelen', in: *Amsterdam tijdens het laatste kwart van de 19e eeuw* (themanr.) *TvSG* 19,1 (feb. 1993), 5; voor de aanloop tot deze periode zie vooral: idem, *Twintig jaren Amsterdam. De maatschappelijke ontwikkeling van de hoofdstad, van de jaren '50 der vorige eeuw tot 1876* (diss. UvA; Amsterdam 1965) 160-181, 488-515; optimistisch cultureel ondernemersgedrag bijv. in: H. Suèr en J. Meurs, *Geheel in de geest van Wagner. De Wagnervereniging in Nederland 1883-1959* (Amsterdam 1997) 21 e.v.; zie ook: J.Th.M. Bank, 'Mecenaat en stadsontwikkeling in Amsterdam, 1850-1900', in: *TvG* 104,4 (1991) 548-573; Heerma v. Voss (1993) détailleert de economische baisse van de jaren '80 (11-14) en signaleert de culturele bloei in datzelfde decennium (30/31), maar gaat niet in op de (deels) anti-cyclische aard van dit laatste verschijnsel (zie ook: noten 7) en (28), hier-vóór).



44 overigens is specifiek m.b.t. de positie van vrouwen (m.n.) in het (uitvoerende) muziekvak nog betrekkelijk weinig bekend, ook voor de Nederlandse situatie; zie ook hierna: Entr'acte A (m.b.t. Gertrud Winzer), en:

H. Metzelaar e.a. (red.), *Zes vrouwelijke componisten* (Zutphen 1991); idem, *From Private to Public Spheres. An Exploration of Women's Role in Dutch Musical Life from c. 1700 to c. 1880 and Three Case Studies* (diss. UU 1996; Utrecht 1999); idem, *Zonder muziek is het leven onnodig. Henriette Bosmans (1895-1952), een biografie* (Zutphen 2002);

zie verder: M. Myers, 'Blowing her Own Trumpet'. *European Ladies' Orchestras & Other Women Musicians 1870-1950 in Sweden* (diss. Göteborg 1993); D. Kaufmann, "...routinierte Trommlerin gesucht". *Musikerin in einer Damenkapelle. Zum Bild eines vergessenen Frauenberufes aus der Kaiserzeit* (diss. Osnabrück; Hamburg 1995); R.P. Locke en C. Barr (red.), *Cultivating Music in America: Women Patrons and Activists since 1860* (Berkeley 1997).

45 het concept van 'overlevingsstrategieën' staat centraal in: H. Wals, *Makers en stakers. Amsterdamse bouwvakarbeiders en hun bestaansstrategieën in het eerste kwart van de twintigste eeuw* (diss. UvA; Amsterdam 2001), m.n. 15 e.v.;

startperiode en mate van sociale overheidsinterventie zijn overigens omstreden, zoals een mini-overzicht van liefst zes dateringsverschillen in chronologische kreeftengang laat zien:

a) volgens Van der Bie werd pas 'op sociaal terrein in het tijdvak 1913-1921 grote vooruitgang geboekt'; zie: R.J. v.d. Bie, 'Een doorlopende groote roes'. *De economische ontwikkeling van Nederland, 1913-1921* (Amsterdam 1995) 190;

b) volgens Van Doorn zette het liberale kabinet Pierson-Borgesius (1897-1901) rond de eeuwwisseling 'een embryonale sociale zekerheidsstaat in de steigers'; zie: J.A.A. van Doorn, 'De strijd tegen armoede en werkloosheid in historisch perspectief', in: W.P. Blockmans en L.A. v.d. Valk (red.), *Van particuliere naar openbare zorg, en terug? Sociale politiek in Nederland sinds 1880* (Amsterdam 1992) 20; overeenkomstige periodisering in: A.de Swaan, *Zorg en de staat. Welzijn, onderwijs en gezondheidszorg in Europa en de Verenigde Staten in de nieuwe tijd* (Amsterdam 1996(5)) 217-222;

c) Wolffram beschouwt daarentegen 1887 als 'het jaar waarin de balans tussen liberale vrijheid en vormen van staatsinterventie begon door te slaan'; in: D.J. Wolffram, *Vrij van wat neerdrukt en beklemt. Staat, gemeenschap en sociale politiek (1870-1918)* (Amsterdam 2003) 88;

d) Blockmans (1992, VII) dateert de start van de sociale politiek vroeger dan mede-auteur Van Doorn, nl. al rond 1880; ondanks uitgebreide beschrijving van de voorgeschiedenis sluit zich daarbij aan: M. Hoogenboom, *Standenstrijd en zekerheid. Een geschiedenis van oude orde en sociale zorg in Nederland (ca. 1889-1940)* (diss. UvA; Amsterdam 2003);

e) Roebroek en Hertogh situeren de 'eerste activiteiten en interventies (van de nationale staat) op het terrein van de sociale politiek' rond 1870 -ongetwijfeld met Sam van Houten cs in gedachten-, en wijzen er op dat de sociale politiek tot 1900 een 'uiterst laag tempo van ontwikkeling' te zien gaf, daarmee weer Van Doorns opvatting onderschrijvend; in: J.M. Roebroek en M. Hertogh, 'De beschavende invloed des tijds'. *Twee eeuwen sociale politiek, verzorgingsstaat en sociale zekerheid* (Tilburg 1998) resp. 3 en 164;

f) Roebroek hecht de rol van de staat inzake sociale zekerheid elders overigens nauw aan eerdere perioden: aan de Bataafse Republiek (ca. 1800) en aan Thorbecke (ca. 1850); in: F. Versteeg, 'Twee eeuwen soebatten over sociale zekerheid. Econoom Roebroek: compromis past in traditie', in: *NRC Handelsblad* 21-1-2000.

46 P.de Rooy, "'Padvindende in den doolhof van het moderne leven'", in: P. Brill (red.), *Opmaat van een nieuwe eeuw. Hoofdstukken uit het Nederlandse fin de siècle* (Amsterdam 1995) 51-71, m.n. 54.

47 idem, p.52/3; voor een algemeen beeld, zie: E.J.Hobsbawm, *The Age of Empire. 1875-1914* (N.Y. 1987) 8, waarmee deze auteur –na zijn: *The Age of Revolution. 1789-1848*, en: *The Age of Capital. 1848-1875*– een ambitieuze trilogie afsloot die ‘de lange negentiende eeuw’ omspande, nog gevolgd door een beschrijving van ‘de korte twintigste eeuw’ in: idem, *Age of Extremes. The short twentieth century. 1914-1991* (Londen 1995).

48 J.Romein, *Op het breukvlak van twee eeuwen* (Leiden/Amsterdam 1967), m.n. dl 1, hfdst.II, 36-51; voor de totstandkoming van dit magnum opus zie o.m.: P.B.M. Blaas, ‘Jan Romein: chroniqueur van de eeuwwende’, in: B. Hageraats (red.), ‘Geloof niet wat geschiedschrijvers zeggen ...’. *Honderd jaar Jan Romein, 1893-1993* (Amsterdam 1995) 49-68 (eveneens in: *TvG* 107,3 (1994)); en: A. Otto, *Het nûsen van de tijd. Over de Theoretische Geschiedenis van Jan Romein* (Amsterdam 1998) 92/93, 243-274; voor de relevantie van Romeins breukvlak-concept voor de specifiek Nederlandse situatie zie: ‘Het fin-de-siècle in Nederland’ (themanummer) *BMGN* 106,4 (1991); daarin m.n.: W.F.B. Melching en J. Talsma, ‘Breukvlak in Nederland?’, 569-572, en: E.H. Kossmann, ‘Romeins Breukvlak en de Nederlandse geschiedenis’, 652-658.

49 H.W.von der Dunk, ‘Negentiendertien: verhinderde kentering’, in: J.deVries (red.), *Nederland 1913. Een reconstructie van het culturele leven* (Amsterdam/Haarlem 1988) 15.

## Noten hoofdstuk II

1 in extenso in: P. Cronheim, *125 jaar Toonkunst. Gedenkboek Maatschappij tot bevordering der Toonkunst* (Amsterdam 1956) 49 en V/VI (facsimilé).

2 ibidem; nb: Maatschappij Toonkunst af te korten als: MBT; voor het tenslotte invulling geven aan het in de Grondwet van 1848 erkende recht op vereniging en vergadering –en het buiten gebruik stellen van het desbetreffende art. 291 van de Code Pénal– via een wet van 1855 (dus onder het Eerste Ministerie–Van Hall), zie: I.J. Brugmans, *De arbeidende klasse in Nederland in de 19e eeuw (1813-1870)* (diss. 1925(1); Utrecht/Antwerpen 1967(7)) 186; voor de uiteindelijke afschaffing in 1872 door Minister Jolles (nog onder het Derde Ministerie–Thorbecke) van het zgn. ‘coalitieverbod’ –en de op het stakingsverbod betrekking hebbende artikelen 414-416 van de Code Pénal– zie: idem, 249 e.v.; zie ook: *Bijdragen tot de Statistiek van Nederland. I. Statistiek der Arbeidersverenigingen* (z.p.(s–Gravenhage) z.j.(1894) VIII/IX; zie verder: A.H. Huussen jr., ‘Coalitieverbod en stakingsvrijheid. Sociaal-rechtshistorische aspecten van de wet van 12 april 1872 (Stb. 24)’, in: *Economisch- en Sociaal-Historisch Jaarboek (ESH-Jb)* 45 (1982) 96-113; summier ook in: W.S.P. Fortuyn, *Stakingsrecht in Nederland. Theorie en praktijk 1872-1986* (Weesp 1985) 28; en in: S. Stuurman, *Wacht op onze daden. Het liberalisme en de vernieuwing van de Nederlandse staat* (Amsterdam 1992) 187 e.v.; zie ook: *Bijlagen Handelingen Tweede Kamer 1871/2*, 1063.

3 op zowel procedurele aspecten van de ‘autorisatie’ als de ‘bescherming’ gaat in: brief G. Groen van Prinsterer aan A.C.G.Vermeulen, 12 januari 1829, afgedrukt in: Cronheim (1956) 48 en I-III (facsimilé); overigens zou Willem I het beschermheerschap van de MBT uiteindelijk pas aanvaarden nadat hij haar eerste nationale muziekfeest in Den Haag in oktober 1834 had bijgewoond.

4 E.C. Kist in: *Caecilia. Algemeen Muzikaal Tijdschrift van Nederland* 11,4 (15 febr. 1854) 36, ook aangehaald in: J.D.C. van Dokkum, *Honderd jaar muziekleven in Nederland. Een geschiedenis van de Maatschappij tot bevordering der toonkunst bij haar eeuwfeest, 1829-1929. Gedenkboek uitgegeven door het hoofdbestuur* (Amsterdam 1929) 2.

5 Cronheim (1956) 43 (betr. relatie Groen–Vermeulen) en 51 (citaat uit brief Van Ewijk dd. 29 mei 1829).

6 A.H. Amory, 'De Nederlandsche Toonkunstenaars-Vereeniging 1875-1915; beknopt historisch overzicht' in: *Caecilia. Maandblad voor Muziek* 72(1915) 107-118; voor biografische kerngegevens inzake musici e.a. zie Bijlage 1.

7 W. Paap, *Een eeuw KNTV 1875-1975. Gedenkschrift bij het honderdjarig bestaan van de Koninklijke Nederlandse Toonkunstenaars Vereniging* (jubileumnr. v.) *Samenklank* 30,5 (z.p.z.j. (mei 1976)) 4; NB: 'Koninklijk' werd de NTV op haar 10e lustrum, in 1925; voor Van Santen Kolff, zie: idem, *Wegen en dwaalwegen der muziekkritiek* (Utrecht/Antwerpen 1978) 226; J.C.P. van Gessel, *Een vaderland van goede muziek. Een halve eeuw Maatschappij tot bevordering der toonkunst (1829-1879) en het Nederlandse muziekleven* (diss.UU 2001; Utrecht 2004) 335; J. Meurs, *Wagner in Nederland 1843-1914* (diss.RUL; Zutphen 2002) 119-125, 140/1.

8 *Caecilia* 32,14 (1 juli 1875) 112; tevens -bijna correct- aangehaald in: Paap (1976) 1; en in: Van Dokkum (1929) 180 (nb: de laatste zin met de ontkenkende beantwoording van de eerste vraag levert overigens een dubbele ontkenning opl!).

9 Paap (1976) 1; de woordkeuze van Heinze en de betrokkenheid van Van Santen Kolff maken de veronderstelling niet gewaagd dat de oprichters sterk beïnvloed waren door toen recente Wagneriaanse opvattingen omtrent de hoge verantwoordelijkheden van kunstenaars.

10 zie ter vergelijking m.n. voor de grafische bedrijfstak: *Bijdragen tot de Statistiek van Nederland. IV. Onderzoek naar de geschiedenis en werkzaamheid der Vakverenigingen* (s-Gravenhage 1896) XIV-XXVI; Van der Wal (1916) passim; J. Giele, 'Het ontstaan van de typografenvakorganisatie in Nederland (1837-1869)', in: *MbNV/SG* 42 (nov. 1972) 20-55; en: Leisink (1994); dat het tijdstip van oprichting van de NTV als eerste beroepsorganisatie van musici ook internationaal zeker niet uit de pas liep, laat het Engelse equivalent zien: 'the Society of Professional Musicians' dateerde van 1882; zie: Rohr (2001) 182.

11 Wm Hutschenruyter, 'De Orkest-Organisatie van het "Utrechtsch Stedelijk Orchest", en haar verhouding tot de vereeniging van die naam (een muzikaal-oeconomische studie), II'; in: *Symphonia* 11,2 (febr. 1928) 37; zie ook o.m.: S. Bloemgarten, 'Henri Polak en de oprichting van de Amsterdamsche Toonkunstenaars Vereeniging', in: *BNA* 33 (1994) 9-14, m.n. 12; voor café Schlüsser, de tijdelijke biotoop van Van der Goes en Polak, zie: D. Bos, *Waarachtige volksvrienden. De vroege socialistische beweging in Amsterdam 1848-1894* (diss.UvA; Amsterdam 2001) 326; M. v.d. Heijden, *De burcht. Het bondsgebouw van H.P. Berlage, R.N. Roland Holst en de ANDB* (Amsterdam 2001(2)) 13; en: S. Bloemgarten, *Henri Polak sociaal democraat 1868-1943* (diss.UvA; Amsterdam 1993) 74; afwijkende schrijfwijze (café Schlüter) echter in: idem, 97, 100; en in: idem, 'De vlegeljaren van de amsterdamsche joodse socialisten: 1890-1894', in: *JbGA* 78 (1986) 137; kort na oprichting van de ANDB, vanaf 17 april 1895, zou het hoekpand aan de Binnen-Amstel enige jaren -tot opening van de 'Burcht' op 1 augustus 1900- dienen als hoofdkwartier van deze bond; zie: V.d. Heijden (2001) 13 en: Bloemgarten (1993) 150.

12 voor de oprichting van de SDV: Bos (2001), ibidem; voor de talrijke activiteiten van Polak in (de jaren vlak voor) 1894, zie: Bloemgarten (1993) 27-77; algemener in: E. Gans, *De kleine verschillen die het leven uitmaken. Een historische studie naar joodse sociaal-democraten en socialistisch-zionisten in Nederland* (diss.UvA; Amsterdam 1999) 66-96; voor de activiteiten van Van der Goes in deze jaren zie m.n.: Y. Botke, 'Franc van der Goes, 1859-1939'; in: *Jaarboek voor het democratisch-socialisme (JbDS) I* (Amsterdam 1979) 137-171, m.n. 153; P.de Rooy, "'Respect us as your Funeral Orators". Van der Goes and the Evolution of Generational Feeling', in: Blok (1989) 129-143 (m.n. 131); De Rooy, in: *JbGA* 81 (1989) 175-187; en: S. Dudink, *Deugdzaam liberalisme. Sociaal-liberalisme in Nederland 1870-1901* (diss.UvA; Amsterdam 1997) 135 e.v.;

het zgn. 'oude' -en eerste- weekblad *De Nieuwe Tijd* (1893/4) dient niet verward te worden met het latere, veel bekendere theoretische orgaan van de SDAP (v.a. 1896) met dezelfde titel.

13 Nederlandse muziekhistorische overzichten voor de premoderne tijd zijn schaars en meestal gedateerd:

D.F. Scheurleer, *Het Muziekleven in Nederland in de tweede helft der 18e eeuw in verband met Mozart's verblijf aldaar* (2 dln.; 's-Gravenhage 1909);

beknopter (en ten dele op de vorige gebaseerd):

D.J. Balffoort, *Het muziekleven in Nederland in de 17de en 18de eeuw* ('s-Gravenhage 1981(2), oorspr. 1938);

E. Rebling, *Den Lustelycken Mey. Muziek en maatschappij in de zeventiende eeuw in Nederland* (Amsterdam/Antwerpen 1950);

tal van capita selecta zijn toegankelijk via het omvangrijke: L.P. Grijp (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (Amsterdam 2001); een beknopt overzicht in: idem, 'Een muzikale barbarij. Muziek tussen reformatie, stadscultuur en zusterkunsten', in: Th. de Nijs en E. Beukers (red.), *Geschiedenis van Holland, dl. II: 1572-1795* (Hilversum 2002) 421-434.

14 belangwekkend t.b.v. een internationale vergelijking is nog steeds de oudere, vnl. Duitse literatuur:

G. Pinthus, *Das Konzertleben in Deutschland. Ein Abriss seiner Entwicklung bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts* (Straatsburg enz. 1932) (citaat Telemann o.a. aldaar, 91);

E. Preussner *Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts* (Hamburg 1935);

L. Balet en E. Gerhard [= E. Rebling], *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert* (Straatsburg enz. 1936; Frankfurt enz. 1979(3));

recenter zijn: P. Schleuning, *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert* (Stuttgart/Weimar 2002(2), 1984(1)); en: D. Gramit, *Cultivating Music. The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770-1848* (Berkeley 2002); zie ook: W. Salmen, *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte* (München 1988); t.b.v. vergelijking (tussen m.n. Italië, Frankrijk, Duitsland en Engeland) van verschillende ontwikkelingsmodellen van orkesten (resp. hofkapellen, vrije markt-orkesten en stadscolleges) zie vooral: J. Spitzer en N. Zaslav, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815* (Oxford 2004), m.n. 32-35, 398, 435.

15 E. Wennekes, '350 jaar muziek en muziekleven', in: D. Fokkema en F. Grijzenhout, *Rekenschap 1650-2000* ('s-Gravenhage 2001) 257-275, m.n. 264; voor de speellieden in overheidsdienst en de gilden van St. Job en St. Maria Magdalena, zie: J. Nuchelmans, 'Stadsmuzikanten in Antwerpen en elders in de Nederlanden', in: Grijp (2001) 203-211.

16 W. Frijhoff en M. Spies, *1650. Bevochten eendracht* ('s-Gravenhage 1999) 592; en: C. Lingbeek-Schalekamp, *Overheid en muziek in Holland tot 1672. Een onderzoek naar de rechten en plichten van zangers, organisten, beiaardiers en speellieden in overheidsdienst in de Nederlanden* (Poortugaal 1984) 110; Lingbeek, 24 wijst op het door een stedelijke overheid weren van een speellek aan niet tot het gilde behorende speellieden van buiten, speciaal vanwege gevaar van verstoring van de openbare orde; in hoeverre tegenwerking van externe concurrenten vooral met het gevaar van ordeverstoringen in verband werd gebracht, wordt niet duidelijk; aldaar ontleend aan: J.A. Fruin, 'Het oudste keurboek van Dordrecht', in: *Nwe Bijdr.v. rechtsgeleerdheid en wetgeving* 2 (1876) 57.

17 Balet en Gerhard (1936) 408; volgens anderen kwamen organisaties van stadsspeellieden in de Noordelijke Nederlanden zelfs niet van de grond; zie: E. Beijer en L. Samama, *Muziek in de Nederlanden van 1100 tot heden* (Utrecht 1989) 34.

18 Preussner (1935) 143; de Engelse situatie summier beschreven in: Rohr (2001) 68/69.

19 Lingbeek (1984), 109/110 merkt daarover op: ‘van een hechte organisatie van speellieden, waartoe soms ook organisten en zangers kunnen toetreden, is alleen sprake in de Zuidelijke Nederlanden, waar de speelliedengilden onder toezicht van het stadsbestuur de dienst uitmaken in de niet-publieke muziekuitoefening’.

20 volgens Nuchelmans, in: Grijp (2001) 205 en 211, was in Antwerpen tussen 1560 en 1676 een zeer gedetailleerde gildenordonnantie van kracht en bleef het gilde der stadspeellieden er bestaan tot de afschaffing door de Fransen in 1796; voor Hamburg en Lübeck gold volgens Preussner (1935) 143: ‘die Neubildung von ständisch zusammengefassten Berufsmusikern neben den Ratsmusikern und Stadtmusikern’; recenter in: D. Krickeberg, ‘Zur sozialen Stellung des deutschen Spielmanns im 17. und 18. Jahrhundert, besonders im Nordwesten’, in: W. Salmen (red.), *Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhunderts. Gesammelte Beiträge im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung* (Kassel enz. 1971) 26–42; uitgebreider in: D. Krickeberg, ‘On the Social Status of the Spielmann (“Folk Musician”) in 17th and 18th Century Germany, particularly in the North-west’, in: W. Salmen (red.), *The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century* (N.Y. 1983) 95–122; zie ook: Spitzer en Zaslav (2004) 238–244.

21 voorbeelden in: Balfoort (1981) 35/37 en 54/55; en: Nuchelmans (2001) 206; van gedetailleerd gildenhistorisch onderzoek naar onderscheidene typen muziekmeesters sinds de vroeg-moderne tijd zoals vrije speellieden, stadspijpers, organisten en beiaardiers lijkt in Nederland overigens slechts in beperkte mate sprake te zijn; zie: Rebling (1950) 74 e.v. en Lingbeek (1984) passim; en: J.E. Spruit, *Van vedelaars, trommers en pijpers* (Utrecht 1969) 77–91; voor de Duitse situatie en bijv. de –geleidelijke– ontbinding van het muzikale gildenwezen, zie m.n. Preussner (1935) 143 e.v.; Balet en Gerhard (1936) 408 e.v.; Gramit (2002) 151.

22 ook Rebling (1950) 106 maakt nog gewag van klachten van stadspeellieden in de zeventiende eeuw over buitenlandse concurrentie bij ‘maaltijden, bruiloften en feesten van voorname burgers’, maar geeft geen specifiekere plaats- en tijdsaanduiding; zie ook: noot 16), hiervóór; in de achttiende eeuw lijken deze bezwaren niet meer te overwegen; zo kon van Pietro Antonio Locatelli (geb. Bergamo 1695, overl. A’dam 1764) worden vastgesteld dat hij in Amsterdam ‘vijfendertig jaar lang een bestaan als freelancer (leidde), wat voor een musicus in die tijd zeer ongewoon en ook zeer riskant was’; zie: G. Leonhardt, *Locatelli in Amsterdam* (ongep. lezing 29-11-2002 t.g.v. voltooiing van P.A. Locatelli, Opera Omnia); diens fameuze tijdgenoot, de violist, dirigent en componist Jean Marie Leclair (geb. Lyon 1697, overl. Parijs 1764) stond in zijn Haagse jaren (1740–42) onder privécontract van de gefortuneerde avonturier Lopez de Liz; van enig gildenbezwaar tegen diens particuliere orkestexploitatie is niets bekend (zie: Scheurleer (1909) 69–78; Balfoort (1981) 104/5); een eeuw eerder (1636–51) werd in de hoofdstad (van de genoteerde beroepen van gekochte poorters) in vrije beroepen al 89,5% en in détailhandel en diensten al 23,8% buiten gildenverband uitgeoefend, terwijl dit voor beroepen in ambachten en nijverheid voor slechts 12,9% gold; zie: E. Kuijpers en M. Prak, ‘Burger, ingezetene, vreemdeling: burgerschap in Amsterdam in de 17e en 18e eeuw’, in: Kloek en Tilmans (2002) 128 (tab 1).

23 in a): M. Prak, *Republikeinse veelheid, democratisch enkelvoud. Sociale verandering in het Revolutietijdperk, ’s-Hertogenbosch 1770-1820* (Nijmegen 1999), een voorbeeldige lokaal-historische studie omtrent de overgangstijd van Republiek naar Koninkrijk, komen gilden van musici in het geheel niet voor; het is echter niet waarschijnlijk dat deze beroepsgroep in Den Bosch nog aan eventuele gildenverordeningen was onderworpen;

evenmin komen gilden van musici voor in algemener studies als:

b) idem, ‘Ambachtsgilden vroeger en nu’; en:

- c) P. Lourens en J. Lucassen, 'Ambachtsgilden in Nederland: een eerste inventarisatie'; beide in: *Jaarboek Nederlands Economisch-Historisch Archief (NEHA-Jb)* 57 (Amsterdam 1994) 10-33 resp. 34-62;
- d) C. Lis en H. Soly (red.), *Werelden van verschil. Ambachtsgilden in de Lage Landen* (Brussel 1997);
- e) S.B. Bos, "Uyt liefde tot malcander". *Onderlinge hulpverlening binnen de Noord-Nederlandse gilden in internationaal perspectief (1570-1829)* (diss.VUA; Amsterdam 1998);  
en al helemaal niet in standaardwerken als:
- f) S. Schama, *Patriots and Liberators. Revolution in the Netherlands 1780-1813* (London 1992(2), 1977(1)), m.n. 524-530;
- g) J.I. Israel, *The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477-1806* (Oxford 1995), m.n. 1129; uitsluitend omtrent het ontbreken van kunstenaarsgilden aan het eind van de 18e eeuw (resp. landelijk en voor A'dam) geven echter gedetailleerder studies:
- h) J.v. Genabeek, 'De afschaffing van de gilden en de voortzetting van hun functies', in: *NEHA-Jb* 57, 63-90 (zie m.n. tabel 1, 68); en:
- i) M.de Ridder, 'De ondersteuningsfondsen van de Amsterdamse gilden in de achttiende eeuw', in: *idem* 107-121 (zie m.n. bijl. 1, 120);
- j) indirect ook in: C. Wiskerke, *De afschaffing der gilden in Nederland* (diss.NHH R'dam; Amsterdam 1938) 173-175, 234/5;
- k) zie tenslotte: J. Luiten v. Zanden en A. van Riel, *Nederland 1780-1914. Staat, instituties en economische ontwikkeling* (Amsterdam 2000) 325, alwaar de ontkenning van een continuüm of 'directe verbinding' tussen gilden en oudste vakverenigingen, maar erkenning dat afschaffing van de gilden 'zeer belangrijke gevolgen had voor het systeem van sociale zekerheid'.
- 24 G. Barents-Vermeer, 'Muziekcolleges in de Republiek', in: Grijp (2001) 239-244; zie ook: Balfoort (1981) 21-26; voor de Duitse Collegia zie m.n.: Pinthus (1932) 53 e.v.
- 25 Wennekes, in: Fokkema en Grijzenhout (2001) 265; zie ook: Balfoort (1981) 85-89, 101-116; Salmen (1988) 18 dateert (echter zonder bronvermelding) de eerste (semi-)openbare concerten in de Republiek reeds rond 1650; dat is nauwelijks later dan de als vroegtijdig bekend staande openbare operapraktijk in bijv. de bij uitstek muzikale stadsstaat Venetië (te situeren in 1637 in het Teatro San Cassiano).
- 26 behalve de in noot 14) genoemde (Duitse) literatuur (vooral betr. de 18e eeuw) verdient vermelding de -in het algemeen recentere- Angelsaksische literatuur (m.n. betr. de 19e eeuw); naast het veelomvattende werk van Spitzer en Zaslav, genoemde monografieën van Ehrlich en Rohr m.b.t. Engeland, Hemmings m.b.t. Frankrijk en Preston m.b.t. de V.S., betreft het vooral: K. Ahlquist, *Democracy at the Opera. Music, Theater, and Culture in New York City, 1815-1860* (Chicago 1997); T.C. Davis, *The Economics of the British Stage, 1800-1914* (Cambridge 2000); E.D. Mackerness, *A Social History of English Music* (Londen 1964), m.n. hfdst. III en IV 87-152; R. Nettel, *The Orchestra in England. A Social History* (Londen 1956(3), 1946(1)).
- H. Raynor, *Music and Society since 1815* (Londen 1976), m.n. hfdst. 7 ('Concerts and Orchestras'); W. Weber, *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna* (Londen 1975).
- 27 vanuit muzieksociologische en -historische invalshoek even opmerkelijk als ondersteunend voor deze opvatting is de optimistische weergave van de groei van de (semi-)openbare concertpraktijk in de Republiek vanaf de zeventiende eeuw in: C.B. Smithuijsen, *Een verbazende stilte. Klasieke muziek, gedragsregels en sociale controle in de concertzaal* (diss.UvA; Amsterdam 2001), m.n. 58 e.v. en 88 e.v.; zie ook: idem, *Stilte! Het ontstaan van concertetiquette* (Amsterdam 2001), m.n. 58-70; een



pessimistisch standpunt –m.n. de door de religie veroorzaakte achterstand– m.b.t. verondersteld ten achterblijven van een (openbare) muzikale infrastructuur in de Republiek is echter nog krachtig te vinden in: Mijnhardt (1992), m.n. 13–16; en in: idem, ‘Van vrijmetselaarsloge tot Maatschappij Toonkunst: de emancipatie van de muziek in Nederland rond 1800’, in: P.van Reijen (red.), *Hef aan! Bataaf! Beschouwingen over muziek en muzieklevens in Nederland omstreeks 1795* (Alphen a/d Rijn z.j. (1997)) 11–32; deze sceptischer visie op ontwikkeling van muzikale infrastructuur en openbaar muzieklevens tijdens de gehele periode van de Republiek moet als te statisch en m.b.t. lokale situaties als te weinig gedifferentieerd worden beschouwd; ondanks inderdaad lacuneuze en fragmentarische bronnen en ontbrekend détailonderzoek valt toch meer te zeggen voor de dynamischer opvatting (bijv. t.a.v. de stimulerende en multiplicatoire rol van de Collegia Musica) van Smithuijsen; deze heeft echter helaas geen gebruik gemaakt van –en polemiseert derhalve niet rechtstreeks met– de eerdere publicaties van Mijnhardt; zie voor het optimistische standpunt in meer algemene zin ook: E. Wennekes, ‘*Frisia non cantat*’, en meer van dat soort *malligheden* (oratie UU; Utrecht 2001) *passim*.

28 een bruikbare driedeling in openbare, semi–openbare en besloten concerten in de 18e eeuw biedt: A. Lieferring, ‘Aangenaam vermaak en publiek vertoon. Het hof en het Haagse muziek- en theaterleven in de 18de eeuw’, in: G. Oost (red.), *Den Haag Destijds. Een bundel opstellen over muziek in de hofstad* (z.p. (’s-Gravenhage) 1998) 9–21; echter in: J.J. Kloek en W.W. Mijnhardt, *1800. Blauwdrukken voor een samenleving* (’s-Gravenhage 2001) 527, slechts opmerkingen in algemene zin omtrent het kwalitatief-veranderende karakter van ‘een muzieklevens dat omschakelt van (semi-)beslotenheid naar openbare concerten’; wel vergelijken zij de kwantitatieve infrastructuur met buitenlandse maatstaven: ‘met artistieke centra als Wenen, Parijs en Londen kon Amsterdam zich inderdaad niet meten, maar het verschil met de subtop zal waarschijnlijk niet groot geweest zijn en zeker waren de kleinere steden in Nederland niet slechter toegerust dan vergelijkbare plaatsen in de omringende landen’; hier lijkt Mijnhardt zijn sceptischer opvatting (zie noot 27, hiervóór) omtrent de bescheiden muzikale infrastructuur in de 18e eeuwse Republiek te herroepen, maar deze keert weer terug in: W.W. Mijnhardt, ‘Op het tweede plan. Cultuur in de achttiende eeuw’, in: W. Frijhoff en M. Prak (red.), *Zelfbewuste stadstaat. Geschiedenis van Amsterdam 1650-1813* (Amsterdam 2005) 377–421, m.n. 391.

29 zo maakt Rasch gewag van het opmerkelijke feit dat al aan het eind van de zeventiende eeuw door tijdgenoten moest worden vastgesteld dat de combinatie van toneel- en opkomende opera-exploitatie in één gebouw, nl. de Amsterdamse Schouwburg, tot de praktische en economische onmogelijkheden behoorde; zie: R. Rasch, ‘De moeizame introductie van de opera in de Republiek’, in: Grijp (2001) 311–316, m.n. 315; het indammen van het aantal (buitenlandse) operaproducties had ook te maken met bescherming van het (Nederlandse) toneelaanbod in de Schouwburg; zie bijv.: R. v. Stipriaan, *Het volle leven. Nederlandse literatuur en cultuur ten tijde van de Republiek (circa 1550-1800)* (Amsterdam 2002) 184/5; voor de onregelmatigheid van het opera-aanbod: J. Meurs, ‘Wie is er bang voor een papieren kaaiman? Opera in Nederland, van Lully tot Wagner’, in: *Spiegel historial. Magazine voor geschiedenis en archeologie* (themanr. ‘De Nederlandse muziekcultuur’) 38,9 (sept. 2003) 380–387, m.n. 383/4; voor veelzijdigheid van vroege presentatieplekken zie div. bijdragen in: R.L. Erenstein e.a. (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam 1996).

30 Weber (1975), 11 dateert ‘that critical change which sociologists have called “professionalization”’ voor de grote Europese natiestaten vroeg in de 19e eeuw, het moment waarop z.i. uitvoerende toonkunstenaren zeggenschap begonnen te krijgen over muzikale instituties, hun activiteiten en condities; deze datering lijkt ook voor de grote landen aan de vroege kant en zijn beschrijving van het professionaliseringsproces tamelijk optimistisch, zeker voor een land als Nederland, dat overigens



niet wordt genoemd; Spitzer en Zaslav (2004), 433-435 geven een nog vroegere datering, nl. in de 18e eeuw; zij generaliseren kortweg dat (1) mannelijke beroepsmusici die inmiddels (2) op een open markt werkzaam waren (3) in familieverband konden leven van (4) voltijdse muziekbeoefening; dat er zulke musici waren staat wel vast, de vraag is eerder om hoever en of weinigen het daarbij ging.

31 G. Oost, 'Oranje en de muziek', in: Grijp (2001) 342-347; en: P.van Reijen, 'De Mozarts als reizende virtuozen in de Nederlanden', in: idem, 348-354; beiden brengen ook ter sprake de door Mozart aan de stadhouder opgedragen Klaviervariaties 'Laet ons juichen, Batavieren!' (KV 24, op een melodie van Chr.E. Graaf); zie ook Scheurleer (1909) passim; een levendig beeld in bijdragen in: Oost (1998).

32 Balfoort (1981) 117 e.v.; Reeser (1986) 17; D. van Heuvel, 'Het Amsterdams concertleven rond 1800', in: Grijp (2001) 374-380.

33 Scheurleer (1909) 313/4; N. Klinkeberg, 'Verenigd door de klanken der muziek alleen? Over muzikale genootschappen tussen 1770 en 1830', in: Van Reijen (1997) 33-53; zie voor 'Eruditio Musica' (1796-1824) ook: A.J. Hanou, *Sluiers van Isis. Johannes Kinker als voorvechter van de Verlichting, in de vrijmetselarij en andere Nederlandse genootschappen, 1790-1845* (2 dln.; Deventer 1988) 509-515; m.b.t. de rol van Wilms in 'Eruditio' zie: J.v.d. Zanden, *Componisten op bezoek in Nederland* (Baarn 2002) 70; voor de grootte van dit orkest zie o.m.: *Allgemeine musikalische Zeitung* X (1808) 366.

34 Kloek en Mijnhardt (2001) 520, 522; zie ook: Balfoort (1981) 124/5; voor de relatie tussen de democratische idealen van de jaren '90 en de eigen initiatieven van musici juist in deze periode, zie: Rohr (2001) 167.

35 Scheurleer (1909) 53/4, resp. Reeser (1986) 137; J. Vos, *Democratisering van de schoonheid. Twee eeuwen scholing in de kunsten* (Nijmegen 1999) 375 benadrukt daarnaast 'de conversie van de aloude muziekcolleges in concertverenigingen', echter zonder toe te lichten hoe dit deel van het openbaarwordingsproces verder concreet gestalte kreeg; zie ook: N. Klinkeberg, 'Muziek tijdens de Bataafse Revolutie en in de Franse Tijd', in: Grijp (2001) 381-385, m.n. 383.

36 Ehrlich (1985) 142; het beeld dat Rohr (2001), 120 van een deel van de Engelse beroepsgroep voor de eerste eeuw helft schetst is echter genuanceerder: 'the careers of orchestral instrumentalists were patchwork affairs that combined numerous forms of employment in an attempt to provide a subsistence'; daarin is de vaderlandse situatie meer herkenbaar.

37 voor de groei van het Nut, zie: J. de Vet, 'Verlichting en Christendom in Nederland', in: W. Fritschy en J. Toebes (red.), *Het ontstaan van het moderne Nederland. Staats- en natievorming tussen 1780 en 1830* (Nijmegen 1996), m.n. 111/2;

van specifiek belang voor de relatie tussen Nut en kunsten was vooral een Rede voor het Nut in 1817 van haar bekende hoofdbestuurder mr. M.C. van Hall (1768-1858), over het belang voor het volksonderwijs van de kunsten (en de wetenschappen); zie: B. Woelderink, 'De teboekstelling van een markant burger. De "Levensberigten van mr. M.C. van Hall, door hem zelve opgetekend"', in: R. Aerts, J. de Jong en H. te Velde (red.), *Het persoonlijke is politiek. Egodocumenten en politieke cultuur* (Hilversum 2002) 61-73, m.n. 64; en verder een verhandeling van de Franeker hoogleraar Gabinus de Wal inzake het belang van de kunsten voor de maatschappelijke ontwikkeling, eveneens uit 1817; zie resp.: W.W. Mijnhardt, 'Het Nut en de genootschapsbeweging', in: W.W. Mijnhardt en A.J. Wichers (red.), *Om het Algemeen Volksgeeluk. Twee eeuwen particulier initiatief 1784-1984. Gedenkboek t.g.v. het tweehonderdjarig bestaan van de Maatschappij Tot Nut Van 't Algemeen* (Edam 1984) 189-220, m.n. 212/3; W.W. Mijnhardt, 'Sociabiliteit en cultuurparticipatie in de achttiende en vroege negentiende eeuw', in: Westen (1990) 37-69, m.n. 37/8 en 67/8; Vos (1999) 13, 27, 32; voor het zangonderwijs: Kloek en Mijnhardt (2001) 525; en vooral: v. Gessel (2004) 54-59.

38 zo schreef de Vierde Klasse, de afdeling van het Koninklijk Nederlandsch Instituut van Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten, die met de zorg voor deze laatste was belast, in 1824 een prestigieuze prijsvraag uit om er achter te komen wat het belang van de laat-middeleeuwse polyfonisten was geweest voor de ontwikkeling van de toonkunst in de Nederlanden en haar invloed op Italië; e.e.a. met de overduidelijke bijbedoeling om in het nieuw verenigd koninkrijk het aanzien van de nationale (toen nog zowel de Noord- als de Zuid-Nederlandse!) toonkunst op te poetsen in het perspectief van de herrijzenis van het Bourgondië der Lage Landen; zie: J.C.P.v. Gessel, 'De constructie van de Nederlandse polyfone school', in: Grijp (2001) 392-397.

39 R. van Yperen, *De Nederlandse militaire muziek* (Bussum 1966) 23 e.v.; resp. Reeser (1986) 21.

40 omdat de stafmuzikanten van de infanterie slechts een bescheiden gage ontvingen, een soort basisloon, was het 'geen wonder dat legermuzikanten in orkesten en kerkelijke kapellen meespeelden en muzieklessen gaven als bijverdienste'; deze concurrentie met burgermusici zorgde wel voor wederzijdse beïnvloeding tussen de muziekpraktijk van burgers en militairen; zie: E. Baeck, 'De expansie van de militaire muziek', in: Grijp (2001) 386-391, m.n. 390; zie ook: Vos (1999) 42.

41 Pots (2000) 75; uitgebreider in: v. Gessel (2004) 73-96; zie ook: H. Baeck-Schilders, 'De bevordering van het muziekonderwijs in Nederland en België', in: Grijp (2001) 398-402; en: J. Kasander, *150 jaar Koninklijk Conservatorium. Grepen uit de geschiedenis* ('s-Gravenhage z.j.(1976)), m.n. 21 e.v., herdrukt in: E. Wennekes (red.), *Koninklijk Conservatorium 175 jaar. Traditie, ontdekking, vernieuwing* (z.p.('s-Gravenhage) 2001) 111-192.

42 het directe verband dat Smithuijsen (2001), 61 op gezag van Preussner legt tussen het professionaliseringsproces in Collegia en de ontstaansgeschiedenis van conservatoria lijkt voor de Nederlandse situatie minder vanzelfsprekend; dit gezien de ruime tijdsinterval tussen het grotendeels verdwijnen van de Collegia in de 18e en de moeizame totstandkoming van de conservatoria in de 19e eeuw.

43 Reeser (1986) 17/8; v. Heuvel, in: Grijp (2001) 379; K. Iwema, 'Toonkunstkoor Amsterdam', in: J. Marrink en T. Braas (red.), *Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst 1829-2004: 175 jaar impuls en vernieuwing*, (themanr. v.) *Toonkunstnieuws* 148,3 (2004) 21; G. Hofman-Allema, *Geestdrift en muzikale zin. Geschiedenis van het Amsterdamse Toonkunstkoor 1828-2000* (Overveen/Amsterdam 2005) 13 e.v.

44 Mijnhardt (1992) 5; opmerkelijk is overigens dat muzikale Nutsmannen als Schroeder Steinmetz, maar ook Vermeulen, daarentegen bijv. geheel ontbreken in: Mijnhardt en Wichers (1984).

45 Reeser (1986) 33/4; uitgebreider in: T.van Huffelen, 'De Toonkunst vooruit. Leven en werk van Nicolaas Schroeder Steinmetz (1793-1826)', in: *Muziek & Wetenschap* 1,3 (1991) 115-128.

46 *Amphion. Een tijdschrift voor vrienden en beoefenaars der toonkunst 1-4* (Groningen 1818-1820, 1822); zie ook: T.van Huffelen, 'Het muziektijdschrift Amphion (1818-1822)', in: *Tijdschrift v.d. Kon. Vereniging v. Ned. Muziekgeschiedenis (TKVNM)* 42,1 (1992) 37-58.

47 Mijnhardt (1992) 12; volgens Van Huffelen beschikte Schroeder Steinmetz over een vrij volledig orkest van 41 musici, met de voor die tijd typerende samenstelling van 17 dilettanten en derhalve 24 beroepsmusici; v. Huffelen (1991) 122 (noot 25), resp. v. Huffelen (1992) 49 (noot 53).

48 v. Dokkum (1929) 10-12.

49 Mijnhardt (1992) 18.

50 v. Dokkum (1929) 12; in deze aanhaling vindt de gangbare gedachtengang geen steun, dat in kringen van het negentiende eeuwse burgerlijk particulier initiatief de vanzelfsprekende overtuiging zou hebben bestaan dat kunst geen regeringszaak zou behoeven te zijn; zie voor de heersende

opvatting bijv.: R. Pots, 'De tijdloze Thorbecke. Over niet-oordelen en voorwaarden scheppen in het Nederlandse cultuurbeleid', in: *Boekmancahier* 13,50 (dec. 2001) (themanr. Thorbecke revisited) 462-474, m.n. 464.

51 v. Dokkum (1929) 15.

52 Kloek en Mijnhardt (2001) 523; ontleend aan: J.v. Ouwerkerk de Vries, 'Andwoord op de vraag: "welke zijn de pligten der Samenleving?"', in: *De pligten der samenleving. Een volksboek* (Amsterdam 1804) 225-355; zie voor de spanningen tussen dilettanten en muzikanten ook: N. Klinkeberg, 'Liefhebbers en meesters. Een samenspel tot bevordering der toonkunst 1770-1840', in: *Meded. v.d. St. Jacob Campo Weyerman* 22 (1999) 59-68; voorbeelden ook in: v.Gessel (2004) 157 e.v.; vgl. voor Duitsland: Gramit (2002) 151.

53 gecit. uit: *Album Maatschappij Toonkunst VII*, 1, in: Van Dokkum (1929) 4; de overeenkomst met de beschrijving van de gevaren waaraan Engelse musici als gevolg van de sociale afstand met rijke weldoeners bloot stonden is opvallend, zie: Rohr (2001) 60/1, gecit. uit: 'Letter on the Character of Musicians', in: *The Quarterly Musical Magazine and Review* 1,3 (London 1818) 288.

54 v. Dokkum (1929) 3/4; zie voor de 'beschamende houding' van Utrechtse Toonkunstbestuurders t.o.v. hun dirigent Johann Hermann Kufferath (1797-1864): H. Adema, 'Toonkunstkoor Utrecht', in: Marrink en Braas (2004) 59; uitgebreider in: H. Schipperheijn, *175 Jaar Toonkunst Utrecht - 'Van bevordering tot vermaak'. Een bijdrage tot de muziekgeschiedenis van Utrecht in de 19e en 20e eeuw* (Utrecht 2004) 34-37; voor vergelijkbare opvattingen rond 1840 van Kneppelhout ('Klikspaan') m.b.t. acteurs, zie: Bordewijk (2005) 146-148.

55 op basis van de treurige wederwaardigheden -zowel in 1847 als zelfs nog in 1862- van Kufferath in Utrecht is aannemelijk dat ook betrekkelijk bekende musici nooit écht door de hogere standen werden geaccepteerd; indien vergelijking met bekende kunstschilders uit dezelfde periode is geoorloofd, kan men -tot de conclusie komend dat hún standspositie nog lang 'onbestemd' bleef en getypeerd kan worden door een zekere 'onbepaaldheid'- mutatis mutandis hetzelfde ook veronderstellen voor de enkele relatief bekende beroepsmusici; zie hiervoor: Hoogenboom (1991), m.n. 188; voor pogingen van beeldende kunstenaars tot statusverhoging zie ook: idem, 'De rijksoverheid en de moderne beeldende kunst in Nederland, 1795-1848', in: M.v.d. Tweel e.a. (red.), *Kunst en beleid in Nederland 1* (Amsterdam 1985) 13-79, 244-268, m.n. 77 e.v.

56 *Nederlandsch Muzikaal Tijdschrift* 4,11 (1 juni 1842) 85, als gecit. in: v. Dokkum (1929) 74 (nb: aldaar 'muzikant' gecursiveerd); L. Hoedemaeker, *Repertoire International de la Presse Musicale. Nederlandsch Muzikaal Tijdschrift 1839-1848* (Ann Arbor 1994) 28 geeft als auteur: 'H' (wellicht Heije?!; het register (aldaar, 139-141) geeft echter geen nader uitsluitel); volgens v. Dokkum (ibidem) was de auteur echter de gezaghebbende F.C. Kist.

57 v. Dokkum (1929) 74.

58 idem 96-99.

59 zie ook: S. Bottenheim, 'De Maatschappij "Caecilia"', in: *JbGA* 38 (1941) 157-175; en: Maatschappij "Caecilia". Verslag over 100 jaren 1841-1941 (z.p.(Amsterdam) z.j.(1941)); v. Gessel (2004) 279-286; het Archief Maatschappij "De Toekomst". Fonds voor hulpbehoevende Toonkunstenaars en hun weduwen, bevindt zich (echter v.a. 1880) in: GA 's-Gravenhage; zie daarvoor ook: J.P. Weyand, 'Rond Johan J. Verhulst. Iets over het Haagsche muziekleven in de 19e eeuw', in: *Jb. Die Haghe* 1940, 134 e.v.

60 Art.2 Stichtingsacte Kunstenaarsfonds, als aangehaald door v. Dokkum (1929) 97/8; ook in andere regionen van de kunstwereld waren in deze periode weduwen- en wezenfondsen in opkomst; zie bijv.: M. Thijssen, 'De Maatschappij Arti et Amicitiae 1839-1970. Over het ontstaan en de betekenis van een kunstenaarsvereniging in de negentiende eeuw', in: M. v.d. Tweel e.a. (red.),

*Kunst en beleid in Nederland 2* (Amsterdam 1986) 9-83 en 183-198 (voor de Statuten van Arti m.n. 30 en 189); zie ook: Stolwijk (1998), m.n. 116/7.

61 opmerkelijk is dat de Nutsactiviteiten van Heije nagenoeg onbelicht blijven in: Mijnhardt en Wichers (1984), behalve via spaarzame vermeldingen in het relevante hoofdstuk van P.N. Helsloot, 'Verdieping tijdens opkomend liberalisme 1840-1870' (aldaar 45-65, m.n. 53-57); zie ook noot 44), hiervóór.

62 A.J.M. Asselbergs, *Dr. Jan Pieter Heije of de kunst en het leven* (diss.RUU; Utrecht 1966) 374; m.b.t. de crisisperiode in de MBT: idem 267; voor de anonieme kritiek op Heije en 'de achteruitgang der Maatschappij' zie: *De Gids* 25, I (january 1861) 93-126, m.n. 96; zie ook: M. Venderbosch, 'Jan Pieter Heije, een inspirerend dichter van kunst- en volksliederen', in: Grijp (2001) 432-437, m.n. 436; en: Meurs (2002) 41-47;

de crisis en kritiek vallen samen met het abrupte uittreden van Heije in 1861 uit de hoofdbesturen van resp. het Nut (niet vermeld door P.N. Helsloot, in: Mijnhardt en Wichers (1984, 55) en de Mij. t.b.v. de Geneeskunst, waarna hij zich voornamelijk op zijn activiteiten voor de MBT concentreerde; zie hiervoor wel: Asselbergs (1966) 222.

63 Mijnhardt wijst er overigens op dat het zeer langdurige succes van Heije's liedvernieuwing vooral gelegen was in het feit dat hij zijn teksten niet op bestaande melodieën entte (de zgn. contrafactuur), maar er nieuwe (o.a. door Verhulst) voor liet componeren; zie: W.W. Mijnhardt, 'Zang als wapen in een burgerlijk beschavingsoffensief', in: Grijp (2001) 369-373, m.n. 373; eveneens bij: Venderbosch, in: idem, 434; zie ook: Vos (1999) 65.

64 Asselbergs (1966) 277.

65 op het spanningsveld tussen 'volksbeschavers' en 'zelfgenoegzamen' duidt ook de algemene vaststelling: het Nut (maar stellig ook de MBT) was 'oppervlakkig gezien gericht op de lagere standen, veel ervan (bleek) toch vooral gezien te moeten worden als een soort inwendige zending, meer functionerend als zelfheiliging en bevestiging van de eigen identiteit'; in: P.de Rooy, 'Burgers en arbeiders', in: *Theoretische Geschiedenis (TG)* 20, 1 (1993) 49; de ambivalentie van de Nutsoffensieven baseert De Rooy (55, noot 2) op eerdere vaststelling daarvan door Kruithof; specifiek m.b.t. tot de MBT was deze ambivalentie al eerder door Asselbergs (1966) gesignaleerd (aldaar, m.n. 142); zie ook: B. Kruithof, 'De deugdzame natie. Het burgerlijk beschavingsoffensief van de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen tussen 1784 en 1860', in: B. Kruithof, J. Noordman en P.de Rooy, *Geschiedenis van opvoeding en onderwijs. Inleiding. Bronnen. Onderzoek* (Nijmegen 1983(2)) 371-385, m.n. 374 (eerder verschenen in: *Symposion. Tijdschr. v. maatschappijwetenschappen* 2, 1 (1980) 22-37); aldaar (371) terecht Kruithofs vaststelling dat het begrip (burgerlijk) beschavingsoffensief in vaderlandse context destijds door De Rooy zelf is gemunt, nl. in: P.de Rooy, *Werklozenzorg en werkloosheidsbestrijding 1917-1940. Landelijk en Amsterdams beleid* (diss. UvA; Amsterdam 1979) 9 e.v.; zie ook: B. Kruithof, *Zonde en deugd in domineesland. Nederlandse protestanten en problemen van opvoeding. Zeventiende tot twintigste eeuw* (diss. UvA; Groningen 1990), m.n. 60-95.

66 D.J. Wolffram, 'Schikken en inschikken. Plaatselijke elites in tijden van verzuiling 1850-1920', in: J.C.H. Blom en J. Talsma (red.), *De verzuiling voorbij. Godsdienst, stand en natie in de lange negentiende eeuw* (Amsterdam 2000) 92/93;

inzake (muzikale) volksbeschaving en verschuivingen in publiekssamenstelling zij verwezen naar uitgebreid desbetreffend lokaal-historisch onderzoek inzake plaatselijke activiteiten van o.a. de Maatschappij Nut en de MBT, waarop Wolffram zich baseert; zie in dat verband vooral: J. Helsloot, *Vermaak tussen beschaving en kerstening. Goes 1867-1896* (diss. UvA; Amsterdam 1995), m.n. 37-39 en 410-420; op zijn beurt fundeert Helsloot de vaststelling dat 'de gegoede leden van Toonkunst' er bij de zgn. volksconcerten voor terugschrokken 'om met het gewone volk in één zaal te zitten'

(aldaar, 38) weer op o.m. Asselbergs (1966), m.n. 280; Helsloot beschikte ook over aanwijzingen dat in Goes de 'spanning tussen elite en middengroepen zich ook voordeed bij het concertbezoek' (aldaar, 419); voor wat betreft de parallelle neiging van de schouwburgelite te Rotterdam tot exclusiviteit en tot terugtrekken in eigen kring, zie: H. Gras, 'Souperminnende NRC-heren en andere bemoeials. De rol van de "markt" in het negentiende-eeuwse theaterbestel', in: *Boekmancahier* 51,14 (maart 2002) 45-61, m.n. 51.

67 J. Helsloot (1995) 79, 419/420; Vos (1999) wijst in dat verband ook op de gevolgen die het standsbesef bij de MBT had voor enerzijds de scheiding tussen het 'gewone' en het Toonkunst-muziek-schoolonderwijs, en anderzijds voor die in de lokale koorzangpraktijk (aldaar resp. 73 en 40).

68 E. Wennekes, 'Het Paleisorkest en de professionalisering van het orkestwezen', in: Grijp (2001) 468-474; zie voor de crisis van 'het deftige amateurisme' en de afnemende 'behoefte aan de exclusiviteit van de besloten concerten' in een Maatschappij als Felix Meritis ook: B. de Vries, *Electoraat en elite. Sociale structuur en sociale mobiliteit in Amsterdam 1850-1895* (diss. UU; Amsterdam 1986) 83.

69 v. Dokkum (1929) 179/180 resp. 185; voor de stelling van Meurs (2002) dat de oprichting van de NTV 'een steek in het hart van de Maatschappij' was, is de bewijsvoering dan ook te zwak, als 'een uiting van kritiek' op de MBT was ze wel te beschouwen (aldaar 118); Meurs vermeldt de directe betrokkenheid van haar voorzitter, Loman, en zijn intermediaire rol echter niet.

70 A.D. Loman in: 'Maatschappij tot bevordering der Toonkunst. Vijftigjarig bestaan 1829-1879. Tekstboek Driedaagsch Muziekfeest' (Amsterdam 1879), gecit. in: v. Dokkum (1929) 198; voor de stelling dat de MBT in deze jaren zelfs een metamorfose kende: v. Gessel (2004) 407/408, 422-426.

71 H. Viotta, *Lexicon der Toonkunst* (Amsterdam 1883) dl II 667 (onder lemma: 'Nederlandsche Muziek'); ook gecit. in: v. Dokkum (1929) 199; zie ook: Van Gessel (2004) 424/425; blijkens een inlegvel in Viotta's Lexicon (aldaar, na 666) distancieerden o.a. Frans Coenen, Richard Hol en Daniël de Lange zich van deze scherpe kritiek en namen zij om die reden zelfs ontslag als lexiconmedewerker! hier dringt zich overigens de vergelijking op met de als actiever ervaren belangenbehartiging door beeldende kunstenaarsmaatschappijen als Arti en Pulchri ten behoeve van eigentijdse schilders, o.a. middels (verkoop-)tentoonstellingen; zie: Stolwijk (1997), m.n. 159/160 en 184/165.

72 Amory (1915) 108-112.

73 Paap (1979) 7 (gecit. uit verslag algemene vergadering NTV 5-9-1875).

74 *Caecilia* 36,12 (1 juni 1879) 104; ook gecit. in: v. Dokkum (1929) 212.

75 W. Paap e.a., *Gedenkboek ter gelegenheid van het 150-jarig bestaan van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst 1829-1979* (Amsterdam 1979) 24; als 'Toonkunst-man' blameert Van Dokkum (aldaar 213/4) de NTV voor het examenschisma, maar uit de bronnen wordt niet duidelijk waarom de MBT en Hol in de examenkwesitie het gelijk meer aan hun zijde hadden dan de NTV en Nicolai cs; evenmin uit: v. Gessel (2004) 422-424, alwaar het meningsverschil tussen Hol en Nicolai opmerkelijk genoeg zelfs ontbreekt; een neutrale weergave bij: Vos (1999) 91 en: Paap e.a. (1979) 24/5.

76 Ehrlich (1985) 130 –die zich baseert op: H. Perkin, 'The Professions in History', in: *Social History Society Newsletter* 3,1 (1978) – overtreedt zijn eigen verbod op schematische generalisaties, als hij de ideaaltypische route naar professionele status van het beroep op langere termijn resumeert; maar het levert wel een intrigerend vergelijkend perspectief op:

- 'stage one required clear emergence as a separate full-time occupation with specific, recognized skills which the public were eager to employ'; in de Nederlandse situatie is dit grosso modo te beschouwen als (1:) de 'Toonkunst-fase';

- 'then the group needed collective organization to boost its morale, encourage mutual assistance, arrange publicity, and more towards the exclusion of the "unqualified"'; dit lijkt op (2:) het begin van de 'NTV-fase';

-'the next step might be the establishment of specialized training, assessment and validation, to acknowledged, and eventually mandatory standards'; d.i. vergelijkbaar met (3:) de pogingen van NTV tot diplomaregulering vanaf de jaren '80;

-'a code of practice would require enforcement, both for self-justification and to protect the public'; zoiets was echter niet haalbaar in de Nederlandse situatie, waarin de invloed van deze beroepsorganisatie relatief gering was;

-'recognized monopoly of title, by means of a charter, might be followed by the ultimate accolade: legal monopoly of practice as an absolute barrier to unqualified practitioners'; misschien kon wettelijke beroepsbescherming als ideaal eindstadium door een enkele geprivilegieerde beroepscategorie worden verworven, maar voor zowel Engelse als Nederlandse musici moet dat worden beschouwd als volstrekt illusoir.

### Noten hoofdstuk III

1 Reeser (1986) 135/7, 108; zie voor (de oprichting van) de Wagnervereeniging: H. Suèr en J. Meurs, *Geheel in de geest van Wagner. De Wagnervereeniging in Nederland (1883-1959)* (Amsterdam 1997), m.n. 21-36; en: Meurs (2002), passim.

2 het Concertgebouworkest (CGO) startte in 1888 met 66 (volledige) musiciplaatsen (vlg: NRC 3-10-1888, in: GAA collectie Hartkamp, doos 55 map 3 bladnr.14375 B); volgens Giskes was dat er aanvankelijk één minder, zie: Giskes, in: 'Van Royen dl. 1 (1989) 35; (1988) 35; in het Paleisorkest waren meestentijds tussen de 58 en 65 musici werkzaam, zie: E. Wennekes, "'Tot een beter begrip van muziek en tot veredeling van den heerschenden smaak". Het orkest van het Paleis voor Volksvlijt', in: *TKVNM* 45,1 (1995) 33-66; en: idem, *Het Paleis voor Volksvlijt (1864-1929). 'Edele uiting eener stoute gedachte!'* (diss.UU; 's-Gravenhage 1999), m.n. 168, 175, 182; deze aantallen overeenkomend met wat in dezelfde periode in buitenlandse orkesten gebruikelijk was; zie: D.J. Koury, *Orchestral Performances Practices in the Nineteenth Century. Size, Proportions, and Seating* (Ann Arbor 1986), m.n. dl.III, #9); de standaardbezetting van het symfonie-orkest was dus min. 50 en max. 70 musici, tenminste dubbel bezet in hout- en koperinstrumenten volgens de globale formule:

8 à 10 1ste vi/ 8 à 10 2de vi/ 6 à 8 altvi/ 6 à 8 celli/ 4 à 6 contrab/ 2 à 3 fl (incl. 1 picc)/ 2 à 3 hobo's (incl. 1 althobo)/ 2 à 3 klar (incl. 1 es/basklar)/ 2 à 3 fag (incl. 1 contrafag)/ 2 à 3 hrns/ 2 à 3 tromp/ 2 à 3 tromb. (incl. 1 bastromb.)/ 1 tuba/ 1 à 2 harpen/ 2 à 3 slagw. (incl. pauken)/ 1 celesta, orgel en/of pi.

3 de opvatting van Bloemgarten, dat 'het ontstaan uit het niets' in elk geval voor de ANDB wél zou gelden lijkt eveneens voor bestrijding vatbaar; zie: S. Bloemgarten, "'Henry laat je niet langer bekuiperen". De schorsing van de ANDB in 1896/7 en haar gevolgen', in: *TvSG* 19,1 (1993) 67.

4 Wr. Hutschenruyter, 'Willem Kes en het muziekleven in Nederland', in: *Haags Maandblad* 1926 (feb.) 190.

5 H. Rutters, 'Een halve eeuw Amsterdamsch muziekleven', in: *JbGA XXXVI* (1939) 263; het laatste, eveneens aan de herinneringen van Kienzl ontleende maar wel zeer geparafraseerde citaat m.b.t. het opera-orkest van Van Lier in: *Het Volk, 12-1-1937* (avondeditie), ook van de hand van Rutters; de oorspronkelijke tekst luidde: 'das Sängerpersonal war aus allen Enden der Welt zusammengewürfelt, das kleine Orchester, fast nur aus jungen Leuten bestehend, recht disziplinos und zum Teil obstinat. Es waren Holländer, Belgier und Deutsche. Besonders die holländischen Musiker wiesen alle möglichen Untugenden auf; sie rauchten während der Proben und in den Zwischenpausen der Aufführungen sogar unter dem Bühnenboden, was bei uns wegen der Feuersicherheitsvorschriften ganz undenkbar wäre; Tassen standen neben einzelnen Pulten der Musiker, aus denen



sie während des Pausierens Tee oder Kaffee schlürften, und leider kam es auch vor, dass einzelne Musiker in angetrunkenem Zustande den Orchesterraum betraten, was besonders bei den zahlreichen Gastspielreisen (...) zu peinlichen Vorkommnissen Anlass gab. So musste einmal ein angetrunkenener Klarinettist, dessen Stirn von einer Schlägerei mit blutigen Schrammen bedeckt war, unmittelbar vor der Arie der Elvira mit obligater Klarinette ("Don Juan") von mir mit dem Taktstock aus dem Schlummer geweckt werden'; Kienzl voegde er nog een constatering en een moraal aan toe die in de heruitgave ten onrechte achterwege zijn gelaten: 'in Holland wird überhaupt erschreckend viel Branntwein getrunken. Dass dies nicht geeignet ist, die Disziplin und Leistungsfähigkeit der Orchestermusiker zu erhöhen, wird jeder begreifen'; in: W. Kienzl, *Meine Lebenswanderung. Erlebtes und Erschautes* (Stuttgart 1926) 127/8; en: H. Sittner, *Kienzl-Rosegger. Wilhelm Kienzls "Lebenswanderung" im Auszug, neu eingeleitet und hinsichtlich der letzten siebzehn Lebensjahre biographisch ergänzt; Kienzls Briefwechsel mit Peter Rosegger, eingeleitet und kommentiert* (enz.) (Zürich enz. 1953) 130/1; voor de Opera-Van Lier (1883) zie ook: Meurs (2002) 197.

6 Rutters (1939) 263 dateert dit incident tijdens Brahms' vijfde bezoek aan Nederland, in 1884; het is ook mogelijk dat het zich twee jaar eerder heeft afgespeeld, in 1882; toen stond het Tweede Pianoconcert op het programma, volgens: J.v.d. Zanden, *Componisten op bezoek in Nederland* (Baarn 2002) 120; niet is overgeleverd om welke heetgebakerde heren het hier ging; de cellisten Mossel en Bosmans zouden er qua spelkwaliteiten en temperament in gemengd kunnen zijn geweest; voor evt. betrokkenheid van Bosmans pleit een vergelijkbaar relaas van Henri Viotta in: *Onze hedendaagsche toonkunstenaars* (Amsterdam z.j.(1896)) dl 2, 2: 'niet zelden gebeurde het, dat de [ensemble-] klasse [nl. van de Koninklijke Muziekschool te Den Haag] zonder violoncel gehouden moest worden, wanneer nl. hij [Bosmans] en [Anton] Hekking met de strijkstokken geduëlleerd hadden, die daardoor onbruikbaar waren geworden'.

7 Reeser (1986) 104, 137; voor de rommelige situatie bij opera's in de Stadsschouwburg zie: J. Groeneboer, 'Vaudeville, commercie en amusement', in: Grijp (2001) 438-445, m.n. 442/3; in de operawereld was de bandeloosheid kennelijk zo verontrustend, dat uitgebreide sancties op onwielvoeglijk personeelsgedrag werden afgekondigd; een aantal daarvan heeft overigens in weliswaar gewijzigde vorm en tekstredactie tot op de huidige dag in binnen de podiumsector van kracht zijnde CAO-en repertoire gehouden; de toonaangevende ondernemer van die dagen, De Groot, 'stelde voor de leden van de Nederlandsche Opera in 1890 een Reglement van Orde op, bestaande uit 28 artikelen waarin hoofdzakelijk de plichten van het operapersoneel tegenover de werkgever werden vastgelegd. Een groot aantal artikelen had betrekking op het gedrag van de artiesten tijdens repetities (...) Er werd bedreigd met geldboetes voor te laat komen bij en het voortijdig verlaten van repetities, voor hinderlijke verstoring van werkzaamheden van anderen, voor het niet aan de gestelde eisen voldoen van kostuums en uiterlijk tijdens de voorstelling. De lijst (...) stelde een strenge beboeting op medewerkers die vanaf het toneel tot het publiek zouden spreken of zich beledigende gebaren of woorden zouden veroorloven'; zie: M. Streevelaar, *De Nederlandse Opera rond de eeuwwisseling. De turbulente geschiedenis van de Nederlandse opera-ondernemingen in de periode van 1886 tot 1914* (ongep. doct.scriptie Utrecht 1988) 39/40; 'Reglement van orde van de Nederlandsche Opera, 1890'; in: Arch. Hollandsche Opera, dir. J.G. de Groot 1886-1895 (in: Arch. TIN nr.990216).

8 Wr. Hutschenruyter (1926) 191/2: daar was 'het Paleis voor Volksvlucht, waar een vrij sterk bezet orkest, ten deele uit zeer goede krachten samengesteld (Joseph Cramer en Henri Bosmans hebben er deel van uitgemaakt) onder Joh.M. Coenen, geregeld concerten gaf. Coenen was muzikaal in hart en nieren, daarbij vaardig, handig, geroutineerd en onverschrokken, als 't op de uitvoering van moeilijke orkestwerken aankwam. Bezat hij dus een aantal goede hoedanigheden, hij miste ook



vele, en juist die, welke samen het gezag van den dirigent vormen. Van zelfbeheersching tegenover weerspannige orkestleden, van kalme waardigheid en bewustzijn van zijn autoriteit geen spoor; bovendien toonde hij volstrekte ontstentenis van, wat wij noemen het “muzikaal geweten”. Dat alles, gevoegd bij de omstandigheid dat ook zijn concerten “bierconcerten” waren, en dus het publiek niet werd opgevoed tot eerbied voor de uit te voeren werken, was oorzaak, dat zelfs zijn “Klassieke Concerten” ver beneden den in redelijkheid aan te leggen maatstaf bleven; Hutschenruyter maakt geen gewag van het feit dat vanwege de kritiek op Coenen en opkomende concurrentie van het Concertgebouworkest de leiding en verantwoordelijkheid voor de klassieke concerten in het Paleis voor Volksvlijt een tijdlang (1891-93) bij Richard Hol werden gelegd;

voor de situatie rond het Paleis(-orkest) en daaraan verbonden resp. samenstellingen van de Amsterdamsche Orchest Vereeniging (AmOV) zie vooral: Wennekes (1995) 33-66;

voor de verhouding tussen beschaving, bier en neergang van het orkest zie: idem, ‘Het Paleisorkest. Muziek ter beschaving van het volk’ (1), en: ‘Een offenbachiaantje met halverstem’ (2), in: *Mens & Melodie* 50 (1995) 507-513, 563-568; en vooral: idem (1999), m.n. 162-182 (‘Het Paleisorkest’), waarin bij alle kritiek op Coenen terecht wordt beklemtoond dat hij ook ‘met name in zijn hoedanigheid van dirigent van het Paleisorkest een belangrijke schakel is geweest naar [sic] de professionalisering van het orkestwezen in Nederland’ (aldaar, 165); zie ook: idem, ‘Het Paleisorkest en de professionalisering van het orkestwezen’, in: Grijp (2001) 468-474.

9 ‘Advies van den hoogleraar P. van Geer omtrent het Kunstenaarsfonds der Mij. tot Bevordering der Toonkunst’ (Leiden 1887), in: GAA arch.nr. 611, Archief Maatschappij Toonkunst (Arch. MBT), inv.nr. 663; en daartegen: ‘Protesten van leden-kunstenaars’ dd. 31-7-1888 (in: *ibidem*); zie ook: v. Dokkum (1929) 280/1; over Van Geer zie: S.A.M. Bottenheim, *De opera in Nederland* (Leiden 1983(2)) 146 e.v., en: Meurs (2002) o.a. 188.

10 Arch. MBT, inv.nr. 663: o.a. H.J. Seemann, P.W. Grebe, J. Martin S. Heuckeroth, A.C. Brouwer, J.C. Dudok, J.A. Tak, N. en J.F. Wedemeijer; de meeste van deze musici komen nog nader ter sprake; adhesie van elders van o.a. Van Adelberg, Veerman (Utrecht), Völlmar (Den Haag), De Maaré (Rotterdam), Robert (Haarlem), Van der Linden (Dordrecht).

11 *ibidem*, ‘Adres van mei 1890’, met 149 ondertekenaars (nb de tekst ontbreekt echter), en: ‘Concept-antwoord op het adres van 27 Amsterdamsche Toonkunstenaren’; of en hoedanig de problematiek in deze periode ook bij de NTV leefde, lijkt een niet te beantwoorden vraag; volgens Paap (1976) 12 kende ook deze organisatie een Ondersteuningsfonds, maar hij vermeldt niet wanneer het is opgericht en of het reeds vóór de eeuwwisseling van substantieel belang is geweest voor de aangesloten leden.

12 *Algemeen Handelsblad* 4-3-1898 (GAA coll. Hartkamp, doos 55 map 3 bladnr. 14322 A); de jaarverslagen van de Mij. ‘Caecilia’ over 1886, 1887, 1889 en 1891 (in: GAA T.1024) maken nog geen melding van enig uitkeringsprobleem; de alarmkreet in het verslag over 1897 is het eerste signaal dat er een probleem is; dat was ruim tien jaar na het rapport van Van Geer voor de MBT.

13 ‘Rapport van de onderzoekscommissie’ (1901?) aan W. Stumpff, voorzitter van de Mij. ‘Caecilia’, in: Archief NMI GM 73 van Willem Hutschenruyter (Arch. Wm H.) (doos F5 map Mij. ‘Caecilia’); in deze commissie zaten behalve Wm. Hutschenruyter (voorzitter) ook S. van Adelberg, Ant. Averkamp, A.C. Brouwer, David Koning Jr. en R. Krüger, dus ook een aantal critici van de MBT uit 1888 (zie noten 10) en 11); overigens zouden de gedurende die lange periode niet voor prijsstijgingen gecorrigeerde Caecilia-uitkeringen tussen 1879 en 1936 gefixeerd blijven op het jaarlijkse bedrag van fl. 300.-, daarvóór bedroegen ze fl. 250., erna fl. 360.-p.j.; zie: *Maatschappij “Caecilia”. Verslag over 100 jaren* (1941) (sub: ‘Ondersteuning’).

14 'Rapport van de onderzoekscommissie' (in: Arch. Wm H., *ibidem*); de uitroep stamt niet voor niets uit diezelfde tijd (1900) dat een pressiegroep als de Bond voor Staatspensionneering werd opgericht; zie ook: J.v. Genabeek, *Met vereende kracht risico's verzacht. De plaats van onderlinge hulp binnen de negentiende-eeuwse particuliere regelingen van sociale zekerheid* (diss.VUA; Amsterdam 1999), m.n. 121 e.v.

15 zo komt het voor dat Willem Stumpff, buitengewoon langjarig -nl. van 1858 tot 1909!- (vice-) president van de Mij. 'Caecilia', het bestuur van de NV Het Concertgebouw zonder een spoor van ironie bedankt voor de 'bemiddeling van [de] administrateur, den heer W. Stumpff' van die NV voor de beschikbaarstelling van zaal en orkest aan 'Caecilia', in: GAA arch.nr. 1089, Archief Het Concertgebouw NV (Arch. CG) (vroeger: map 27 Maatschappij Caecilia Amsterdam, 1889-1908. Correspondentie); aldaar bijv. brieven van Stumpff en Koning Jr. van 3-12-1888 en 25-1-1890 (de aanhaling is uit die laatste brief); zie voor vroegere en huidige indeling van deze collectie: Geraadpleegde archiefcollecties (sub GAA, Archief Het Concertgebouw, arch.nr. 1089), en i.h.a.: J.H. Giskes, 'Inleiding' bij: *Inventaris van het archief van Het Concertgebouw NV 1865(1881)-1988(1996)* (GAA 1999) 11-27;

het verschil, ook in latere jaren, tussen hoge kosten en geringe baten van de Caecilia-activiteiten eveneens in: P. Heuwekemeyer, *De autobiografie [van]. Vijftig jaar symfonieorkest. Van Rosa Spier tot Rosa Spier Huis* (Amsterdam 2000) 93.

16 T.H.de Beer en H. Trip, *Tooneel en muziek in de hoofdstad; treurige herinneringen en blijde vooruitzichten* (Kuilenburg 1890) 86; het zou overigens nog bijna een eeuw duren voor tenslotte in de jaren '80 van de 20e eeuw een met de Pensioenfondsen voor het Nederlands toneel, mime en dans in één moedermaatschappij verbonden algemeen Pensioenfonds voor Kunst en Cultuur tot stand kwam, m.n. t.b.v. zelfstandige en free lance-werkzame kunstenaars; daarin werden ook toen echter de meeste (orkest-)musici niet opgenomen, omdat die sinds 1956 pensioenverzekerd waren via het Algemeen Burgerlijk Pensioenfonds (ABP); zie ook: Heuwekemeyer (2000) 92/3.

17 brief A.de Neem aan P.A.L.van Ogtrop dd. 4-11-1894, in: Arch. CG (vroeger: map 32 enz.); de vroegste vermelding van besef van de nijpende oudedagsproblematiek binnen het Concertgebouw betreft het optreden van de dirigent Hans Richter, die in november 1898 'de helft van zijn honorarium afstond als grondslag voor een op te richten ondersteuningsfonds voor de orkestleden'; 'deze schenking was praktisch natuurlijk niet voldoende, maar er was een fundament gelegd, waarop kon worden voortgebouwd', zie: G.K. Krop, *Concertgebouworkest in Diamant. 1888-1948* (Amsterdam 1949) 22 resp. 78.

18 met betrekking tot de ondersteuningsproblematiek onder tonelisten zwijgt ook het in dat verband ogenschijnlijk relevante *Gedenkboek van de Maatschappij Apollo* (GAA P.557) uit 1889 (nog) in alle talen; ook een recenter publicatie als: M.G. Kemperink, *Nederlands Toneel in het Fin de Siècle, 1890-1900* (Amsterdam 1995), besteedt er geen aandacht aan; al evenmin de bronnen die Kemperink gebruikte: R. Erenstein, 'De emancipatie van de acteur in de negentiende eeuw', in: *TvG* 104,3 (1991) 381-395; en: B. Hunningher, *Een Eeuw Nederlands toneel* (Amsterdam 1949); summier wel in: P. Kaptein, 'De Toneelstaking. Sociale positie en emancipatie van de acteur', in: R. Erenstein (1996) 586-591, m.n. 587; dat het vraagstuk vanouds wel degelijk leefde, blijkt uit de vermelding van een acteurs- en notabelenactie in 1795 t.b.v. de oprichting van een pensioenfonds, in: H.de Leeuwe, *De Amsterdamse Schouwburg in 1795. Het eerste jaar der Bataafse vrijheid* (Zutphen 2003) 116-118; zie verder -maar onbevredigend als serieuze bron voor de pensioenproblematiek onder tonelisten-: D. Gribnau, "Den tooneelspeler wordt door het spookbeeld der bedelarij bedreigd". *Geschiedenis van de pensioenfondsen voor nooddriftige oude acteurs en actrices* (Den Haag 1997).

19 *Jaarverslagen 1885, 1886 en 1887 van de Vereeniging van Nederlandsche Letterkundigen*, in: IISG Archief Franc van der Goes, inv.nr. 837; zie ook: A.B.G.M.van Kalmthout, 'Tempels aan de muzen gewijd. Multidisciplinaire kunstkringen in Nederland tussen 1880 en 1914', in: M. Mathijssen e.a. (red.), *De Negentiende Eeuw. Kunst en kunstenaar in de negentiende eeuw. Documentatieblad Werkgroep 19e eeuw* 14,1 (maart 1990) 95-110, m.n. 95 en 107 (noot 2)); idem, *Muzentempels* (1998), m.n. hfdst. II; en: idem, 'Naar een volwaardige broodwinning. De moeizame professionalisering van Nederlandse en Vlaamse literatoren 1875-1914', in: *Boekman-cahier* 13,47 (maart 2001) 35-48, m.n. 42-44; de voorgeschiedenis van de latere VVL ontbreekt in: S. Hoogervorst, 'Letterkundige: beroep of roeping? De Vereeniging van Letterkundigen 1905-1945', in: F.v.d. Burg e.a. (red.), *Kunst en beleid in Nederland* dl. 6 (Amsterdam 1993) 189-219, 236-241; summier en weinig exact wel in: H.v.d. Braber, *Geven om te krijgen. Literair mecenaat in Nederland tussen 1900 en 1940* (diss.UU; z.p. 2002) 83/4; beknopt ook in: Micheels (2006) 16/17; zie voor het latere 'Ondersteuningsfonds' van de VVL ook aldaar, 19 en 42.

20 illustratief lijkt de zaak van de tweede clarinettist W.P. Kleine, die bij het begin van het tweede Concertgebouw-seizoen via een deurwaarder toegang tot de repetities opeist, bij brief Kleine aan bestuur CG dd. 4-10-1889, in: Arch CG (map 32 enz.); daar toelating hem namens Stumpff door de portier wordt geweigerd, eist Kleine vervolgens zijn salaris op bij exploit en brief aan bestuur CG dd. 18-10-1889 (in: idem); zijn jaarcontract was immers niet opgezegd en hij zou dus recht op continuering daarvan kunnen doen gelden; hoe de kwestie precies is afgelopen is onbekend, maar vermoedelijk kon Kleine -omdat een tijdelijk contract formeel niet behoefde te worden opgezegd- geen rechten doen gelden op verlenging van de overeenkomst met bijbehorende salarisbetaling; deze door een arbeidscontractant aangespannen zaak lijkt als vroege test voor de arbeidsrechtelijke krachtsverhoudingen tussen musici en NV overigens tamelijk uniek; het bestuur kon juridisch gesproken echter haar gang gaan.

21 als gevolg van de brand in het Paleis voor Volksvlucht in 1929 zijn geen arbeidscontracten overgeleverd van het Paleisorkest, zodat vergelijking tussen deze en die van het Concertgebouworkest niet mogelijk is; ook van de operagezelschappen van De Groot ontbreken deze gegevens in de collecties van Theater Instituut Nederland (TIN); zie ook: Wenekes (1995) 38, en: idem (1999) 4.

22 op de willekeur van De Groot wordt nog teruggekomen; zie m.n.: H. Polak, 'Het Artistieke Proletariaat van Amsterdam', in: *Weekblad De Nieuwe Tijd* II (1894) 10, 11, 12, 14 (resp. 10/ 17/ 24-3 en 7-4-1894); samenvatting daarvan in: Bloemgarten (1994), m.n. 10-12; het gemiddelde loon van bakorkestleden bij het Hollandsche Opera Gezelschap (HOG) lag volgens Bloemgarten doorgaans rond het bestaansminimum, dus op ongeveer f 40.- per maand; dat was ongeveer de helft van het gemiddelde salaris bij het Concertgebouworkest (CGO), maar daar werd dan ook veel grotere beschikbaarheid in (repetitie-)tijd -en in individuele kwaliteit en discipline- geëist.

23 aangehaald in: R.van Rees, *Herinneringen. Ervaringen op muzikaal gebied* (z.p.z.j.(1924)), waarvan twee (verschillende) typoscripten in Koninklijke Bibliotheek (KB) en Nederlands Muziek Instituut (NMI, sign. HGM 7 B 35); oorspronkelijk in: C.S. Adama van Scheltema, *Kunstenaar en samenleving. De plaats van den kunstenaar in zijn volk en zijn tijd van 500 voor Christus tot op onze dagen* (Rotterdam 1922) 448.

24 A. Belinfante, 'Ons Concertwezen', in: *Orgaan van de Ver. v. Muziekonderwijzers & -essen* 3,4 (18-4-1903) 2 (in: GAA Arch. CG map 45 Concertgebouwconflict); de feitelijke situatie lag genuanceerder dan de subjectieve beleving; het uurloon van een volwassen opperman behoorde in 1894 op 18 cent per uur te liggen, hetgeen zou kunnen resulteren in een jaarsalaris van max. f 600.- (Nederlandse gulden); voor een ambachtsman lag dat op 23 cent p.u., dus max. ongeveer f 720.- p.j.; het gemiddelde salaris van (41 getelde) musici in het CGO lag in 1894

per persoon op ruim f 1000.- p.j., dus ruim boven gangbaar ambachtsliedenniveau; het minimum orkestsalaris lag daar echter ver beneden, nl. op f 480.- p.j. en het max. (solo-cel­list) op f 1800.- p.j., terwijl er tenminste 6 musici waren die f 720.- of minder verdienden; de meesten verdienden tussen de f 900.- en f 1200.- p.j., dus 'bovenmodaal';

ter vergelijking: Kemperink (1995) 19 meldt dat bij het leidend toneelgezelschap, de Kon.Ver. 'Het Ned. Tooneel' (KVHNT), ongeveer een decennium later 'een beginnend acteur (of actrice) een goede duizend gulden per jaar en een ruim séjour' kreeg, maar dat andere gezelschappen daar onder zaten; het gemiddelde jaarsalaris zou niet ver van f 4 à 500.- gelegen hebben, zo wordt vermeld op gezag van Erenstein (1991) 389: volontairs verdienden tussen f 240.- en f 480.- p.j., geschoolde acteurs f 600.- tot f 800.- p.j.; de gemiddelde acteurssalarissen kunnen in een ruime, niet-exact omschreven periode rond de eeuwwisseling dus als lager worden ingeschat dan die bij de orkesten, in elk geval bij het CGO; vergelijking tussen dat orkest en de KVHNT, beide toonaangevende insti­tu­ties binnen hun métier en staand onder dezelfde administratieve leiding (nl. die van Stumpf), is zeker verdedigbaar;

voor het gemeentelijk norminkomen zie: D.Damsma en P.de Rooy, "Morele politiek". De Radicalen in de Amsterdamse gemeentepolitiek 1888-1897', in: *TvSG* 19,1 (1993) 120; voor de salarissen bij het CGO zie: Arch. Wm H. (doos F5 map CG, salarisstaten van 75 orkestleden, 1888-1902), tevens in Bijlage 6; voor concreet verloop van de toneelsalarissen zijn geen exacte of eenduidige bronnen bekend, althans Kemperink noch Erenstein doen er opgave van.

25 vóór 1894 is slechts één verzoek van een niet-solerend orkestlid bekend: wanneer de pau­kenist verzoekt om een toelage van liefst f 80.- p.m. wordt dat op budgettaire gronden afgewezen; zie: Notulenboek bestuursvergaderingen CG III, 4-12-1893, in: GAA Arch. CG (inv.nr. 1602).

26 brief Wr. Hutschenruyter aan bestuur CG dd. 29-6-1892 en kopie van antwoordbrief bestuur CG aan Wr. H. dd. 7-7-1892, in: GAA Arch. CG (map 32 Correspondentie met en over orkestleden (1890-1905)).

27 brief bestuur CG aan J.Martin H.[S.!] Heuckeroth dd. 12-11-1892 (in: idem).

28 Notulenboek bestuursvergaderingen CG III, 12-6-1893.

29 brief Chr. Timmner aan bestuur CG dd. 14-5-1889, in: Arch. CG (map 32 Correspondentie enz.); over Timmner zie ook: F.W. Zwart, *Willem Mengelberg 1871-1951. Een biografie* (dl I: 1871-1920)); diss. UvA; Amsterdam 1999) 168/9; bewonderende en anecdotische passages in: Max Tak, *Onder de bomen van het plein* (z.p.z.j.) 31-33.

30 brieven Chr. Timmner aan bestuur CG resp. dd. 14-7, 20-4 en 20-7-1889, in: Arch. CG (idem); zie ook: R. Schoute, *Muziek onlijst. 20 portretten in het Amsterdamse Concertgebouw* (Haarlem 1984) 50; Heuwekemeyer (2000) 40 meldt dat in later tijd contractueel was vastgelegd dat er 's middags nooit werd gerepeteerd.

31 de (in noot 24 reeds genoemde) salarisstaten (in: Arch. Wm H., doos F5 map CG) van 75 met naam vermelde orkestleden tussen 1888-1902 (dus ong. de periode-Hutschenruyter bestrij­kend) omvatten ook gedetailleerde gegevens over onderlinge salarisverschillen; zie Bijlage 6.

32 het concrete verloop van de gemiddelde loonontwikkeling in de periode-Kes was volgens extrapolatie uit genoemde salarisstaten (waarbij het jaartal verm. duidt op de eerste helft van het concertseizoen, waarvoor het arbeidscontract werd afgesloten):

- in 1888 verdienden 25 musici tezamen: f 23.540 = f 942 p.p.;
- in 1889 verdienden 31 musici tezamen: f 30.700 = f 993 p.p.;
- in 1890 verdienden 32 musici tezamen : f 32.820 = f 1026 p.p.;
- in 1891 verdienden 31 musici tezamen : f 30.120 = f 968 p.p.;
- in 1892 verdienden 35 musici tezamen : f 34.110 = f 975 p.p.;

- in 1893 verdienden 39 musici tezamen : f 37.690 = f 966 p.p.;

- in 1894 verdienden 41 musici tezamen : f 41.190 = f 1041 p.p.;

in 1891 deed zich dus een opvallende neerwaartse knik in salariëring voor, overeenkomend met de baisse in dat jaar (zie ook: Heerma van Voss (1993) 11), in 1894 daarentegen een opvallend opwaartse trendbreuk; omdat de prijzen tot 1892 stegen, nam het reële én het nominale loon in de depressie tussen 1891 en 1892 sterk af; daarna daalden de prijzen en in 1894, na het dieptepunt, stegen de nominale salarissen weer, zodat in beide jaren 1893 en 1894 het reële loon per saldo steeg; in de hele periode—Kes steeg van tenminste 25 bij naam bekende orkestleden het nominale loon, terwijl het van een 10-tal stabiel bleef en slechts een enkeling er op achteruit ging; de meeste orkestleden ontvingen nominaal in de loop van 6 á 7 jaren dus méér, hetgeen overeenstemt met stijging van de totale loonsom met meer dan 1/3 binnen vijf jaar (1889-1894).

33 Van Rees (1924) 7; 'in dat verband was voor ingewijden het 'kwartje' van Kes een begrip. Het herinnerde aan het boetesysteem dat hij hanteerde'; zie: Zwart (1999) 61.

34 voor voorfase en beginperiode van het CGO zie vooral: Giskes, in: Van Royen dl.1 (1988) 11-68; zie ook: Zwart (1999) 49-53.

35 Van Rees (1924) 6; zie voor Kes bijv. ook: H.L. Berckenhoff, *Kunstwerken en kunstenaars (muziek)* (Amsterdam 1915) 9/10, 20/21; relativerender in bijdrage van A. Diepenbrock aan: *Willem Mengelberg. Gedenkboek 1895-1920* ('s-Gravenhage 1920) 79: 'verder dan technisch correct musiceren (hetgeen voor dien tijd al heel veel was) had men het toen [nl. in de tijd van Kes] nog niet gebracht'; en: W.r. Hutschenruyter (1926) 193.

36 Van Rees (1924) 8 resp. 10 resp. 9.

37 brief A. Fransella aan P.A.L. van Ogtrop (voorz. bestuur CG) dd. 5-1-1890, in: GAA Arch. CG (map 32 Correspondentie orkestleden); feitelijke gegevens m.b.t. intrede in en vertrek van musici uit het orkest steeds volgens: Van Royen dl.2 (1989) 242 e.v.

38 brief A. Fransella aan bestuur CG dd. 20-10-1891, in: Arch. CG (map 32 enz.); resp. brief Fransella aan bestuur CG dd. 2-11-1891 (ibidem); Fransella keerde inderdaad niet meer in het orkest terug, vlg.s.: Van Royen dl.2 (1989) 242.

39 brief M. Mossel aan P.A.L. van Ogtrop dd. 9-6-1892, in: Arch. CG (map 32 enz.); voor gegevens orkestbezetting en aandeel van Nederlanders in Engelse orkesten, zie: C. Ehrlich, *First Philharmonic. A History of the Royal Philharmonic Society* (Oxford 1995) 271-277, en: M. Musgrave, *The Musical Life of the Crystal Palace* (Cambridge 1995) 221 ('Personnel of the Saturday Orchestra', 1899/1900); aldaar i.v.m. Mossel echter geen data.

40 brief M. Mossel aan Van Ogtrop dd. 9-6-1892, in: Arch. CG (map 32 enz.).

41 brief Leopold Kramer aan bestuur CG dd. 30-4-1894, in: Arch. CG (map 32 enz.); resp. Notulenboek bestuursvergaderingen CG III, 7-5-1894, in: Arch. CG (inv.nr. 1602).

42 Kes was inderdaad ook een uitstekend violsolist (opgeleid door Ferd. David in Leipzig, Jos. Joachim in Berlijn en Henryk Wieniawski in Brussel); zie verder: G. Keller, 'Willem Kes 1856- 16 Februari- 1926', in: *Morks Magazijn XXVIII* (feb.1926) 73; Notulenboek bestuursvergaderingen CG III, 7-4-1894, in: Arch. CG (inv.nr. 1602).

43 Van Royen dl.2 (1989) 239; toen Timmner in 1904 ten vierde male zijn rentree in het orkest maakte, spraken zijn collega's schertsend van 'Christiaan de Vierde'.

44 brief M.B. Seeman cs aan bestuur CG (Joosten) dd. 19-6-1892, in: Arch. CG (map 32 enz.); resp. brief Van Rees aan M.B. Seeman cs dd. 28-6-1892, in: idem; Kes had hier overduidelijk het Zesde van de Tien Geboden van de Orkest-dirigent met voeten getreden, als veel later aldus nog eens geparafraseerd: 'respecteer uw medewerkers en geef ze nimmer door toornige en geringschattende

uitingen prijs aan de opmerksaamheid van het publiek', zie: M.C. van de Rovaart, *De Orkestdirigent* (Hilversum z.j.) 17.

45 zie voor de eigentijdse lof voor Kes bijvoorbeeld: *De Kunstwereld. Weekblad voor Nederland en België, gewijd aan Letteren, Tooneel, Muziek, Schilder-, Bouw- en Beeldhouw-kunst* 1,4 (jan. 1894) 4; aldaar overigens ook kritiek op 'een paar verkeerde tonen van de tweede hoorn', bij die gelegenheid wellicht bespeeld door Willem Hutschenruyter; inzake de historische cyclus: Notulenboek bestuursvergaderingen CG III, 1-10-1894, 51 en 5-11-1894, 53, in: Arch. CG (inv.nr. 1602).

46 met deze strenge gedragslijn was Kes zelfs zijn collega van de Weense Hofopera enige jaren vooruit: Gustav Mahler slaagde er pas in 1897 in om 'maatregelen als het sluiten van de toegangsdeuren na het begin van de voorstelling en het doven van het licht' ingevoerd te krijgen, en dan nog slechts tijdelijk, zie: B. Maso, 'De vestiging van opera als kunstvorm', in: *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift* 21,3 (dec. 1994) 33; een vroege foto van de Grote Zaal van het Concertgebouw uit 1891 laat daarentegen al een vaste opstelling zien met stoelenrijen zonder café-tafeltjes ertussen, in: H. Posthuma de Boer, *Concertgebouw & Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam* (Amsterdam 2003) 22; mochten her en der in het concertwezen commerciële overwegingen bij zaal- en buffetexploitatie nog lang prevaleren, bij ideële muziekmanifestaties waarbij een evt. deficit voor lief werd genomen, was een vaste stoelopstelling al (veel) langer gebruikelijk, zoals bijv. iconografieën van het fameuze Rotterdamse Toonkunstjubileum in 1854 en van het Zevende Algemeen Muziekfeest van de MBT te Arnhem in 1860 demonstreren; zie bijv.: van Gessel (2004) 297 resp. omslagill.

47 P. Gay, *Pleasure Wars. The Bourgeois Experience: Victoria to Freud* (vol.5; N.Y. 1998) 177; een lange namenlijst van oprichters en aandeelhouders van de NV in: *Tweede bijvoegsel tot de Nederlandsche Staatscourant van Zondag 27 en Maandag 28 Augustus 1882, no.202*, overgenomen in: S.A.M. Bottenheim, *Geschiedenis van het Concertgebouw* (dl.I; Amsterdam 1948) t.o. 24; voor het aangehaalde oordeel van Viotta, zie: Bottenheim (1948) 48; voor de exploitatie en bedrijfsvoering zie (behalve Bottenheim) vooral: Giskes, in: Van Royen dl.1 (1988) 11-68; interessante mogelijkheden tot vergelijking met mecenaatsomstandigheden en orkestrale ontstaansvoorwaarden in de V.S. biedt m.n.: P.J. DiMaggio, 'Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston', in: idem, *Nonprofit Enterprise in the Arts. Studies in Mission and Constraint* (NY/Oxford 1986) 41-61.

48 het oordeel over Stumpff wordt bevestigd in: Bottenheim (1948) dl.II, 68; daar Stumpff ook directeur-gérant was van de KVHNT, het vaste gezelschap van de in 1890 uitgebrande Stadsschouwburg, heeft de herbouwperiode en de voor dat gezelschap lastige interimssituatie tot de nieuwe schouwburg in 1894 gereed was, hem stellig veel energie en hoofdbrekens buiten het CG gekost; voor deze NV had hij dus minder tijd, temeer daar de oude baas in 1894 óók nog de administratie op zich nam van de (Nieuwe) Nederlandsche Opera (NNO) van Van der Linden, die met de KVHNT vaste bespeler werd van de nieuwe Stadsschouwburg; zie: Archief N.N.O. (990218 map I, in: TIN).

49 het bestuur van de NV Het Concertgebouw kwam gemiddeld hooguit één keer per maand een avond bijeen bij de voorzitter thuis, dus niet in het gebouw; de roerige jaren '90 laten niet of nauwelijks verhoging zien van de vergaderfrequentie (ong. 8 x p.j.) t.o.v. de jaren '80, de bouw- en pioniersperiode; zie: Notulenboeken bestuursvergaderingen CG I, II en III, in: Arch. CG (inv.nr. 1600-1602); wel speelde in elk geval de voorzitter, P.A.L. van Ogtrop, een meer nabije rol m.n. als vertrouwensman van orkestleden en overig personeel.

50 Notulenboek bestuursvergaderingen CG III, 1-10-1894, 51 (in: idem).

51 idem, 5-11-1894, 53; voor de vroege bedrijfsvoering van de NV zijn deze bestuursverslagen een belangrijke bron; zie eveneens: Giskes, in: Van Royen dl.1 (1988) 11-68; veel inzicht verschaffen ook relevante delen van: Archief Wm H. (m.n. doos F5, diverse mappen);



overigens speelde ook 65 jaar later, in 1959, nog steeds –of opnieuw– de kwestie van de onvoldoende afbakening van bevoegdheden tussen dirigent en zakelijk directeur, nu na het overlijden van Eduard van Beinum en bij de benoeming van Piet Heuwekemeyer; zie: Heuwekemeyer (2000) 142.

52 exploitatiegegevens van Wm Hutschenruyter: ontvangsten- en uitgavenoverzichten over 1897/8, 1898/9, 1899/1900; begrotingen 1900/1 en 1901/2; in: Archief Wm H. (doos F5 map CG).

53 voor de relatie tussen conjuncturele en culturele bewegingen in het derde kwart van de eeuw, zie: v. Tijn (1966), m.n. 160-181 en 488-515; voor de conjunctuur in 1894/5, zie: idem, in: Blok (1989) 78; hij baseerde zich hierbij op eerdere inzichten van Sam de Wolff; dat Van Tijn zijn ‘casus Amsterdam’ niet naar het laatste kwart van de 19e eeuw heeft doorgetrokken, lichtte hij overigens toe in: idem, ‘Palingen en panelen’, in: *TvSG* 19,1 (1993) 2-6; in datzelfde themanr. van *TvSG* daarvoor wel bijdragen van o.m. Heerma van Voss, Bloemgarten, Knotter, Damsma en De Rooy; een exemplarische deelstudie is wel: Th. van Tijn, ‘Geschiedenis van de Amsterdamse diamanthandel en –nijverheid, 1845-1897’, in: *TvG* 87 (1974) 60-70 (dl.1), 160-201 (dl.2); het algemene standaardwerk: H. Brugmans (bew.: I.J. Brugmans), *De geschiedenis van Amsterdam. Deel 6: Opgaand getij 1848-1925* (Utrecht 1973(2)) biedt geen specifiek economisch-historische invalshoek.

54 Heerma van Voss (1993) 11; o.m. gebaseerd op: J.L. van Zanden, *De industrialisatie van Amsterdam. 1825-1914* (Bergen 1987) 52 e.v.;

het ondernemersgedrag van de oprichters van het CG was dus anti-cyclisch (en zelfverzekerd-optimistisch): ten tijde van hun initiatief, in 1881/2, heerste weliswaar nog (even) een optimistische expansiesfeer, maar tijdens de gehele realiseringperiode van het gebouw (1883-1888) duurde de malaise onverkort voort, zoals ook overduidelijk blijkt uit de vergaderverslagen (Arch. CG, Notulenboek bestuursvergaderingen I, inv.nr. 1600); de eerste exploitatiejaren waren vanwege aanloopverliezen én de depressie heel lastig; pas na 1894 kwam de NV in financiële zin in rustiger tij; voor de aanlooperikelen zie ook: Giskes, in: v. Royen dl.I (1988) 11-26 (Opbouw, 1881-1888).

55 Heerma van Voss (1993) 13; zie ook: Th. van Tijn, ‘Sociale geleidingen in Amsterdam, ca. 1855-1891’, in: *Handelingen v.h. XXVIe Vlaams Filologencongres* (Gent 1967) 407-415.

56 Heerma van Voss (1993) 14; zie ook: J.M.M. de Meere, ‘Inkomensgroei en –ongelijkheid te Amsterdam 1877-1940. Een schets’, in: *TvSG* 5,13 (mrt 1979) 3-46.

57 het jaar 1894 hield dus diepte- én omslagpunt beide in, zowel in economische zin –de baisse werd gepasseerd– als in sociaal-psychologisch opzicht, later dat jaar blijkend uit de zgn. ‘inhaalstapelingen’ en verschillende initiatieven tot organisatie, waarvan opera-actie en ATV-oprichting eerste voorboden waren geweest; zie ook: Knotter, in: *TvSG* 19,1 (1993) 78 (alsmede noot 41, aldaar); de hausse in de organisatievorming zou ook opwaartse invloed op de loonvorming kunnen hebben gehad, want ‘vanaf het midden van de jaren ‘90, trad wederom een periode van stijging in’, volgens: M.F. Wagenaar, *Amsterdam 1876-1914. Economisch herstel, ruimtelijke expansie en de veranderende ordening van het stedelijk grondgebruik* (diss.UvA; Amsterdam 1990) 121; dit ondanks dat ‘de ontwikkeling van Amsterdam tot een modern centrum van handel, verkeer en industrie gepaard (ging) met de voortdurende reproductie van een hardnekkig overaanbod van arbeidskrachten in vrijwel alle sectoren van de stedelijke arbeidsmarkt. In de jaren van economische opleving tussen de conjunctuuromslag van 1895 en het begin van de Eerste Wereldoorlog bleek, dat dit geen tijdelijk conjunctureel verschijnsel was’, volgens: A. Knotter, *Economische transformatie en stedelijke arbeidsmarkt. Amsterdam in de tweede helft van de negentiende eeuw* (diss.UU; Zwolle 1991) 244; dit overaanbod gold a fortiori voor de structurele overreserve aan musici die Amsterdam al kende tijdens de lange baisse van de jaren ‘80; het algemene arbeidsoverschot zou worden gecontinueerd tijdens de lange conjunctuurgolf na 1895, toen de cyclische opgang niet gepaard ging met te verwachten krapte op de arbeidsmarkt; die



trad al niet op in toonaangevende bedrijfstakken, laat staan dat schaarste ontstond op de arbeidsmarkt voor musici; dat er in Amsterdam wel sprake moest zijn van een algemeen en structureel overaanbod van niet te absorberen arbeidskracht is ook goed afleesbaar uit de explosie van het inwoneraantal: van ongeveer 224.000 (1850) via 300.000 (1870) en 510.850 (1900) naar 600.000 (1914); zie ook: M.F. Wagenaar, *Stedebouw en burgerlijke vrijheid. De contrasterende carrières van zes Europese hoofdsteden* (Bussum 1998) 23 en 148.

58 zie o.m.: Bos (2001), m.n. 311-332; en: Bloemgarten (1993), m.n. 57-77; voor een romaneske schets van Polak zie ook: J. Mendes (ps. van E. Querido), 'Herinnering aan een stad'; uit: *Het geslacht der Santeljano's* (Amsterdam 1964(2)) 93.

59 een romaneske karikatuur van De Groot in: idem, 85.

#### Noten hoofdstuk IV

1 lezing Wm. Hutschenruyter te Arnhem t.g.v. (her-)oprichting Arnhemsche Toonkunstenaren Vereniging; typoscript in Arch. Wm H. (doos 49 F 4, map Vakvereniging, 14/5); vlg. *Toonkunst (Tk)* V,13 (1909) 93 verm. op 6-4-1909 te dateren, vlg. *Tk* VI,44 (1910) 341 betrof het mogelijkwijs echter een vergadering van de Arnh.TV op 14-10-1910, dus anderhalf jaar later; *WEEKBLAD VOOR MUZIEK (WvM)* IV,22 (1897) ATV 43 noemt ten onrechte mei 1894 als oprichtingsmaand van de ATV.

2 in: *De Nieuwe Tijd (DNT)* II,10/11/12/14 (1894) (van resp. 10, 17 en 24 maart en 7 april); het betreft hier de opvolger van *De Sneeker Courant*, waarvan Troelstra vanaf 1892 de redactie had gevoerd en die hij in 1893 naar A'dam had verplaatst; deze zgn. 'oude' *De Nieuwe Tijd* onder red. v. Van der Goes, Troelstra (tot eind 1893) en Polak, is dus een ouder blad dan de 'nieuwe' *De Nieuwe Tijd*, het latere theoretische orgaan van de SDAP, o.m. onder red. van Henriëtte Roland Holst en Herman Gorter;

m.b.t. De Groot zie vooral: Wennekes (1999) 107-111, 180-182, 221-225; m.b.t. de merkwaardige figuur van diens gelschieter Van Hall, zie: idem 105/6, 116-118, 221/2.

3 Bloemgarten (1993) 52/53, 655/656 (m.n. noot 85).

4 ibidem, maar vooral: Bloemgarten, in: *BNA* (1994) 9-14, m.n. 9: 'gedurende het seizoen 1893-1894 verzorgde de bekende dirigent Cornelis van der Linden in de Amsterdamse Parkschouwburg (gelegen aan de Plantage Parklaan) een reeks voorstellingen van Beethovens opera 'Fidelio', die in de pers unaniem geprezen werden wegens hun hoog artistiek niveau. In financieel opzicht werd de onderneming echter een débâcle. J.G. de Groot, zowel directeur van de Parkschouwburg als van de daar gevestigde Hollandsche [= Nederlandsche] Opera, verkondigde nu in alle ernst dat Beethoven een slecht componist was (...). De verhouding van De Groot tot Van der Linden werd na de geringe financiële resultaten van de Fidelio-voorstellingen zo slecht, dat de dirigent in het voorjaar van 1894 aankondigde een nieuw operagezelschap te willen vormen, dat elders zijn tenten zou opslaan. Hij slaagde er in de beste krachten van de Hollandsche Opera (o.a. Désiré Pauwels, Jos. Orelia en Cateau Sewing) over te hevelen naar dit gezelschap'; nagenoeg ongewijzigd herdrukt als: idem, 'De organisatie van de belangenbehartiging van musici', in: Grijp (2001) 511-516; de Fidelio-casus als directe aanleiding tot schisma moet overigens als apocrief worden bestempeld: in seizoen 1883/84 had de NO dit drama voorzover na te gaan niet op het repertoire, zie: P.H. Honig en P. Hulpusch, *Annalen van de operagezelschappen in Nederland, 1886-1995* (Amsterdam 1996) 99-102; wel werd het door het HOG in de lente van 1889 opgevoerd (idem, 41) en door de NNO o.l.v. Van der Linden in de lente van 1895 (idem, 113); mogelijk had De Groot's opmerking m.b.t. Beethoven betrekking op deze laatste productie van de inmiddels met hem concurrerende NNO; een andere

mogelijkheid is dat de tweespalt ontstond n.a.v. een ambitieuze 'Aida' van Verdi (Parkschouwburg, febr. 1894); voor correcte naamgeving en bestaansduur van De Groots gezelschappen, zie (sub lemma De Groot) Bijlage 1.3 (sub 4)

5 Bloemgarten, in: *BNA* (1994) 11/12.

6 *DNT* II,8 (24-2-1894) 3, kolom 2; resp. idem,10 (10-3-1894) 1, kolom 1-3 ('Het Artistiek Proletariaat in de Hoofdstad', I); voor een deels andere selectie van misstanden, zie: Bloemgarten, in: *BNA* (1994) 10-12; een op dat moment voor De Groot (maar later ook voor Van der Linden) werkzame vertaler getuigde echter dat 'zijn personeel hem roemde als prompte betaler. "C'est un homme, qui paie" ving [deze spreekbuis] op uit den mond van een koriste of danseres, die in den vreemde niet altijd werd payée'; zie: W. Koning, *De Amsterdamsche Opera's en de pers. Een ernstig woord...* (Amsterdam 1894) 6; ook andere bij het Paleis betrokkenen beoordeelden de bedrijfsvoering van De Groot (begrijpelijkwijs) niet negatief; zie bijv.: L. Ides jr., *Lijdensgeschiedenis van het Paleis voor Volkslijt te Amsterdam. Van de wording tot heden. Een breedvoerig verslag* (Amsterdam 1894), m.n. 16 en 27.

7 *DNT* II,10 (10-3-1894) 1, kolom 1-3 (Art. Prol.I).

8 resp. in: *DNT* II,10 (10-3-1894) 1, kolom 1-3 (Art. Prol.I) en: 14 (7-4-1894) 1, kolom 1-5 (Art. Prol.IV).

9 idem,11 (17-3-1894) 2, kolom 1-3 (Art. Prol.II).

10 ibidem [nb: vet in oorspr. tekst].

11 idem,12 (24-3-1894) 2, kolom 1-4 (Art. Prol.III).

12 idem,14 (7-4-1894) 1, kolom 1-5 (Art. Prol.IV); deze brief verscheen oorspronkelijk op 28-3-1894 in het dagblad *De Amsterdammer*, ondertekend door 'M. en v.d.H.'.

13 ibidem; de in noot 6) aangehaalde scribent, de (eveneens partijdige) vertaler W. Koning, beoordeelde Polaks aanvallen als volgt: 'een lijvig zondenregister van De Groot (werd) in een courant gepubliceerd; maar alle lezers, die personen van zaken (van hun flinke daden) weten te onderscheiden, hebben zeker gewalgd van die uiting van haat en afmakingszucht, wellicht afkomstig van lieden, die te voren, als van hem afhankelijk, denzelfden man naar de oogen zagen, naar den mond praatten'; in: Koning (1894) 2.

14 *DNT* II,15 (14-4-1894), ondertekend door 'M.N.'[?].

15 *DNT* II,14 (7-4-1894) 1, kolom 1-5 (Art. Prol.IV); Bloemgarten (1993) 53 betwijfelt desondanks of Polak 'die artikelen schreef met het vooropgezette plan de Amsterdamse musici te bewegen tot het oprichten van een eigen vakbond'; maar ook als dat plan mogelijkwijs pas halverwege is ontstaan, staat wel vast 'dat hij er, zoals hij ook zelf constateerde, krachtig aan heeft meegewerkt'; de rol van Van der Goes is daarentegen helaas een onduidelijke: uitgerekend zijn agenda en spreekbeurten- en vergaderoverzichten uit 1894 ontbreken in zijn zeer uitvoerige persoonsarchief (IISG, Arch. Van der Goes, nrs. 552-557, 622-677), zodat zijn betrokkenheid o.a. op gezag van Wm. Hutschenruyter (zie noot 1) hierboven) moet worden aangenomen.

16 Bloemgarten, in: *BNA* (1994) 12;

een aardige coïncidentie in deze voor De Groot én Polak hectische dagen is nog de vermelding dat 'op maandagavond 9 april 1894 in de Parkschouwburg (...) voor een zeer aandachtig publiek een keur van amsterdamsche artisten onder auspiciën van de joodse socialistenclub een benefietvoorstelling voor in Amsterdam stakende sigarenmakers gaven'; uit angst (voor de socialisten, de musici of voor beiden?) zou De Groot 'zich van zijn beste zijde (hebben laten) zien door de schouwburgzaal gratis' ter beschikking te stellen; zie: Bloemgarten (1986) 135-176, m.n. 169.

17 voor posthume rehabilitatie van De Groot zie: S.A.M. Bottenheim, *De Opera in Nederland* (Leiden 1983(2)) 157/158, 163; veel apologetischer is nog: H.de Groot, 'Geschiedkundig overzicht

der Nederlandsche Opera', in: *Gedenkboekje samengesteld en uitgegeven t.g.v. het eerste lustrum van de Co-opera-tie* (z.pl. 1928) 23-26; even vleidend als vernietigend is Cato Engelen-Sewing: 'hij mocht van muziek, van kunst niet 't minste verstand hebben... een zakenman was hij!'; zie: 'Mijne Tooneelherinneringen, opgetekend en van kritische aantekeningen voorzien', in: *De Kunst. Een algemeen, geïllustreerd en artistiek weekblad* 7, 8-5-1915 (Arch. TIN); voor repertoire van De Groot (en Van der Linden) zie: E. Wennekes, 'Kleptomanie en kleppermansverzen? Een greep uit het Nederlands operarepertoire in de negentiende eeuw', in: *Toonkunst Nieuws. Tijdschr. v.d. Mij. t.b.v. de Toonkunst* 130/3 (sept.1998) 24-31 en 131/1 (jan. 1999) 23-29.

18 Bottenheim (1983) 168; De Groot (1928) 26/7; zie ook: W.F.K. Roemer, *Beknopte geschiedenis van het ontstaan en den toestand van het Paleis voor Volkslijst* (Amsterdam 1901) 47/8; volgens Wennekes, 'Tot een beter begrip' (1995), 60 bedroeg het jaarlijks verlies alleen al op het Paleisorkest f 16.500.-; tegenover een benodigd jaarexploitatiebedrag voor uitsluitend het orkestensemble van f 50.000.- stond immers slechts een opbrengst aan abonnementsgelden en contributies van f 33.500.-.

19 Koning (1894) 5.

20 zie noot 1); resp.: Wm. Hutschenruyter, 'De Orkest-Organisatie van het "Utrechtsch Stedelijk Orchest"', en haar verhouding tot de vereniging van die naam (een muzikaal-oeconomische studie)' dl.II; in: *Symphonia* 11,2 (febr.1928) 37; altijd kritisch merkte hij veel later nog op: 'de samenstelling der vergadering weerspiegelde niet de algemeenheid der uitnodiging daartoe. Wel waren een aantal leden van het Concertgebouw-Orkest en van andere orkesten, naast verschillende amusementsmusici aanwezig', in: idem, *Autobiografische inleiding bij De Bouw van het Beethovenhuis* (onuitgeg. typoscript 1949, alternatieve versie) 22.

21 voor een overzicht van persreacties, zie: Bloemgarten, in: *BNA* (1994) 12 noten 6 t/m 8); zo meldde *De Amsterdammer* al op 15 april dat de ATV de vorige dag was opgericht en 'zich ten doel stelt de belangen van musici te Amsterdam in ieder opzicht te behartigen'; zie: Bloemgarten (1993) 53 resp. 655 (noot 86); het *Weekblad voor Muziek (WvM)* wachtte tot 25 augustus, toen het een circulaire van de ATV had ontvangen waarin o.m. vermeld stond dat de vereniging zich ten doel stelt 'den zedelijken en stoffelijken welstand harer leden langs wettelijken weg te verhogen'; zie: *WvM* I,33 (1894) 228; ook vermeld in: Bloemgarten (1993) 655/656 (noot 86)); voor de prostitutie zie: *DNT* II,16 (21-4-1894); vervolg in nrs 18 t/m 21, 23; later zou Polak echter nog meermalen terugkomen op zijn muzikale vakbondsbeoefening, zie bijv. Bloemgarten, in: *BNA* (1994) 14.

22 *WvM* IV,47 (1897), 386; 51, 422; Streevelaar (1988) 1 betitelt de operasituatie dan ook als 'een feuilleton van oprichtingen, crises en opheffingen'; een overzicht daarvan m.n. over de jaren 1897-1904 biedt, aan de hand van de opera-avonturen van de hoofdpersoon, ook: J. Stam, *Schitteren op de tweede rang. Cornelis Doppler (1870-1939), zijn leven, werk en wereld* (Stadskanaal 2002) 43-58; voor de specifieke situatie rond de operette zie: F. Bredschneyder, *Meer dan een eeuw. Operette in Nederland* (Naarden 1995), m.n. 14 e.v.

23 *De Opera-Bazuin. Orgaan van de Sociétaire N.- en Z.- Nederlandsche Opera Vereniging te Amsterdam* 1 (11-9-1897) 2 (nb na 7 dd. 23-10-1897 werden geen nrs. meer aangetroffen; zie: Arch. MBT, inv.nr. 1040); belangrijke ambitie van De Groot was ook om nu wraak te nemen op Van der Linden voor diens ontrouw in 1894; hoe De Groot heeft kunnen menen vanuit de bescheiden Parkschouwburg een serieuze bedreiging te kunnen vormen voor de NNO in de Stadsschouwburg blijft duister.

24 *WvM* IV,23 (1897) ATV 46 (nb cursief- resp. vetdruk in *WvM* ATV); resp. idem 24 ATV 47 (nb eveneens cursief); resp. idem 27, ATV 53; de ATV wendde zich vervolgens tot haar lid Gottfried Mann, beoogd dirigent van De Groots opera-orkest, met het verzoek om via diens bemiddeling

wijzigingen in het contract te verkrijgen; in: Copieboek der A.T.V./W. Hutschenruiter [sic] 1895-1897 nr. 6359 (in: Arch. CG) 398 e.v.

25 Bottenheim (1983) 168; resp. *WvM* IV,47 (1897) ATV 95; Bottenheim (1983) 168/9.

26 *WvM* IV,4 (1897) ATV 7.

27 soms met wel héél omfloerste stem, in honing gedoopte pen en met een satijnen vakbondshandschoen, getuige het briefje van Wm. Hutschenruyter aan Van der Linden dd. 12-5-1897: 'is het u gelukt aan al Uw verplichtingen tegenover het personeel –speciaal tegenover het orkest– te voldoen, of zoo niet bestaat dan toch de zekerheid dat dat een dezer dagen geschiedt' [nb het achterwege blijven van een vraagteken duidt toch nog op zekere dreiging?!], in: Copieboek der A.T.V.(Arch. CG) 367/8.

28 *WvM* IV,10 (1897) ATV 20; zo probeerde Van der Lindens orkestcommissie het bakorkest ook 's zomers aan het werk te houden als harmonie-orkest, onder de vaak gehanteerde naam van Amsterdamsche Orchest Vereeniging (AmOV), zie bijv.: *WvM* IV,27 (1897) ATV 55; ook bestond bij de NNO –daarop wordt nog teruggekomen– een situatie van (althans nominaal) verplicht lidmaatschap, met alle belang en gemak daarvan voor de ATV, zoals blijkt uit brief Wm. Hutschenruyter aan Van der Linden dd. 28-9-1896: Krüger, toenmalig 2e voorzitter van de ATV, had Hutschenruyter medegedeeld 'dat u [nl. Van der Linden] morgen zoo vriendelijk zult zijn de finantieele belangen der vereeniging te behartigen, door achterstallige contributie van leden van Uw opera-orkest te doen innen', in: Copieboek der A.T.V. (Arch. CG) 246; dat deze faciliteit ook aanleiding kon geven tot afhankelijkheid van welwillendheid bij de NNO is duidelijk.

29 idem, 171 e.v.; uitvoeriger in: Streevelaar (1988) 56-71.

30 *WvM* VIII,3 (1901) ATV 25; zij het eufemistisch later ook bevestigd door zijn vroegere solist Jac. Urlus: 'de betalingen (waren) niet altijd op tijd', zie: J. Urlus, *Mijn loopbaan* (Amsterdam z.j.(1929)) 61.

31 Bottenheim (1983) 173.

32 *WvM* VIII,3 (1901) ATV 25 (nb vetdruk in *WvM*/ATV).

33 ibidem; m.b.t. het verplicht lidmaatschap: zie noot 28), hiervóór.

34 Hulpusch telde tussen lente 1894 (oprichting ATV) en begin 1901 (vóór stichting/afscheiding van Amsterdamsch Lyrisch Tooneel (ALT)/Engelen, Loman & Raabe) alleen al 8 verschillende operagezelschappen (excl. Wagnervereeniging) met reguliere Amsterdamse bespeling, waaronder 3 gezelschappen o.l.v. De Groot; zie: Honig en Hulpusch (1996) 107-185 (Annalen) en 1095-1107 (Gezelschapsregister).

35 uit: *WvM* IV,22 (1897) ATV 43/4 blijkt dat Hutschenruyter en Krüger vanaf 12-7-1894 bestuurslid waren; alle bestuursleden in 1897 waren al zomer 1894 verenigingslid (geworden); in: *Autobiografische inleiding* (etc., 1949, oorspr. versie) 19, meldde Hutschenruyter zelf in een op die van 14 april 1894 'volgende vergadering, waarin een bestuursverkiezing plaats had, doch die ik zelf niet bijwoonde, tot voorzitter gekozen' te zijn; waarschijnlijk was dat al het geval in de zomer van 1894, op 12 juli dus; *WvM* I,33 (1894) 228 geeft volgende bestuurssamenstelling: Hutschenruyter ('President'), R. Collin (1e secr.), J. Mossel ('Vice-President'), H.J. Fransella (2e secr.), D.M. Trytel (1e penningm.), P.W. Grebe (2e penningm.), G.C.J. Ganzert, E.M. Pimentel en R. Krüger (commissarissen); tenminste 4 van de 9 bestuursleden waren op dat moment werkzaam in het CGO; over Collin (dir./klar.) is behalve zijn goede reputatie betrekkelijk weinig bekend, evenmin als over Trytel en Ganzert; de andere genoemden komen nog vaker ter sprake; zie ook: *Toonkunst (Tk)* X,15 t/m 18 (1914) (i.v.m. artikelen A. Drilmsa en Wm Hutschenruyter).

36 *WvM* II,42 (1895) 345 meldt pas ong. 250 leden;

vanaf seizoen 1894-95 zetelde dus Van der Lindens NNO in de Stadsschouwburg, met als bakorkest de van het Paleis voor Volksvlucht (PvV) overgekomen AmOV o.l.v. 2e dirigent Frans Wedemeijer (zie: *WvM* II,10 (1895) 81); De Groot's NOV bespeelde het PvV, waar het later weer 'Paleisorkest' genoemde bakorkest (zie: *WvM* II,16 (1895) 130) o.l.v. Simon J.H. de la Fuente stond (zie: *WvM* II,10 (1895) 82).

37 bevestigd door Wm. Hutschenruyter, in: *Autobiografische inleiding* (etc., 1949, oorspr. versie) 21: 'de overstroming door buitenlandse, in 't bijzonder Duitse musici, waarvan ons land tot dusver te lijden had gehad, vormde daarom de aanleiding, dat de Amsterdamsche Toonkunstenaarsvereniging zich als 'Lokalverein' bij de 'Verband' aansloot (...) Men wilde daardoor in de eerste plaats een dam opwerpen tegen het tot dusver algemeen in ons land heerschende misbruik van door middel van annonces in het orgaan van dien bond, de 'Deutsche Musiker Zeitung', in Nederlandsche orkestvacatures te voorzien'; doordat de ADMV-statuten verhuislustige leden nl. verplichtten zich te houden aan de regels van de Lokalverein van bestemming kon concurrentie van vreemdelingen zo in principe worden gecontroleerd.

38 *WvM* III,2 (1896) ATV 4; in: *BNA* (1994) 13 geeft Bloemgarten daarentegen het krediet van het idee van zo'n bureau aan Hutschenruyter; op 12-4-1894, 2 dagen voor de ATV-oprichting, was deze te A'dam gehuwd met Gertrud Pauline Selma Winzer; voor de aansluiting, zie: *WvM* III,25 (1896) 195; Hutschenruyter later: 'reeds dadelijk na mijn optreden als voorzitter (werd) aansluiting gezocht en verkregen bij den 22 jaar ouderen, zooveel omvangrijkeren' ADMV, in: *Symphonia* 11,2 (1928) 38); de ADMV dateerde overigens van 1869 en was dus 25 jaar ouder dan de ATV.

39 *WvM* II,21 (1895) 171; verslag in: *WvM* III,2 (1896) ATV 1-4; ook in: *Symphonia* 11,2 (1928) 38/9.

40 *WvM* III,1 (1896) 7.

41 *WvM* III,2 (1896) 9, resp. ATV 1; de eerste zusterorganisatie in Nederland van de ATV, de (eerste) Arnheemsche Toonkunstenaars Vereeniging (Arnh. TV) was in 1895 opgericht en bestond uit ong. 40 leden, vnl. musici van de plaatselijke Arnheemsche Orchest Vereeniging (AOV); zie daarvoor: *WvM* III,2 (1896) ATV 1 en 4; en: H. Lenferink, *Gelders Orkest. Geschiedenis van de Arnheemsche Orkest Vereeniging 1889-1949 en van Het Gelders Orkest 1949-1989* (Zutphen 1989) 53/4; voor het *WvM*: Paap (1978) 225-227.

42 *WvM* III,2 (1896) ATV 1; Hutschenruyter had overigens zijn herbenoeming als voorzitter afhankelijk gesteld van de komst van een orgaan, zie: *WvM* III,2 (1896) ATV 2.

43 *WvM* III,2 (1896) ATV 1 (bondsvermogen); Bloemgarten, in: *BNA* (1994) 14 (noot 12); en: *WvM* II,42 (1895) 345 (ledentallen); *WvM* III,2 (1896) ATV 1 resp. 4 (engagementsbureau); als de gemiddelde aanneemsom voor een 'one night stand' op enige tientallen guldens kan worden gesteld, dan zou het bureau in haar ruime eerste levensjaar inderdaad honderd bemiddelingen kunnen hebben verricht; dat lijkt hoog, maar kan ook duiden op sterke behoefte aan zo'n bemiddelaar van zowel de vraagzijde als van ambulante musici.

44 *WvM* III,17 (1896) ATV 35/36 en 18 ATV 38 (ATV-Statuten); 19, ATV 39 (Stat. Arnh. TV); 23 ATV 47-50 (Revidiertes Statut des ADMV); over contracten en tarieven bijv. in: *WvM* III,20 (1896) ATV 41/42.

45 *WvM* III, 47 t/m 52 (1896) bevatten geen verenigingsnieuws.

46 overigens ontstond in 1897 een conflict dat tot (tijdelijke) non-activiteit van de Arnh. TV vanaf 1898 zou leiden; zie daarvoor: *WvM* IV,36 (1897) ATV 71/72 en 45 ATV 92; zie ook: Lenferink (1989) 53;

m.b.t. Rotterdam: *WvM* III,9 (1896) ATV 20/1; de initialen 'M.H. van 't K.' en jaar van schrijven duiden althans op Van 't Kruys; zijn vertrek naar Groningen kort na zijn negatieve schets van het Rotterdamse muziekleven lijkt een logische stap.

47 *WvM* III,35 (1896) ATV 73 ; in een artikel: 'Een Vereeniging van Nederlandsche Toonkunstenaars' (nb: vet in *WvMATV*).

48 *WvM* III,41 (1896) ATV 87; hoe juist deze voorzichtige skepsis was, bleek ook later nog, bijv. in 1902 (zie: *WvM* IX,10 (1902) ATV 96).

49 *WvM* III,42 (1896) ATV 89; voor wat betreft Den Haag: de (eerste) 's-Gravenhaagsche Toonkunstenaars Vereeniging ('s-GTV) doet haar intrede in de kop van *WvM* IV,40 (1897) ATV 81/82; eerste activiteit: *WvM* IV,39 (1897) 317; *WvM* IV,14 (1897) ATV 30 en 16 ATV 32 melden resp. een ledental van 40 en 39.

50 *WvM* III,45 (1896) ATV 95/96.

51 *WvM* IV,12 (1897) ATV 23 resp. IV,11 (1897) ATV 21 (Jaarverslag van het Vereenigingsjaar 1895-96); ledental bevestigd door ledenlijst in: *WvM* IV,22 (1897) ATV 43/4; deze bevat ultimo mei 1897 281 namen.

52 *WvM* IV,12 (1897) ATV 24; resp. 20 ATV 39/40; resp. Wm Hutschenruyter, *Autobiografische inleiding* (enz., 1949, oorspr. versie) 20; de auteur hield zich naar eigen zeggen dan ook verre van deze controversiële activiteiten en veegde een halve eeuw later met terugwerkende kracht zijn straatje nog eens schoon: 'hoewel ik, gezien de omstandigheden, de oprichting van zulk een engagementsbureau te Amsterdam zelf had ondersteund, had ik daaraan toch de verklaring toegevoegd, dat ik in de leiding daarvan nooit eenig aandeel wilde hebben. Bij de populariteit, die deze instellingen onder de daarbij geïnteresseerde ledengroep meer en meer verwierven, was ik dus niet betrokken. Daar tegenover stond, dat ik gelukkig ook geen deel had in de ruzies, die bij verdeling van de buit wel moesten ontstaan'.

53 *WvM* IV,12 (1897) ATV 24; resp. *WvM* IV,17 (1897) ATV 33, resp. 19 ATV 37; in juli zijn er overigens wel 96 aanwezigen, zie: *WvM* IV,28 (1897) ATV 59; resp. *WvM* IV,22 (1897) ATV 43/44.

54 *WvMV*,6 (1898) ATV 9 (inzake VvMO&MO); *WvMV*,7 ATV 12 (inzake een R'damse TV); *WvMV*,23 ATV 226 (inzake Groningsche TV); *WvMV*,16 ATV 156 (inzake Bond van Ned. Tooneelisten); bovendien vond in oct. 1898 het eerste Tooneelkundig congres plaats.

55 *WvM* V,8 (1898) ATV 13.

56 *WvM* V,18 (1898) ATV 175; 19 ATV 186; resp. 22 ATV 216.

57 *WvM* V,25 t/m 27 (1898) bevatten geen ATV-pagina's; mededeling daaromtrent in: 26 245; ook *WvM* V,37 t/m 45 (1898) bevatten geen ATV-pagina's; resp. *WvM* V,34 (1898) ATV 327.

58 *WvM* V,38 (1898) 355; resp. *WvM* VI,1 (1899) ATV 9; zijn naam als redacteur blijft ook in de nieuwe jaargang van het *WvM* in de kop van het blad staan; zie: *WvMVI*,1 (1899) 1; enige tijd later, in 1900, zou Hutschenruyter administrateur van het Concertgebouw(-orkest) worden als opvolger van Stumpff; bij de organisatie van de Orkestschool van het Concertgebouw(-orkest) was hij al als adjunct-directeur daarvan betrokken; vanaf herfst 1894 was hij werkzaam als adjunct-administrateur onder Stumpff, zoals blijkt uit: Notulen Bestuursverg. CG III (1892-99) 5-11-1894, 53/54, in: Arch. CG; en uit: bevestigingsbrief NV Het Concertgebouw dd. 19-11-1894 aan Wm Hutschenruyter, in: Arch. Wm H. (doos 49 F5 map CG).

59 *WvM* VI,8 (1899) ATV 79; resp. *WvM* VI,10 (1899) ATV 100 (verslag Jaarvergadering 7 Maart 1899).

60 idem ('Ingezonden', met cursivering in tekst); tekst van Hutschenruyters brief op dezelfde pagina; resp. *WvM* VI,11 (1899) ATV 109 (Verslag Verenigingsjaar 1897-1898); resp. idem 110.

61 *WvM* VI,13 (1899) ATV 129; resp. *WvM* VI,14 (1899) ATV 139; resp. *WvM* VI,16 (1899) ATV 157; resp. *WvM* VI,29 (1899) ATV 278.

62 idem 279; resp. *WvM* VI,39 (1899) ATV 359; resp. *WvM* VI,42 (1899) 383.

63 *WvM* VI,39 (1899) ATV 359; vermoedelijk is het inderdaad nooit of slechts een enkele maal verschenen, daarop wijst althans: *WvM* VII,28 (1900) ATV 229.

64 *WvM* VI,42 (1899) 385.

65 *WvM* VII,1 (1900) 1.

66 *WvM* VII,22 (1900) 174; resp. *WvM* VII,23 (1900) 185.

67 *WvM* VII,28 (1900) ATV 229; resp. *WvM* VII,27 (1900) ATV 218; resp. *WvM* VII,11 (1900) 86.

68 Wm Hutschenruyter, *Autobiografische notities* (etc., 1949, alternatieve versie) 21; op dat laatste wijst althans: *WvM* VII, 28 (1900) ATV 229.

69 *WvM* VII,27 (1900) ATV 219; resp. *WvM* VII,23 (1900) ATV 185.

70 *WvM* VII,27 (1900) ATV 219; resp. *WvM* VII,29 (1900) ATV 238; resp. *WvM* VII,32 (1900) ATV 268.

71 *WvM* VII,35 (1900) ATV 293.

72 *WvM* IV,23 (1897) ATV 46; voor de poging om Mann als bemiddelaar in te schakelen, zie noot 24), hiervóór; resp. *WvM* IV,24 (1897) ATV 47.

73 *WvM* VIII,24 (1901) ATV 221 duidt inderdaad wel op enige discussie, maar Krügers 'maatschappelijke positie (laat) het niet toe (...) een functie te bekleden waaraan zooveel verbonden is'; daar zou hij korte tijd later en gedurende de twee daaropvolgende decennia klaarblijkelijk veel minder moeite mee hebben.

74 *WvM* VII,47 (1900) ATV 406.

75 *WvM* VIII,3 (1901) ATV 25.

76 de fluitist H.J. Fransella, de clarinettist Henri J. Seemann Sr. en de altviolist C. Stemmerik vormden in deze jaren steeds gedriën t.b.v. de NNO de zgn. 'Commissie voor Regeling van het Orkest'.

77 *WvM* VIII,6 (1901) ATV 54/55; gezien zijn relaties in diamantbewerkerkringen werd Heymans inzake deze formele bestuursaangelegenheden vermoedelijk direct door Polak geadviseerd.

78 *WvM* VIII,9 (1901) ATV 84 resp. 85.

79 ibidem; resp. *WvM* VIII,13 (1901) ATV 122; resp. *WvM* VIII,24 (1901) ATV 220 en 221; de vacature van 2de voorzitter zal volgens aankondiging op de algemene vergadering van 15-7-1901 worden vervuld, zie: *WvM* VIII, 27 (1901) ATV 248; dat is ook gebeurd: Joh.H. Coster wordt als zodanig gekozen, zie: *WvM* VIII,29 (1901) ATV 267.

80 *WvM* meldt in juli 1901 dat Mann zich heeft overwerkt: 'voor zijn overspannen zenuwen zoekt hij herstel in de inrichting Koudewater bij den Bosch' (in: *WvM* VIII,27 (1901) 254; bedoeld is: Coudewater); daar heeft hij bezoek gekregen van Theo Bouwmeester, hetgeen op gezag van *Het Vaderland* aan *WvM* volgend verslag ontlokt: 'Mann eet en slaapt goed en is veel rustiger dan te voren. Voor het overige is de toestand onveranderd en de doctoren kunnen nog niet met zekerheid zeggen, hoe het in de toekomst gaan zal' (in: *WvM* VIII,29 (1901) 272); dat klinkt 'minder gunstig', maar enige tijd later meldt Nolthenius 'een groote omkeer in zijn toestand', waardoor hij 'weltra geheel hersteld' zal zijn en Coudewater hoogstwaarschijnlijk zal verlaten, hetgeen op 5 oktober ook is gebeurd (in: *WvM* VIII (1901) 35, 317; 37, 335; 38, 347; 40, 368); echter niet voorgoed, want later gaat het weer slechter (*WvM* IX,3 (1902) 25; 33, 321); voor relaas van zijn echtgenote m.b.t. de ziekte, zie: Th. Mann-Bouwmeester, *Mijn leven* (Amsterdam 1930) 163 e.v.; voor het overlijden van Mann, zie: Arch. MBT, inv.nr. 1022; daarin o.m. enkele feitelijke stukken: overlidenstelegram dd.



10-2-1904 van directeur Coudewater aan mevrouw Mann-Bouwmeester, en: 'Nota van onkosten' aan vader van Mann voor vervoer van het stoffelijk overschot van Rosmalen naar Den Haag; 'franco 28,60'; vervoer (onder bondige omschrijving: 'aantal: 1; soort: Lijk') geschiedde per Staatsspoor in de categorie 'Levende dieren, rij- en voertuigen (grote snelheid)'.

81 *WvM* VIII (1901) 30 ATV 278/279; 31 ATV 286/287; 32 ATV 295; 33 ATV 303; 34 ATV 311; 38 ATV 345; 39 ATV 354/355; 41 ATV 375.

82 *WvM* IX,1 (1902) ATV 16/17 (af.I) en 3 ATV 26 (af.II); het vertaalde citaat is afkomstig uit deze laatste aflevering; resp. idem, ATV 27; het advies om geen musicus te worden mag uit oogpunt van organisatiebevordering merkwaardig klinken, het kan worden begrepen vanuit het streven naar beroepsbescherming en beheersing van de arbeidsmarkt; de Nederlandsche Toonkunstenaarsbond (NTB) zou in 1930 haar beeldende vakbondspaganda zelfs bedrijven onder de controversiële zinspreuk: 'wordt geen musicus, het voor Nederlanders stervende beroep' (zie: affiche Meijer Bleekrode, coll. Sted. Mus. A'dam).

83 *WvM* IX,4 (1902) ATV 36; resp. *WvM* IX,5 (1902) ATV 47.

84 *WvM* IX,13 (1902) ATV 127; resp. *WvM* IX,14 (1902) ATV 136; resp. idem ATV 137.

85 liefst zeven artikelen worden hieraan gewijd, n.a.v. een plan van Louis P. Kriens uit Breda omtrent 'coöperatie en onderling Pensioenfonds van Nederlandsche musici', waartegen de ATV de nodige bezwaren heeft; *WvM* IX (1902) 8 ATV 77; 9 ATV 86/87; 10 ATV 96/97; 14 ATV 137; 15 ATV 146; 16 ATV 157; 17 ATV 166.

86 *WvM* IX,26 (1902) ATV 255.

87 ibidem; voor oprichting en doeleinden van Sempre, zie: J. Giskes, 'De geschiedenis. Van bevoogding naar medezeggenschap', in: J. Giskes e.a., *Waar bemoei je je mee. 75 jaar belangenstrijd van de Vereniging 'Het Concertgebouworkest'* (Zutphen 1991) 35-143, m.n. 36/7.

88 *WvM* IX,27 (1902) ATV 264.

89 *WvM* IX,41 (1902) ATV 390; resp. *WvM* IX,44 (1902) ATV 420.

90 de positieve kwalificatie is overigens van Nolthenius; zie: *WvM* X,1 (1903) 1; resp. *WvM* IX,44 (1902) ATV 420.

91 zie bijv.: *WvM* IX,49 (1902) ATV 470, waar o.m. vermelding van aanmelding van de overigens zo verenigingschuwe Alphons Diepenbrock.

92 *WvM* X,2 (1903) ATV 16 resp. 17; NB tussen bestuur en leden, tussen de leden onderling, of is beide bedoeld?

## Noten hoofdstuk V

1 *WvM* IX,33 (1902) 321; ALT (Paleis) en NNO (Stadsschouwburg) presteerden het in hun onderlinge concurrentiestrijd zelfs om beide binnen twee dagen Hoffmanns Vertellingen van Offenbach in Nederlandse vertaling van M.C. van de Rovaart in première te brengen; Pothuis was via de Amsterdamsche Bestuurders Bond (ABB) en de ANDB bekend met heel wat zangers, die tevens in diamantbewerkerkringen verkeerden en vaak een dubbele beroepsuitoefening kenden.

2 Jaarverslag secretaris ABB 1902 17/8, in: Arch. ANDB dl IV, Correspondentie (inv.nr. 3016/1 ABB-corr. 1903); resp. *WvM* IX, 34 (1902) 328; in: Arch. NNO 990218 map II (1902-03) bevestiging dat ook bij ALT in sept. 1902 actie werd gevoerd; zie ook: Streevelaar (1988) 69 e.v.; voor abominabele arbeidsvoorwaarden van koristen -vooral lange werktijden en lage honorering- zie ook: Stam (2002) 53/4.

3 Arch. ANDB dl IV Correspondentie (inv.nr. 3015/5 ABB-corr. 1902); resp. Arch. NNO 990218 map II (1902-03); resp. Jaarverslag ABB 1902 18, in: Arch. ANDB dl IV Correspondentie (inv.nr. 3016/1 ABB-corr. 1903);

deze staking is dan ook een van de zeldzame arbeidsconflicten in de kunstsector die in CBS-statistieken voorkomen; zie: *Bijdrage tot de Statistiek van Nederland. Nieuwe volgrecks no. LXXXIII. Statistiek der Vakverenigingen in Nederland. Dl I* (s- Gravenhage 1907, CBS) 316.

4 *WvM* IX,33 (1902) 321; 34, 328; 35, 335-7; 37, 352; het Manifest in: idem, 35 ATV 338.

5 Jaarverslag ABB 1902 18; resp. *WvM* IX,37 (1902) ATV 354.

6 idem, ATV 355.

7 Jaarverslag ABB 1902 18.

8 het lukte Richard Strauss dan ook niet om zich in die dagen i.v.m. gastdirecties van Amsterdam naar Utrecht te verplaatsen; zie: *WvM* X,6 (1903) 53 en 8, 73.

9 *WvM* X,9 (1903) ATV 86.

10 idem, 87.

11 *WvM* X,10 (1903) ATV 96/97.

12 *WvM* X,11 (1903) ATV 106.

13 *WvM* X,12 (1903) ATV 116.

14 bevestigd in: *WvM* X,17 (1903) 168; De Groot (1928) 31, meldt dat het ALT zijn (2e) seizoen (1902/03) eindigde met een tekort van fl. 70.000.-; meer dan 8 jaar later bevestigd in apogetisch relaas van een der (ex-)directeuren, de merkwaardige duizendpoot A.D. Loman Jr., die dan meldt dat in het eerste exploitatiejaar (1901/02) slechts 'als te kort bijgepast de somma van 1100 gulden' moest worden, maar 'in het tweede en laatste jaar bedroeg het te kort bijna 70 mille'; hij voegde nog toe: 'mijn grootsten vijand zou ik niet toewenschen in een positie te komen als waarin toen de directie verkeerde. Alle voorstellen, of althans vele, die van de directie uitgingen werden geketst door (...) het persoonlijk belang en de ijdelheid van sommige(n)'; Loman had de overtuiging in het seizoen 1901-02 'hard gewerkt te hebben voor het Lyrisch Tooneel' en 'dat de zaak daarom goed gelooopen heeft in den beginne omdat het beheer commercieel goed in orde was'; want 'er was toen een leiding uit één stuk [nl. Engelen, Loman en Raabe] en daarom marcheerde de boel goed. Maar het tweede jaar was een campagne vol narigheid en intrige', waarvan de schuld volgens Loman voornamelijk lag bij de directrice van de Vereeniging tot Beoefening van Vocale en Dramatische Kunst (VBVDK), Cateau Esser, die toen als voornaamste geldschietster van het ALT optrad; daardoor was 'de directie Engelen, Loman en Raabe een directie in schijn', die Esser 'geheel naar haar pijpen liet dansen'; Lomans belangrijkste conclusie-van-afschuiven is dan ook dat 'de schuld voor den val alleen neerkomt op het hoofd van Cateau Esser'; al met al onthullende inkijk in de wereld van opera-avonturen en -speculantendom; brief Loman van 29-10-1911 aan Karel Huysinga; in: Arch. A.D. Loman Jr. (NMI/HGM 213 inv. nr. 4.2).

15 *WvM* X,12 (1903) 119; citaat in: 14, 138; Streevelaar (1988) 71;

in: B. Albach, *Het huis op het plein. Heden en verleden van de amsterdamsche stadsschouwburg* (Amsterdam 1957) 34 vermelding van een desbetreffende staking van (in elk geval) koristen op 29 maart 1903; resp. Bottenheim (1983) 173; voor Van der Linden betekende dit failliet een voorlopig eind aan zijn Nederlandse opera-activiteiten, hij vertrok -tijdelijk- naar de Verenigde Staten; zie: *WvM* X,35 (1903) 324.

16 *WvM* X,15 (1903) ATV 147 en 17 ATV 166; dezelfde Bing loopt iets later overigens een boete van f5.- op wegens kontraktonttekening gedurende reeds elders lopend kontrakt; zie: *WvM* X,21 (1903) ATV 206.

17 vergelijkenderwijs is het ook opvallend hoe in dezelfde periode tijdens een actie bij (theater-) gezelschap Stoel en Spree een verzoek om ondersteuning van de kant van de –op dat moment verder niet traceerbare– ‘Nederlandsche Tooneelistenvereeniging’ aan de ANDB door haar bestuur wordt afgewezen ‘op grond dat de arbeidersbeweging met dergelijke actie niet word [sic] bevorderd’; niet duidelijk is of afwijzing de actie zelf betrof of (de categorale aard van) de betrokken vereniging; het bestuur van deze tonelistenbond (waarvan I.I. Samson Jr. voorzitter en J.D. Blaaser secretaris waren) betoonde zich zeer teleurgesteld over de houding van Polak cs, zo vlak na de tweede spoorwegstaking; men verbaast zich er althans over dat de ANDB de acteursstrijd ‘beschouwd [sic] als eenen die, in zeer verwijderd verband staat met de arbeidersbeweging’, terwijl deze tonelisten zeggen bij de ABB aangesloten te zijn; over deze organisatie anno 1903 is niet meer bekend dan dat het vermoedelijk een der voorbijgaande voorlopers was van de Nederlandsche Tooneelkunstenaars Vereeniging (NTKV, 1911); zie: Arch. ANDB IV A 3070/3: brieven Ned. Tooneelisten Ver. aan bestuur ANDB van 6-5 resp. 29-5-1903.

18 *WvM* X,34 (1903) ATV 315.

19 *WvM* X,25 (1903) ATV 238/239 resp. 26, 248.

20 Bottenheim (1983) 174, hekelt dan ook de toestand van ‘tweedracht’.

21 *WvM* X,33 (1903) 306/307 resp. 307; niet bekend is wat bijv. de ADMV vond van het importwerend ‘lokal-chauvinismus’.

22 *WvM* X,44 (1903) ATV 398.

23 de wantrouwige toon van de discussie in de Algemene Vergadering van eind maart 1903 wijst daar op, zie: *WvM* X,44 (1903) ATV 398; ook de dirigent Jan Albert Kwast van de Ver. De NNO (Coini) had de nodige vragen gesteld, zie: *WvM* X,33 (1903) ATV 306/7.

24 *WvM* XI,7 (1904) 63; 8, 72; 16, 144-146; zie voor beide échecs ook: Bottenheim (1983) 174, en: Streevelaar (1988) 75 e.v.; resp. *WvM* XI,14 (1904) 128; voor Biederlack zie: G. Taal, *Liberale en Radicale in Nederland, 1872-1901* (s-Gravenhage 1980) passim, en: M.J.E. Braun, *De prijs van de liefde. De eerste feministische golf, het huwelijksrecht en de vaderlandse geschiedenis* (diss. UvA; Amsterdam 1992) 103.

25 *WvM* XI,16 (1904) ATV 148.

26 in 1903 waren uit het Concertgebouworkest afkomstig de ATV-bestuursleden Krüger, Grebe en D. Belinfante.

27 *WvM* XI,14 (1904) ATV 128/9; resp. *WvM* XI,15 (1904) ATV 139.

28 F.W. Zwart, ‘De glansrijke carrière van Willem Mengelberg’, in: Grijp (2001) 525-531, m.n. 527; resp. idem (1999), m.n. 81-135; zie m.b.t. het gedrag van Mengelberg ook: T.de Leur, *Eduard van Beinum 1900-1959. Musicus tussen musici. Biografie* (Bussum/Amsterdam 2004) 168/9; resp. L. Samama, ‘De woelige jaren (1895-1920)’, in: van Royen dl.I (1988), m.n. 115-130; voor Mengelberg in romangedaante zie ook: Mendes (1964) 174/5, waar de dirigent figureert onder de naam Wouter Roderik ‘met de formidabele kuif’, opvallend ‘door waarlijke bekwaamheid en hevige aanstellerij’.

29 Samama, in: van Royen dl.I (1988) 117;

de NV was opgericht in 1882 en haar bestuur bestond aanvankelijk uit wat werd genoemd de informele ‘muzikale beursgroep’: P.A.L.v. Ogtrop, J.A. Sillem, H.J. de Marez Oyens, D.H. Joosten en W. Cnoop Koopmans; naast Sillem en De Marez Oyens waren medio 1903 verder bestuurslid: R.v. Rees, H.J.v. Ogtrop en Ch. Boissevain; nadrukkelijk verdienen aandacht resp. het opvolgingsmoment (1903) van P.A.L. door zijn neef H.J. van Ogtrop, de gelijktijdige opvolging als voorzitter (wegens overlijden van P.A.L.) door Sillem en de (tijdelijke) toetreding van Boissevain;

zie behalve Krop (1949), Van Royen (dl.1, 1988) en; Zwart (1999), voor oprichting en vroege geschiedenis van het Concertgebouw (-orkest):

R. Mengelberg, *50 jaar Concertgebouw 1888-1938* (z.p.(Amsterdam) z.j.(1938));

S.A.M. Bottenheim, *Geschiedenis van het Concertgebouw* (dl. I en II; Amsterdam 1948/1949);

O. Glastra van Loon, *Onder de stenen lier. Het Concertgebouworkest. Lief, leed en luim in tachtig jaar samenspel van wereldberoemde muzikmakers* (Amsterdam 1969);

L. Lansink en J. Taat, *Van Dolf Van Gendt naar Bernard Haitink. Negentig jaar Concertgebouw en Concertgebouworkest 1888-1978* (z.p.(Amsterdam) z.j.(1978));

J. Th.M. Bank, 'Music and Patronage in Amsterdam', in: D. Mitchell (red.), *Gustav Mahler: the World Listens* (Amsterdam 1995) 3-13;

idem, 'De culturele stad. Kunstlievende burgers, kunst en filharmonie', in: Bakker e.a. (2000) 237-262;

idem, 'De Duitse herkomst van een katholieke elite in Amsterdam', in: L. Lucassen (red.), *Amsterdammer worden. Migranten, hun organisaties en inburgering, 1600-2000* (Amsterdam 2004) 111-125;

beknopt in: J. Th.M. Bank en M. Mathijssen, 'Amsterdam: het Concertgebouw', in: idem, *Plaatsen van herinnering. Nederland in de negentiende eeuw* (Amsterdam 2006) 15-17; en in: J. Bank en T. van Nouhuys, *De metamorfose van het Concertgebouw. 25 jaar succesvol cultureel ondernemerschap* (Amsterdam 2006) 7-9;

algemener i.v.m. de oprichters: K. Bruin, *Een herenwereld ontleed. Over Amsterdamse oude en nieuwe elites in de tweede helft van de negentiende eeuw* (Amsterdam 1980), m.n. hfdst. 4;

naast de Concertgebouw-mémoires van Van Rees zie ook (alhoewel deze bron opdroogt op het moment dat het Concertgebouw feitelijk start): J.A. Sillem, 'Herinneringen van mr. J.A. Sillem 1840-1912', in: *JbGA* 62 (1970) 131-192; voor familieconnecties tussen oprichters-bestuurders, zakelijke verstrengelingen en politieke affiliaties, zie: *Ned. Patriciaat* 1 (1910)-79 (1995-96), passim; en: H. Schijf, *Netwerken van een financieel-economische elite. Personele verbindingen in het Nederlandse bedrijfsleven aan het eind van de negentiende eeuw* (diss.UvA; Amsterdam 1993), m.n. 122, 142-145, 209-236; voor de nauwe relaties van de oprichters met de MBT afd. A'dam, zie: H. Pruyn, *Toonkunst en het Concertgebouw* (doct.scripctie RUL 1996).

30 notabele bestuurders van culturele vennootschappen waren zo kort na 1903 -de schrik voor rebellie en staking zat er goed in en de regeringsoverwinning smaakte nog zoet- i.h.a. weinig geneigd tegemoet te komen aan uitingen van zelfbewustzijn onder kunstenaars; in een vergelijkbaar geval ondervond bijv. ook Louis Bouwmeester dat in zijn conflict met de KVHNT: 'de discipline moest worden gehandhaafd, ten koste van alles, zelfs ten koste van artistieke winst', hetgeen dient 'te worden gezien in het licht van de toenmalige sociale verhoudingen, die juist in deze jaren zeer gespannen waren'; zie: S. Koster, *De Bouwmeesters. Kroniek van een theaterfamilie* (Assen 1973) 185/6.

31 ideaal en werkelijkheid van orkestdemocratie, medebeheer en -zegenschap waren echter zeker niet ongebruikelijk in zowel binnen- als buitenlandse orkestwereld, en coöperatieve exploitatievormen kunnen dus worden gezien als directe inspiratiebronnen van Hutschenruyter: achterenvolgende versies van de AmOV (sinds 1882), later de R'damsche Orkest-Vereeniging (1907) en het R'damsch Philh. Genootschap (RPhG, 1918 resp. 1921) waren voorbeelden dicht bij huis; ook het als coöperatie functioneren van o.a. The New York Philharmonic Society (1842-1909) wordt in Amerikaanse literatuur herhaaldelijk vermeld, zie o.m.: J.H. Mueller, *The American Symphony Orchestra. A Social History of Musical Taste* (Bloomington 1951) 329-331; Raynor (1976) 164/5; DiMaggio (1986) 46; kortweg was in alle gevallen bij orkestcoöperaties de (onmogelijkheid van) exploitatie-continuïteit steeds het basisprobleem.

32 brief Mengelberg aan Hutschenruyter, Luzern, 8-10-1897, in: Arch. Wm H. (doos F 5); afschrift in typoscript in: 'Beoordeelingen voor mijn ontslagname als dir.-adm. van "Het Concertgebouw" te Amsterdam', in: idem (map Concertgebouw); helaas is de keerzijde van de correspondentie, die van Hutschenruyter aan Mengelberg, niet of nauwelijks in het Mengelberg-archief bewaard gebleven (mondelinge mededelingen van F.W. Zwart en K. Brooijmans, NMI); mogelijksterwijs is ze door Mengelberg destijds of later vernietigd.

33 Notulenboek Concertgebouw III, 1-2 resp. 3-4-1897, in: Arch. CG.

34 idem, 3-5-1897; resp. brief Spoor aan bestuur Concertgebouw, 13-9-1897, in: Arch. CG (map 32, Correspondentie met en over orkestleden 1890-1905); resp. Notulenboek III, 24-6 en 16-9-1897; resp. brief Spoor aan bestuur, 13-9-1897, in: Arch. CG (map 32); resp. Notulenboek III, 21-11-1897 en 9-2-1899; Zwart (1999) 78 schetst van Mengelbergs opinie t.a.v. Spoor een te positief beeld, waardoor de werkrelatie tussen beide dirigenten in de jaren 1897-99 al te zonnig wordt voorgesteld.

35 Notulenboek III, 7-3-1898; zie ook: Zwart (1999) 78.

36 Wm Hutschenruyter, 'Aan het Bestuur van het Concertgebouw', 20-4-1903 (typoscript 10 pp.) 3/4, in: Arch. Wm H. (doos F 5 en F 10); zie ook: Zwart (1999) 115.

37 Notulenboek IV, 9-2-1900; namelijk f 1200.- p.j., naast de jaarlijkse Caecilia-uitkering, die hij als president van die Maatschappij ook zeker zal hebben genoten; voor een zeer harmonische versie m.b.t. bedrijfsvoering en vertrek van Stumpff, zie: Bottenheim dl.II (1949) 68.

38 o.a. blijkend uit tekst Haarlemsche Bach Vereeniging, waarmee hij goede contacten onderhield: zijn "geestelijke leiding" van het orkest wordt gewaardeerd, (zoals) blijkt uit de sympathie waarin hij bij den directeur, de concertmeesters en de leden van het orkest staat. Hij is eigenlijk de man, die door zijne uitgebreide muzikale kennis en zijne nauwgezette regeling van alle details den voorarbeid verricht; als de 'geestelijke leiding' inderdaad berustte bij de (adjunct-)administrateur, dan had Mengelberg (toen al) ernstige interne concurrentie te duchten; zie: 'Programma van het concert van 7-3-1899 van de Haarlemsche Bach Vereeniging', in: Arch. Wm H. (doos G 8).

39 Notulenboek IV, 7-5-1900; resp. 2-7 en 5-11-1900; zie ook: Zwart (1999) 83.

40 Bottenheim II (1949) 83; in contrast daarmee sprekende details in: Zwart (1999) 83/4.

41 'Beoordeelingen' (etc.) 4; kopie van brief Mengelberg aan Wm H., 12-1-1903; uit de volledige versie van dit schrijven blijkt dat er meer aan de hand was, maar de relatie-ontwikkeling tussen beiden blijft een legpuzzel omdat correspondentie van Hutschenruyter aan Mengelberg immers ontbreekt (zie noot 32, hiervóór).

42 fragmenten in typoscript in: 'Beoordeelingen' (etc.) 3; het eerste wantrouwige deel van de lange laatste zin heeft Hutschenruyter in (de later uitgetypte versie van) zijn 'Beoordeelingen' overigens wijselijk geschrapt, wellicht uit schaamte over eigen verborgen wantrouwen; zie ook: Zwart (1999) 115.

43 P.A.L. van Ogtrop zou weldra overlijden, zie: Notulenboek V, 6-4-1903; het is pure speculatie hoe de afloop was geweest als hij langer voorzitter was geweest; hij lag goed bij orkestleden, had (volgens de herinneringen van Van Rees (1924), 18) een 'bijzonderen slag (om) met hen om te gaan', en gold veel meer dan Sillem en zijn neef en opvolger in het bestuur H.J. van Ogtrop als bruggenbouwer tussen het orkest, Mengelberg en Hutschenruyter; deze laatste ging decennia later zelfs zover om zijn ontslagaanvraag uit 1903 direct in verband te brengen met het feit 'dat de steun van de toenmalige voorzitter (hem) wegens een ongeneeslijke kwaal weldra zou ontvallen'; in: 'Autobiografische inleiding bij De Bouw van het Beethovenhuis' (onuitgeg. typoscript 1949, alternatieve versie) 16 in: Arch. Wm H. (doos F 7); voor cruciale bestuurswisselingen, zie ook noot 29), hiervóór.

44 Notulenboek IV, 2-2-1903; ook de nauw betrokken jurist Bottenheim stelde vast dat ‘scheiding van machten in de(ze) quasi-”trias politica” van de instelling, het bestuur - de dirigent- en de administrateur, de facto formeel niet behoorlijk geregeld’ was (in: Bottenheim dl. II (1949) 92/93), waarbij overigens opvalt het volstrekt negeren van het orkest als vierde machtsfactor.

45 samengevat bij Samama in: Van Royen dl. I. (1988) 117 e.v.; zie ook: Zwart (1999) 115/6; resp. Notulenboek IV, 27-4-1903.

46 Arch. CG (map 18): ‘Reglement in verband met art. 14 der Statuten’ (etc.); zie ook: Zwart (1999) 117.

47 Notulenboek V, 6-7-1903; nog in juni vroegen Spoor en Dahmen aan Hutschenruyter opheldering over zijn ontslaanvraag van eind mei (sic!); zij wisten dus niet dat de kwestie al sedert de jaarwisseling speelde (brief 21-6-1903, in: Arch. Wm H. (doos F 5, map Concertgebouw)); zelfs in een notitie van 9-10-1903 aan het bestuur heeft Hutschenruyter zelf het notabene nog over uitstel van zijn ‘decisie, omtrent mijn al of niet aanblijven, tot het najaar’; in: Arch. Wm H. (doos F 10).

48 Notulenboek IV, 6-4-1903 meldt wel Boissevains kandidatuur; Notulenboek V, 30-7-1903 vermeldt voor het eerst H.J. van Ogtrop.

49 bijlage bij brief Wm Hutschenruyter aan bestuur 9-10-1903, 2, in: Arch. Wm H. (doos F 5).

50 brieven Wm Hutschenruyter aan Van Rees, secretaris, resp. aan bestuur NV, beide 18-11-1903, in: Arch. Wm H. (doos F 5, map Concertgebouw); zie ook: Bottenheim II (1949) 94.

51 ‘Reorganisatievoorstellen aan het Bestuur van het Concertgebouw’, in: Arch. Wm H. (doos F 5, map Concertgebouw); gezien aangepaste spelling gaat het hier om een typoscript van Hutschenruyter van later datum.

52 Notulenboek V, 2-12-1903; over de complexe verhouding tussen voormalige kamermuziekgenoten Mengelberg en Mossel in voorafgaande jaren, zie: Zwart (1999) 82 en 84.

53 Notulenboek V, 2-12-1903.

54 brief bestuur Concertgebouw aan Gerke, 29-12-1903, in: Arch. CG (map 32); resp. brief Gerke aan bestuur Concertgebouw, 7-1-1904, in: idem; zie ook: Zwart (1999) 117.

55 Notulenboek V, 2-12-1903; zie ook: Zwart (1999) 121; resp. brief Wm Hutschenruyter aan Sillem, 3-12-1903, in: Arch. Wm H. (doos F 5, map Concertgebouw); De Leur (2004) 98 meldt abusievelijk dat Hutschenruyter zou zijn ontslagen.

56 ‘Aan Heeren Orkestleden van het Concertgebouw’, 6-12-1903; get. ‘Het Bestuur, J.A. Sillem, voorzitter’ (drukproef); in: Arch. Wm H. (doos F 5); zie ook: Zwart (1999) 122.

57 brief 47 orkestleden aan bestuur NV, 14-12-1903, in: Arch. Wm H. (doos F 5, map Concertgebouw); zie ook: Zwart (1999) 118; resp. Notulenboek V, 20-12-1903.

58 brief orkestleden aan bestuur NV, 20-12-1903, in: Arch. Wm H. (doos F 5, map Concertgebouw).

59 Notulenboek V, 22-12-1903; zie ook: Zwart (1999) 121.

60 Notulenboek V, 24-12-1903; zie ook: Zwart (1999) 123.

61 Notulenboek V, 25-12-1903; zie ook: Zwart (1999) 124.

62 het sterk negatieve beeld van Hutschenruyter bij resp. Van Gilse (2003, 42), Van Gilse-Hooijer (1963, 44) en Van Dijk ‘als een onverbetterlijke en hoogst onbetrouwbare intrigant’ (1988, 47) is vanzelfsprekend vooral gekleurd door Van Gilse’s visie op latere incidenten als m.n. de zgn. ‘Utrechtse muziekoorlog’ rond deze dirigent, maar is natuurlijk niet klakkeloos terug te projecteren op Hutschenruyters opstelling in geheel andere context rond de eeuwwisseling; Mengelbergs reeds vroege paranoia t.o.v. Hutschenruyter komt echter pregnant tot uiting in zijn privé-aantekeningen; zie: Zwart (1999) 122/123.

- 63 Notulenboek V, 28-12-1903; zie ook: Zwart (1999) 120.
- 64 ongedat. brief dec. 1903[?] in manuscript Mengelberg, in: Arch. CG (map 45, CG-conflict).
- 65 Notulenboek V, 28-12-1903; resp. brief Mossel aan Sillem, 4-1-1904, in: Arch. CG (map 45); het was De Maaré die een breuk tussen Krüger en Mossel hadesignaleerd (zie: Notulenboek V, 28-12-1903).
- 66 Notulenboek V, 4-, 11-, 18-, 19-, 21- en 25-1-1904; zie ook: Zwart (1999) 127/128.
- 67 'Beoordeelingen van den persoon en het werk van Willem Hutschenruyter van 1895-1928'. I. Concertgebouw, in: Arch. Wm H. (doos F 2; nb te onderscheiden van 'Beoordeelingen' in: idem, doos F 5, zie noot 32 e.v., hiervóór).
- 68 brief Hutschenruyter aan Van Rees, 15-1-1904, in: Arch. CG (map 45).
- 69 Notulenboek V, 21-1-1904; resp. brief H.J. de Marez Oyens aan Hutschenruyter, 15-1-1904, in: 'Beoordeelingen', Arch. Wm H. (doos F 5).
- 70 brief Willem Royaards aan Hutschenruyter, 20-1-1904, in: Arch. Wm H. (doos F 8, Brieven), legt de vinger op een wonde plek: 'dat jij zoo onvoorzichtig bent geweest om te steunen op de je natuurlijk met veel dikke woorden verzekerde sympathie van de orkestleden die je -vrees ik- tóch in den steek zullen laten'; daar werd overigens meteen de suggestie aan vastgeknoopt voor een nieuwe betrekking in de Stadsschouwburg.
- 71 brief orkestleden aan bestuur NV, 18-1-1904, in: Arch. Wm H. (doos F 5, map Concertgebouw).
- 72 het opmerkelijke standpunt van Van Rees in: Notulenboek V, 18-1-1904; zie ook: Zwart (1999) 128.
- 73 brief Van Rees aan J.A.W. Dahmen, 22-1-1904; vanaf 5 februari gold immers ook voor Hutschenruyter dat hij behoorde tot de categorie 'personen die daarbuiten staan', in: brief Van Rees aan J.A.W. Dahmen, 9-2-1904; beide in: Arch. Wm H. (doos F 5, map Concertgebouw).
- 74 brieven J.A.W. Dahmen aan bestuur NV, 30-1- en 5-2-1904; beide in: Arch. Wm H. (doos F 5, map Concertgebouw).
- 75 Bottenheim II (1949) 95; op het programma (ontworpen door Willem Witsen) van de 'Hulde aan H.M. de Koningin-Moeder' Emma, te geven in het Paleis voor Volksvlucht op donderdag 4 februari 1904, prijkte o.a. een heuse Feestcantate voor soli, koor en orkest van Willem Mengelberg; zie: Arch. v.d. Commissie tot hulding van de Koningin-Moeder bij gelegenheid van haar 25-jarig verblijf in Nederland (1903/04), in: GAA PA 120 (inv.nr.4); zie ook: M.v. Melle, 'Ruzie in de orkestbak. Hoe Mengelberg zijn musici bijna tot staken dreef', in: *OA* 56, 9 (sept. 2004) 324-327.
- 76 brief orkestleden aan bestuur NV, medio jan.[?] 1904 (nb: onderstreping van 'stipt' en 'volste' in origineel), in: Arch. CG (map 45); volgens Notulenboek VI, 26-3-1904 zou het echter gaan om een adres uit maart[?] 1904.
- 77 Notulenboek V, 1-2-1904.
- 78 ibidem; annulering van het plan echter in: *NRC*, 3-4-1904; voor Essers eerdere operabe-moeienis met het ALT zie noot 14, hiervóór.
- 79 Willem Hutschenruyter, *Het Concertgebouwconflict. Bijdrage tot de geschiedenis van het muzikale leven in de hoofdstad* (Amsterdam 1904) 15 resp. 4, 3, 3/4; dat de affaire hem niet in de kouwe kleren is gaan zitten, blijkt uit de vermelding: 'door ongesteldheid van den schrijver is de verschijning dezer brochure vertraagd'; de uitgave kan medio maart 1904 worden gedateerd, als in *Alg. Handelsblad* (22-3) en *Het Nieuwsch van den Dag* (23-3) samenvattingen worden gepubliceerd (GAA coll. Hartkamp doos 55, map 3 blad 14385 A);



het commentaar op het geschrift dat de trombonist en orkestveteraan EDu Pré gaf, is overigens onthullend voor het isolement ten opzichte van het orkest waarin Hutschenruyter verkeerde en dat Royaards ook al had voorspeld (zie noot 70, hiervóór): de ook als kopiïst van het NV-bestuur afhankelijke en zeker niet objectieve Du Pré beweerde zelfs dat de brochure 'het eerste officieele' was dat hij 'van de hervormingsplannen van den heer H. vernam- zoo gaat het waarschijnlijk het grootste gedeelte van het orkest', in: brief Du Pré aan Sillem, 28-3-1904, in: Arch. CG (map 45).

80 Hutschenruyter (2004) 5 resp. 6; zie ook: Zwart (1999) 124.

81 Hutschenruyter (2004) 8 resp. 9, 6; zie ook: Zwart (1999) 125.

82 Hutschenruyter (2004) 13/14 resp. 14, 15.

83 de inmiddels eveneens ambteloos burger J.A.W. Dahmen ontkende de auteur te zijn; integrale titel: *Het Concertgebouw-conflict. Beschouwing over Hutschenruyter's Brochure en 't Jaarverslag der N.V.' het Concertgebouw*" (z.p.(Amsterdam) z.j.(1904)), in: Arch. CG (map 45).

84 brief J.C. Dudok aan bestuur NV, 22-2-1904, in: idem; resp. brieven D. Happeé, 25-3 en Nic. Klasen, 27-3-1904 aan bestuur NV; beide in: idem; resp. brief J. Happeé aan bestuur NV, 27-3-1904, in: idem; resp. brief EDu Pré aan J. Sillem, 28-3-1904, in: idem (zie ook hierboven: noot 79).

85 Notulenboek VI, 29-2-1904.

86 volgens Notulenboek VI, 13-4-1904 ging het bij deze 14 naast Spoor en Best om de 1e violisten Arn. Drilmsma, M.B. Seemer en S.H. Spoor, 2e violisten Felice A.A. Togni, B. Trompetter en F. Frerichs, altviolist S.L. Wertheim, cellisten B.H. Drilmsma en L.H. Meerloo, hoboïst W. Verhegge, trompettist H.W. Hofmeester en slagwerker P. Jeuken; zie ook: Zwart (1999) 128/9; vervolg van de zuiveringsdiscussies in: Notulenboek VI, april en mei 1904 (passim); de harde, te verwijderen kern van 6 ongezeglijken omvatte volgens Mengelberg: A. Spoor, A. Drilmsma, M.B. Seemer, S.L. Wertheim, B.H. Drilmsma en W. Verhegge; binnen dit groepje lag het percentage Joden nog hoger dan in de aanvankelijk uit te drijven groep; zie ook: Zwart (1999) 131; een spiegelbeeldige situatie deed zich overigens 37 jaar later voor: de ironie wil dat Mengelberg toen juist vergeefs trachtte Joodse musici voor het orkest te behouden, maar ondanks (halfhartig) protest bij Seyss-Inquart bleven er lente 1941 van de 16 Joodse musici weldra slechts 3 absoluut onmisbaren over, die najaar 1941 ook zonder verdere omhaal geruisloos uit het orkest verdwenen; zie: P. Micheels, *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk. De Nederlandse symfonie-orkesten 1933-1945* (diss.UvA; Zutphen 1993) 178-181; zie ook: M. van Amerongen en Ph. Bregstein, *Willem Mengelberg tussen licht en donker* (Baarn 2001) 90/91, 146.

87 Adres van abonnées ter behoud van Mengelberg, medio mei 1904, in: Arch. CG (map 45); resp. Adres van A. Heemskerk Jr. cs aan bestuur NV, 15-5-1904 (tot behoud van Spoor, met 73 handtekeningen), in: idem; resp. brief De Booy aan H.J. van Ogtrop, 21-5-1904, in: idem; zie ook: Zwart (1999) 130/1.

88 het orkestlid dat Spoor de krans aanbood kreeg een wel zéér kinderachtige reprimande van het bestuur, zie: brief Van Ogtrop aan A. Hepner, 28-5-1904, in: Arch. CG (map 45); voor de curieuze wijzigingen in de regulering van bekransing en bloemenaanbieding, zie: Bottenheim dl.II (1949) 96/7; resp. brief J. Sillem aan bestuursleden NV, 8-6-1904 (inzake afscheid Spoor), waarop De Marez Oyens de gulle randglos noteerde: 'maar s.v.p. geen woord meer!'; en brief Van Ogtrop aan A. Spoor, 9-6-1904, beide in: Arch. CG (map 45); de kwalificatie 'Spoorwegwerker' o.a. in: De Leur (2004) 98.

89 zo valt te gissen naar de betekenis van een in vieren gesnipperd visitekaartje waarop de geschreven tekst: 'Willem Hutschenruyter verzoekt beleefd door bringer bericht of Mr.H.J. van Ogtrop hem hedenmiddag circa 5 uur zou kunnen ontvangen', gedateerd 14-5-1904; in: Arch. CG (map 45);

illustratief voor de vergiftigde partijstrijd is ook (roddel-)brief De Booy aan Van Ogtrop dd. 27-5-1904, in: idem; met weergave van verklikkersarbeid teneinde Hutschenruyter te compromitteren: 'De Heer Grebe, een goedgezind [orkest-]lid vertelde mij gisteren, dat hij een onderhoud heeft gehad met Hutschenruyter op straat. Toevallig kwam toen de jonge Advokaat Levy voorbij, die, denkende dat Grebe bij de partij Hutschenruyter behoorde, laatstgenoemde aansprak zeggende dat: "zij het hem netjes hadden geleverd in den tuin onlangs en aardig herrie hadden gemaakt". Verder hoor ik dat hij ook moet gezegd hebben tegen H., dat hij met het adres aan de abonné's om hun lidmaatschap op te zeggen, niet veel succes had, daar de abonné's zeggen dat zij toch niet den heelen Zondag in het Vondelpark kunnen gaan zitten. Hutschenruyter moet toen gebloed hebben, omdat Grebe dit hoorde. Dit is hetgeen ik vernam. Ik schrijf u dit niet in de hoop, dat U Levy of H. aanspreekt daarover, doch alleen omdat hetgeen ik vernam een bewijs is voor de dubbelzinnige houding van laatstgenoemde'; omtrent spionage en dubbelzinnige houding van de 'goedgezinde' Grebe kwam uit De Booy's pen uiteraard geen woord.

90 brief Van Ogtrop aan Heeren Leden van het Orkest van het Concertgebouw, 27-5-1904; in: idem; resp. brief A. Drilmsa en H. Stips aan bestuur NV, 27-5-1904, in: Arch. CG (map 46, Vereeniging 'Sempre Crescendo') en: Arch. Wm H. (doos F 5, map Concertgebouw); voor passages m.b.t. Mengelberg zie vooral: Zwart (1999) 131-133.

91 Notulenboek VI, 26-5-1904; resp. brief Stips aan bestuur NV, 29-5-1904, in: Arch. CG (map 46, Ver. 'Sempre Crescendo'); bevestigd in: Notulenboek VI, 31-5-1904.

92 brief Van Ogtrop aan bestuur Sempre Crescendo, 1-6-1904, in: Arch. CG (map 46, Ver. 'Sempre Crescendo'); resp. brief A. Drilmsa aan bestuur NV, 30-5-1904, in: idem; resp. brief J. Sillem aan bestuursleden NV, 3-6-1904, en: brief Van Ogtrop aan J. Sol, 3-6-1904, beide in: Arch. CG (map 45); resp. Notulenboek VI, 6-6-1904.

93 Samama, in: Van Royen dl. (1988) 126/7; zie ook: Zwart (1999) 131.

94 *Het Nieuwsch van den Dag*, maandag 6-6 (publikatie); 7-6 (reactie Sempre); 8-6-1904 (reactie bestuur NV); zie ook: Bottenheim II (1949) 98/99.

95 hoe nijpend het verwijderings- cq vervangingsprobleem aan een aantal eerste lessenaars zich aanvankelijk ook achter de schermen liet aanzien, blijkt o.m. uit: brief G. Mahler (uit Wenen) aan Mengelberg, 12-6-1904 (origineel en transcriptie in Archief NMI GM 184 van W. Mengelberg); creatief suggereerde deze daarin een soort 'koehandel' in wederzijdse musici, waarbij twee Nederlanders te Wenen (w.o. de fluitist K. Willeke, die ter vervanging van Best inderdaad alsnog in 1907 zou toetreden tot het Concertgebouworkest) zouden worden uitgeruild tegen de weerspannige Mossel, waarvan Mahler 'glaub(t)e, wir werden ihn hier etwas kleiner kriegen'; ook (geanonymiseerd) gecit. in: Krop (1949) 28/9; behalve Mahler vroeg Mengelberg ook Strauss om advies; zie: Zwart (1999) 135-137.

96 voor gedetailleerd verslag van de vacaturevervullingen in 1904, zie: Zwart (1999) 133-138; brief De Booy aan Van Ogtrop, 9-6-1904, in: Arch. CG (map 45).

## Noten hoofdstuk VI

1 Zwart (1999) 126 resp. 131.

2 bijv.: NRC, 30-3-1904 (tweede blad); *De Telegraaf*, 29-3-1904; *Het Algemeen Handelsblad*, 29-3-1904; resp. *Het Nieuwsch van den Dag*, 6-6-1904 (6e blad, 27).

3 *De Ware Jacob. Politiek Litterair Spotblad onder redactie van Dr. K. Sjap*, 3,37 (zaterdag 11-6-1904, 'Concertgebouwconflict-nummer m. teekening v. Albert Hahn') 289-296, m.n. 290, 294; in: Arch. MBT (inv.nr. 1042).

4 M.C. van de Roovaart [sic!], 'Wat is het Concertgebouworkest-conflict'; feuilleton in: *De Telegraaf*, 29-6-1904 (avondblad) kolom 7, in: Arch. CG (map 45).

5 *ibidem*, kolom 9; resp. 9/10; resp. 10.

6 *ibidem*, kolom 12.

7 i.v.m. Hofmeester meldt brief De Booy aan Van Ogtrop, 17-2-1904 al dat Timmner, de voormalige en toekomstige concertmeester, heeft opgemerkt 'dat Hofmeester iemand is, die niets doet dan tegenwerken, door bijv. met opzet zacht te blazen, als hard moet geblazen worden en omgekeerd en zoo de orkestdirecteur hem terechtwijst, beledigd is, en dit dan laat merken door bijv. buitengewoon hard te blazen of buitengewoon zacht ... Op mij [De Booy] maakt hij [Hofmeester] den indruk een bijzonder zuur, weinig ontwikkeld mensch te zijn' [met onderstreping tweemaal van 'buitengewoon'], ontslagcorr. met Hofmeester (april-juli 1904) in: Arch. CG (map 32); resp. brief S.L. Wertheim aan bestuur NV (na eerdere ontslagcorr.), 1-6-1904, in: *idem*.

8 Notulenboek VI, m.n. vergaderverslagen van: 29-11-1904, 26-6 en 9-10-1905, 2-1, 5-2 en 7-5-1906; resp. brief Arn. Drilmsa aan bestuur NV (na eerdere ontslagcorr.), 7-1-1906: 'door het afmattend, geestdodend en herhaaldelijk onnoodig repeteeren heeft mijn gezondheid den laatsten tijd geleden', in: Arch. CG map 32; resp. brief De Booy aan Sillem, 30-12-1904 omtrent eerder genoemde cellist L.H. Meerloo: 'ik geloof niet dat Mengelberg veel van Meerloo houdt, hij loopt tenminste te boek als behorende bij de vijandelijke partij (...) Sedert 1 Sept.jl. [1904] (is) niets op hem aan te merken geweest (en het) is hem niet kwalijk te nemen' dat hij het onaangenaam vindt op de 3e celloplek te zitten; resp. brief L. Noach (violist) aan H.J. van Ogtrop, 4-9-1904 met verzoek om opheldering waarom J. Chr. Herbschleb op basis van anciënniteit tot 2e concertmeester is benoemd zonder vergelijkend proefspel, en antwoordkrabbel Van Ogtrop, 6-9-1904, dat is gezocht naar de meest geschikte kandidaat -hetgeen behoort tot de competentie van Mengelberg- en dat het bestuur zich daarin niet mengt; beide in: Arch. CG (map 32);

'Lijst der leden van het Concertgebouworkest', in: Arch. CG (doos contracten, nr. 1089/6354, omslag 6672, deel 1905-06) met onthullende opmerkingen van De Booy of Mengelberg omtrent 15-tal orkestleden; geanonimiseerde selectie daaruit levert deze bloempjes-in-telegramstijl op:

- 'niet tevreden, omzien naar een ander'; - 'viool studeren'; - 'humeur toonen, overgevoelig'; - 'thuis studeeren'; - 'aanmerking op kleeding enz. Kroeg'; - 'te laat 1 of 2 min. waarschuwingen'; - 'slap en lamlendig'; - 'kwajongensachtig'; - 'meer leven'; - 'grappen- wenscht U verder i/h orkest te blijven (?)'.

9 Notulenboek VI, 5-9-1904; *idem*, 27-12-1904, waarin bespreking van brief ATV aan NV 'over het vervullen van plaatsen in ons orkest door buitenlanders'; betreffende brief ATV (Hutschenruyter en Belinfante) aan bestuur NV, 16-12-1904 uitte zorg omtrent veronderstelde benadeling van Nederlandse musici bij orkestvacatures; conceptantwoord Van Ogtrop, 29-12-1904, bevestigt de gedragslijn dat bij voldoende geschiktheid Nederlanders zouden worden aangesteld, behoudens uitzonderingen; antwoordbrief Hutschenruyter/Belinfante, 30-12-1904, uitte hieromtrent voldoening en verzocht in het vervolg om kennisgeving aan orgaan ATV van vacatures in het orkest; deze brieven in: Arch. CG (map 37 ATV, 1896-1907);

resp. ongedat. circulaire (1905?), in: Arch. Wm H. (doos F 5, map Concertgebouw); S. Bottenheim, *Het Concertgebouw te Amsterdam 1888 - 11 April - 1913* (Amsterdam 1913; overdruk uit: *Eigen Haard*) vermeldt dat bij het 25-jarig jubileum nog 14 musici uit het startjaar 1888 orkestlid waren; onder de zilveren jubilarissen was Krüger; in 1928 waren er nog 4 musici met een 40-jarig dienstverband.

- 10 als bij Samama in: Van Royen dl. 1 (1988) 127, 130; en: Bottenheim II (1949) 99.
- 11 brief H. Stips aan bestuur NV, 19-10-1904, in: Arch. CG (map 46, Ver. 'Sempre'); Notulenboek VI, 19-10-1904; resp. idem, p.7-11-1904.
- 12 brief A. Drilmsa en H. Stips aan bestuur NV, 30-4-1905, in: Arch. CG (map 46, Ver. 'Sempre'); resp. brief De Booy aan Sillem, 2-5-1905, in: idem (map 45); resp. brief Van Ogtrop aan bestuur Sempre Crescendo, 16[?]-5[?]-1905, in: idem (map 46).
- 13 Notulenboek VI, 2-1-1906; resp. idem, 5-11-1906; ontslagcorr. m.b.t. B.H. Drilmsa 30-5 tot 7-9-1906, waaruit capita selecta: 'Uwe praestaties in het orkest (zijn) niet zoodanig, dat het aangaan eener verdere verbintenis in het belang van het Concertgebouw Orkest zou wezen' (brief bestuur NV aan B.H. Drilmsa, 13-6-1906); Drilmsa kan zich tot bestuur wenden 'ingeval hij nader wenscht te worden ingelicht omtrent de reden, waarom geen nieuwe verbintenis met hem werd aangegaan, doch dat wij [nl. bestuur NV] ongenegen zijn deze zaak met de A.T.V. te behandelen' (brief De Booy aan ATV, 30-6-1906); nader antwoord aan ATV kan 'niet anders bevatten dan dat wij [bestuur NV] geen aanleiding vinden af te wijken (...) van ons vorig schrijven (...) en daarmee uit' (brief Sillem aan De Booy [?], 7-9-1906); in: Arch. CG (map 32); voor de openbaarmaking: *Tk* II, 44 (7-11-1906) 330 e.v.
- 14 het bestuur had in februari al besloten om geen salarisverhogingen toe te staan; zie: Notulenboek VI, 4-2-1907, en verder: Notulenboek VII, 8-5-1907; resp. briefwisseling Van der Bilt (ATV) met Van Ogtrop en Van Ogtrop met medebestuurleden NV, april - juli 1907, in: Arch. CG (map 37, ATV).
- 15 Notulenboek VI, 29-11-1904.
- 16 Krop (1949) 95; resp. Van Rees (1924) 19; ook bij Samama, in: Van Royen dl.1 (1988) 127.
- 17 enkele chaotische exclamaties van Mengelberg in: Zwart (1999) 122/3.
- 18 zie: *WvM* XI (1904) 2, 16/17; 4, 33/35; 5, 43 (Nolthenius); de enige toespeling die op de ATV-pagina's is te vinden betreft (eerder vermelde) ingezonden brief van 'G' [Gier, Gerke of Grebe?], in: *WvM* XI, 16 (1904) ATV 148; deze werd pas eind april afgedrukt, meer dan vier maanden na het openlijk uitbreken van het geschil; dit stilzwijgen werd ook achteraf aldus als beredeneerd beleid gepresenteerd in het *Jaarverslag 1903/4* van de ATV, in: *WvM* XI, 46 (1904) ATV 447: 'het z.g. Concertgebouw-conflict is geheel buiten onze vereeniging omgegaan'; dat was natuurlijk verre van waar, maar daarmee werd het op dat moment wankele ATV-stoepje in elk geval wel even schoongeveegd; resp. *WvM* XI, 17 (1904) ATV 158/9 resp. 159.
- 19 *WvM* XI, 18 (1904) ATV 168-170 en 19, ATV 178/179; resp. 46, ATV 447 (hetzelfde jaarverslag als in noot 18, hiervóór); de recente bestuurscrisis had op korte termijn nog wel een kleine nasleep: zo verbaasde zich oud-bestuurslid Pimentel, wiens eerdere schorsing inmiddels ongedaan was gemaakt, logischerwijze over het eenvoudigweg herkiezen van zijn voormalige collega-bestuurleden Belinfante en Drilmsa, daar het bestuur-Krüger immers collectief was afgetreden; het bestuurlijk antwoord luidde dat beide heren nog steeds het vertrouwen van de vereniging genoten en dat zijzelf dat evenzeer in de vereniging en vooral in Hutschenruyter koesterden; derhalve waren zij 'individueel' herkozen en niet te beschouwen als behorend tot het afgetreden smaldeel Krüger-Grebe; zo maakte het nieuwe bestuur kordaat een eind aan dit soort interventies, want het wilde vooral snel aan de slag; zie: *WvM* XI, 27 (1904) ATV 273 e.v.
- 20 *WvM* XI, 21 (1904) ATV 199.
- 21 *WvM* XI, 22 (1904) ATV 217; in deze commissie zitten Hutschenruyter, Drilmsa, Van de Rovaart en Mossel, kortom de 'ideologen' in het nieuwe bestuur; resp. idem, 25 ATV 249.
- 22 *WvM* XI, 27 ATV 274; resp. idem, 21 ATV 200.

23 *WvM* XI,28 (1904) ATV 283; het ATV-bestuur meldde in gedrukte circulaire aan de leden dat een 'eventueel op te richten coöperatieve orkestvereniging (...) zich (zal) hebben te onthouden van concurrerende bedoelingen' (bestuur ATV aan leden 11[?]-7-1904), in: Arch. Wm H. (doos F 4, map ATV); resp. *WvM* XI,29 (1904) ATV 290; hoezeer Hutschenruyter overigens ook meer dan vijftien jaar later, in eveneens roerige jaren, nog hechtte aan medezeggenschap en het streven naar democratisering van orkeststructuren blijkt uit zijn prominente rol in de zgn. 'Utrechtse muziekoorlog' (alias de affaire 'Pijper contra Van Gilse'); als hoornist in het USO was hij toen opnieuw spreekbuis van musici in een autoriteitsconflict binnen een symfonische instelling; zie: Van Gilse-Hooijer (1963) 42-44, enz.; Van Dijk (1988) 47/8, enz.; Van Dijk (2003) 38/9, enz.

24 *WvM* XI,29 (1904) ATV 293.

25 voor de polemiek resp.: *WvM* XI,34 (1904) ATV 331; 37, ATV 357 en 40, ATV 382; voor de boycot: 35, ATV 339 resp. 341/342; de ATV kondigde in aug. 1904 voor haar leden verbod af tot contracteren met het gezelschap van Koning en riep buitenstaanders op dat evenmin te doen, in: *Het Nieuwsch van den Dag* 24-8-1904, in coll. Hartkamp (doos 55, map 3 blad 14349a); de contracten die Koning voorlegde, waren vermoedelijk niet veel beter of slechter dan die van andere zwakke opera-ondernemingen, zie: contract NrdNO met commentaar ATV uit november 1904, in: Arch. Wm H. (doos F 5, map contractformulieren); voor bemiddeling ABB, zie: *WvM* XI,44 (1904) ATV 427; 45, ATV 435/436; 46, ATV 449; Koning had zijn persoonlijke beschuldigingen jegens Hutschenruyter ook in een ABB-vergadering geuit en schriftelijk gesteld dat 'den benarden toestand, waarin thans [nl. door boycot van de NrdNO] een deel der leden der A.T.V. zijn gebracht' ook aan Hutschenruyters 'gekwetste ijdelheid' was te wijten, zie: brief Directie NrdNO aan ABB, zonder datum (herfst 1904?), in: Arch. Wm H. (doos F 4, nr.26).

26 brief D. Belinfante (ATV) aan Bondsbestuur ANDB, 18-8-1904, in: Arch. ANDB (IV correspondentie A 3070/11); resp. brief M. Bing (NAV) aan Bondsbestuur ANDB, 18-8-1904, in: Arch. ANDB (idem, A 3012/23); Bing schreef zijn brief als voorzitter van de Nederlandsche Artisten Vereeniging (NAV), maar was als vermeld tegelijkertijd bestuurslid van de ATV, hetgeen identificatie met die laatste organisatie ('onzen bond') in een brief namens NAV kan verklaren.

27 brief D. Belinfante aan Bondsbestuur ANDB, 12-9-1904; zie verder: brieven Wm. Hutschenruyter aan Jan van Zutphen, 18 en 30-9-1904, alle in: Arch. ANDB (idem, A 3070/11); brief M. Bing aan Bondsbestuur ANDB, 9-9-1904, in: idem (A 3012/23); resp. brief M. Bing aan Bondsbestuur ANDB, 6-8-1905, in: ibidem.

28 ibidem; brieven M. Bing aan Bondsbestuur ANDB, 12-9, 29-9, 6-10, en 4-12-1905, in: ibidem; brief Wm. Hutschenruyter en Arn. Drilmsma aan Bondsbestuur ANDB, 4-11-1907, in: idem (A 3070/11).

29 *WvM* XI,36 (1904) ATV 348; resp. 37 ATV 356.

30 maar ook de niet-sectorale ABB wordt met zoveel woorden (nog steeds) op armlengte gehouden; zie: idem, 47 ATV 461.

31 idem, 38 ATV 364; resp. 39 ATV 370/371; resp. 41 ATV 391-393.

32 idem, 43 ATV 411; resp. 46 ATV 448; voorzover bekend bleef Hutschenruyter overigens (verm. tot 1908) adjunct-directeur van (wat voluit heette) het Conservatorium van de Afdeling Amsterdam van de Mij. Toonkunst, zie: idem, 33 ATV 325.

33 'Nota van oprichting', tevens subsidie-aanvraag van bestuur 'Vereeniging tot Beoefening van Vocale en Dramatische Kunst' (VBVDK) in: Arch. Wm H. (doos F 4, map Opera).

34 idem, p.1; resp. brief C. Esser aan Wm. Hutschenruyter, 31-1-1904, in: Arch. Wm H. (doos F 4, nr.28); het betrof een mogelijke garantstelling door de opera-ondernemer W.v. Korlaar jr.

- 35 NRC, 3-4-1904, in: idem, nr.33; resp. Adres J. Coini en elf anderen, 16-4-1904, in: idem, nr.29.
- 36 brief C.van der Linden aan Wm. Hutschenruyter, 22-4-1904, in: idem, nr.30; resp. (2e) brief Van der Linden aan Hutschenruyter, 17-5-1904, in: idem, nr.31.
- 37 ingez. brief Hutschenruyter in: *Het Algemeen Handelsblad*, medio mei 1904.
- 38 *WvM* XI,47 (1904) ATV 460.
- 39 voor de beschuldigingen zie bijv.: idem,49 ATV 478; voor de operacrash zie: idem, ATV 482.
- 40 idem,47 ATV 459; tekst van de motie ook in: Arch. Wm H. (doos F 4, nr.27, 22-11-1904; resp. *WvM* XI,47 (1904) ATV 461.
- 41 idem,51 ATV 499; resp. 53 ATV 518.
- 42 idem,51 ATV 498/499; resp. *WvM* XII,1 (1905) 1/2; resp. 3, 25.
- 43 de VvMO&MO nam pas jan. 1905 het besluit om deel te nemen aan *Toonkunst*, zie: *Tk* I,1 (1905) 14; inzake voorbereiding van de uitgave: *WvM* XI,47 (1904) ATV 459; 48 ATV 468; 53 ATV 518/519; inzake de naamgeving: *Tk* I,1 (1905) 1; inzake de redactie: Belinfante en Garms moeten als VvMO&MO-vertegenwoordigers worden beschouwd.
- 44 *Tk* I,1 (1905) 1 resp. 2.
- 45 idem,12 187; 13 203;
- ook Polak zou in hetzelfde jaar als zijn opvatting geven dat de weerstandskas een geïntegreerd en geen afzonderlijk deel van de verenigingskas diende te zijn, zodat alle leden er verplicht aan bijdroegen, maar dan moest de contributiehoogte wel zodanig zijn dat een goed gevulde stakingskas ontstond; zie: H. Polak, *De Vakvereniging. Eenige beschouwingen over haar doel, inrichting en wijze van werken* (Amsterdam 1905) passim; zie ook: J. Sprenger, 'Bijna 100 jaar moderne vakbeweging', in: *Nieuwsbrief Vakbondshistorische Vereniging* 17,1 (mrt. 2004) 5 en 9.
- 46 *Tk* I,3 (1905) 33.
- 47 idem,14 222; resp. 15 231; negatieve kwalificaties inzake de vroegere organisatie zijn in overeenstemming met brief Frans L.Vink (eerste secr. HTV) aan Wm Hutschenruyter, febr.1905: 'sinds lang lijdt bovengenoemde vereen[iging] aan verval van krachten, gaat er geen invloed van deze vereen. meer uit, vermindert haar ledental steeds', in: Arch. Wm H. (doos F 9, Brieven Toonkunstenaars Vereenigingen, omslag H.T.V.); resp. toespraak Hutschenruyter in: *Tk* I,15 (1905) 232; zie ook: (bedank-)brief Vink aan Wm Hutschenruyter, april 1905, voor 'leerrijke adviezen' van de ATV-voorzitter, in: Arch. Wm H.(ibidem).
- 48 *Tk* I,20 (1905) 303/304; 21 316/317; resp. A.D.M.V.-Protocollen 1905 (Bremer Congres) 213-223, in: Arch. Wm H. (doos G, map 2).
- 49 *Tk* I,21 (1905) 318; hernieuwde toelating 'na uitgebreid debat aangenomen', zie: idem,25 383.
- 50 idem,13 204 resp. 205.
- 51 hard bewijs inzake Krügers' dienstverlening betreffende aanvulling van het Concertgebouworkest bestaat overigens niet; evenmin in: Zwart (1999) 133-140.
- 52 *Tk* I,31 (1905) 434; 34 456; 38 500; 50 612; resp. 50 613.
- 53 de toekomstcommissie in: *Tk* I,24 (1905) 358/359; de voorzitterspolemie in: idem,26 392 e.v.
- 54 de toelatingsproblematiek in: idem,41 527; het ATV-standpunt in: ibidem; zie ook: idem,48 588/589.
- 55 het gebrek aan enthousiasme van de VvMO&MO in: idem,46 573/574; het uiteengaan in: idem, 577; een jaar later doen zich overigens opnieuw problemen voor met het 'autocratische

bestuur' van de VvMO&MO, waarvan men toch dacht in vrede te zijn gescheiden; er ontstond een vervelende maar weinig substantiële burenruzie, waarvan de détails vergezocht zijn, zie: *Tk* II,46 (1906) 345-348 en 47 354;

de nieuwe opzet van het blad in: *Tk* I,47 (1905) 582; weldra ging Hutschenruyter gebruik maken van de berooide muziekstudent Matthijs Vermeulen als beschrijver van adresstroken voor *Toonkunst*, van wiens klerkenarbeid slechts op ondergeschikte détails afwijkende versies in: Vermeulen (1958) 132/133; Chr. v.d. Meulen, *Matthijs Vermeulen. Zijn leven, zijn muziek, zijn proza* (Nieuwkoop 1982) 70/71; Braas (1997) 26.

56 de bestuursvergoeding in: *Tk* II,2 (1906) 11; Leidsestraat 46 in: idem,15; verenigingslokaal en muziekhandel in: *Tk* I,49 (1905) 596; *Tk* II,3 (1906) 23; overigens zou het verenigingslokaal voor de leden kosteloos tot stand worden gebracht, volgens mededeling op de algemene vergadering van 29 maart 1906, zie: idem,15 120; ook de muziekhandel kwam tot stand, zie: idem,38 283.

57 idem,1 6; nl. bedoelingen zo goed als zeker uit de koker van Krüger cs; zie ook: idem,15 120 m.b.t. Krügers protest tegen beweerde 'kwaadwilligheid'; de oppositie in: idem,1 4/5; resp. idem,3 23/4; het verenigingslokaal kwam er toch, zij het niet via contributieverhoging maar door externe hulp (vermoedelijk van Loman), zie: idem,18 141/142.

58 ingez. brief Andries Bondt in: idem,8 64; eind 1905 was immers ook net het NVV opgericht, o.m. door mede-oprichter van de ATV [wij], Henri Polak; Drilmsa's oproep in: idem,7 56; (welgestelde?) damesleden worden voor het eerst (in hoge nood?) ook apart aangesproken (zij het nog tussen haakjes!).

59 idem,12 95.

60 idem,15 120.

61 Krügers concurrentie in: idem,26 206 en 33 253/4; Hutschenruyters oordeel over het CGO in: idem,23 177; Grebe's beschuldiging in: idem,26 207; de verschillende interventies in: idem,26 208 (Hutschenruyter); 28 223 (idem); 29 230 (Stips); 30 237/238 (B.H. Drilmsa), 239/240 (Brandts Buys); 31 243/244 (Loman); voortzetting tussen Krüger en Hutschenruyter in: idem,34 257/258.

62 idem,34 257 en 38 282/283; resp. 283.

63 idem,41 307; de oud-hoornist van het Concertgebouworkest Breethoff, nu (bij Henry Wood) in Londen, is onverbloemd in zijn depreciatie van Krüger cs: 'hoe is het mogelijk dat zulk schuim [nb: onderstreept!] nog zooveel volgelingen krijgt; dat onder voorwendsel van tegen de A.T.V. niets anders beoogd [!] dan den persoon van Willem Hutschenruyter te treffen. Ik zou mijn gal wel over dat lage gemeene gespuis willen uitspuwen...'; zie: brief W.C. Breethoff aan Wm Hutschenruyter, 15-11-1906, in: Arch. Wm H. (doos F 8, Brieven);

in onderscheid met de 'oude' Nederlandsche Toonkunstenars Vereeniging (NTV) wordt de Nieuwe (Amsterdamsche) Toonkunstenars Vereeniging van Krüger cs aangeduid als N(A)TV.

64 *Tk* II,42 (1906) 314/5.

65 als eerder vermeld raken B.H. Drilmsa, maar ook de (ten onrechte?) afgewezen sollicitant M. Wolters in conflict met Krüger resp. de nieuwe orkestleiding, zie resp.: idem,44 330-332 en 42 316.

## Noten hoofdstuk VII

1 *Tk* II,20 (1906) 159; 27 214; 45 340; idem,25 199 doet bestaan van symfonisch ensemble vermoeden; voorgeschiedenis van Rotterdams Philharmonisch Orkest in: J. Kosten, *Kroniek van vijfenzeventig jaar Rotterdams Philharmonisch Orkest. Deel I: Jules Zagwijn - Eduard Flipse* (Rotterdam



1994) passim; en: I. Eyl, 'De Rotterdamsche Orkest-Vereeniging', in: *Rotterdams Jaarboek* 8 (1970) 145-173.

2 *Tk* III,1 (1907) 1; niet: 'Vereenigingen'; kennelijk wordt de organisatie toch gezien als één geheel, wellicht ook omdat de aansluiting bij de ADMV nog voor één integrale Lokalverein gold.

3 *Tk* I,15 (1905) 231 (HTV); resp. 49, 604 (ATV); resp. 50, 614 (ATV); resp. 20, 159 (RTV).

4 in: *Tk* III,23 (1907) 181/182 is sprake van een 'Arnhemsche orkestmusici Vereeniging', waarmee werd bedoeld de net opgerichte musicivereniging binnen de AOV; dat heroprichting van de Arnh.TV niet zonder slag of stoot plaatsvond blijkt uit: *Tk* V,13 (1909) 93; in: idem, 14 102 is sprake van een vergadering in verband daarmee, bevestigd in: Lenferink (1989) 53/4, die ook bedoelde 'Ver. van Orkestmusici der A.O.V.' vermeldt;

*Uitkomsten beroepstelling* (CBS, 1909) 290/291 geven voor Nederland in totaal 1451 musici; zie ook: Bijlage 2.2; ruim 1/3 hiervan was dus georganiseerd in verenigingen die in dat jaar de ANTV zouden vormen.

5 *Tk* III,28 (1907) 222 (statuten); resp. 30, 236/237 (huish. afspraken); resp. ibidem, alsmede: 32, 245/6; 47, 351/2; 48, 359/360 (betr. de overeenkomst).

6 *Tk* III,51 (1907) 381-383 (inhoud overeenkomst); resp. *Tk* IV,1 (1908) 7 (oordeel over de overeenkomst); resp. 10, 79 (naamgeving).

7 *Tk* VI,2 (1910) 15 (Jaarverslag ATV 1908/9).

8 *Tk* V,10 (1909) 70 en 23, 173; *Tk* VI,3 (1910) 23.

9 *Tk* V,19 (1909) 138/139 (federatief verband); resp. 15, 108 e.v. (posities organisaties); resp. idem, 110; autograafVink (7 pag.), in: Arch. KNTV (dossier ATV/M.A. Brandts Buys).

10 *Tk* V,16 (1909) 113-118 (bezwaren); resp. 17, 125 en 20, 149 (nationale bond); resp. 23, 173 en 27, 206 e.v. (standpunten ATV en Arnh.TV); resp. 27, 206 e.v. (standpunt RTV).

11 *Tk* V,32 (1909) 248 (HTV niet in ANTV); resp. 44, 346 (Haagse voorwaarden); 10 jaar later, bij de ondergang van de Amsterdams geörienteerde ANTV en oprichting van de in Den Haag te vestigen NTB, speelden overigens interlokale tegenstellingen tussen toonkunstenaars uit beide steden opnieuw op; resp. 36, 282 en 40, 313/4 (bestuurswisseling HTV).

12 *Tk* V,36 (1909) 276/277 (I); 38, 291/292 (II); 40, 308/309 (III); het laatste artikel bevat ook Polaks kritiek op zijns inziens gebrekkige vormgeving van een centralistische structuur in de nieuwe ANTV-statuten; voor inhoudelijke verwantschap met algemene doelstellingen van de moderne vakbeweging zie zijn brochure: H. Polak, *De Vakvereniging* (Amsterdam 1905).

13 *Tk* V,44 (1909) 346 en 49, 385 (toetreding HTV); resp. *Tk* VI,3 (1910) 22 (aansluiting bij Confederatie).

14 idem, 44 341; gecit. uit verslag in *Arnhemsche Courant* betr. vergadering van Arnh.TV op 14 oktober 1910; voor afwijkende datering (nl. op 6 april 1909), zie: *Tk* V,13 (1909) 93.

15 *Tk* VI,15 (1910) 116 e.v. (m.n. 119: Statuten art. 28); zie ook: Bijlage 8; bij afzonderlijk Huishoudelijk Reglement werden plichten van hoofdbestuur, afdelingen en algemene vergadering gedetailleerd verwoord; in: idem, 16, 125 t/m 129.

16 *Tk* IV,15 (1908) 115; 17, 135; 18, 143.

17 *Tk* VIII,5 (1912) 39; in minder barokke parafrasering -met weglating van de geboden 10 en 11- onder de zinspreuk 'Tien geboden voor mopperende leden', ook in: *Tooneel-leven. Orgaan van de Nederl. Tooneelkunstenaarsvereniging*, 24/25/26 (april/mei/juni 1918) 12/13.

18 de reden van Hutschenruyters terugtreden in 1911 blijft schimmig; wellicht sloopten wer- vingsactiviteiten rond het plan voor het 'Beethovenhuis' hem op, maar ook de door hemzelf opgegeven reden van 'o.a. een langer verblijf in het buitenland' kan de werkelijke zijn geweest; vermoedelijk ging het ook daarbij om fondsenwerving voor het 'Beethovenhuis', zie: *Tk* VIII,19 (1912) 145;

resp. idem 7, 54; 19, 146; 51, 393 (terugtrede Jung); tijdens de eerste bestuursvergadering na de Haagse algemene vergadering, nl. op 19 februari 1912, blijkt Hutschenruyter wel degelijk tot eerste voorzitter benoemd te zijn, zie: idem 8, 63 en 33, 259; idem 34, 266 meldt echter dat hij 'slechts tot zeer tijdelijke waarneming der functie' bereid was; zie ook: idem 51, 393; het gaat te ver om Hutschenruyters reactie aan het bestuur van de HTV alleen te bestempelen als voorgewende voorwaardelijkheid, pretentievolle bescheidenheid en gestreelde ijdelheid, maar de tekst is ook meer dan alleen maar een formele verklaring van een kandidaat-bestuurslid, en in extenso qua strekking wél veelzeggend: 'aangezien ik verneem, dat Uw bestuur -ondanks de door mij gemaakte reserves- mij toch zonder meer kandidaat heeft gesteld voor de bestuursvacature, acht ik het gewenscht hierdoor in herinnering te brengen, dat ik mij slechts bereid heb verklaard tijdelijk een bestuursfunctie te aanvaarden, wanneer dit kon dienen om de vereeniging uit tijdelijke verlegenheid te helpen. Ter verduidelijking voeg ik daar thans nog aan toe, dat die bereidverklaring geschiedde in de hoop, dat de omstandigheden spoedig zoodanig zouden veranderen, dat mijn hulp niet meer noodig zou zijn en in de verwachting dat daarnaar met alle kracht zal worden gestreefd. Ik stel er prijs op, dat -voor de bestuursverkiezing aan de orde komt- de algemeene vergadering door voorlezing van dit schrijven van dezen stand van zaken op de hoogte wordt gebracht, opdat zij de gelegenheid hebbe in anderen zin te besluiten, wanneer dit in het belang der vereeniging gewenscht mocht worden geacht. Dit schrijven dient tevens om aan de algemeene vergadering mijn dank te betuigen voor mijne benoeming tot lid van verdiensten, welke te groote onderscheiding door mij bijzonder wordt gewaardeerd. Hoogachtend, Uw Dw. Wm. Hutschenruyter'; in: *Tk* VIII,7 (1912) 54.

19 Lenferink (1989) 54; resp. *Tk* VIII,7 (1912) 55, resp. 55/56; ook Lenferink werpt geen licht op de achtergrond van dit specifieke conflict.

20 *Tk* VIII,17 (1912) 129/130; *Tk* IX,14 (1913) 105 t/m 107.

21 *Tk* VIII,18 (1912) 137/138.

22 idem 16, 127 (Kon. Goedk.); resp. idem 17, 129; 20, 153; 22, 169; *Tk* IX,6 (1913) 41.

23 *Tk* VIII,22 (1912) 169 t/m 171; 42, 325/326; 50, 391 (statuten ziekenfonds); resp. idem 17, 131 t/m 133 resp. 24, 191; 50, 391 (concretisering ziekenfonds); de achtergrond van oprichting van de ziektekas is pikant: als op de algemene vergadering van de ATV in juli 1912 een bestuursvoorstel aan de orde komt 'beoogende het lidmaatschap der A.T.V. onvereinigbaar te verklaren met dat van de Ned. Artiestenvereeniging', volgt daarvoor (in: idem 30, 237-239) breedvoerige argumentatie die licht werpt op de complexe relatie van de ATV met de eveneens vnl. Amsterdamse NAV van Bing (opgericht 20-4-1897): 'er is een tijd geweest, dat onze vereeniging niet het minste bezwaar had tegen den werkkring der Ned. Artiestenvereeniging. Die vereeniging beoogde blijkens hare statuten ongeveer uitsluitend, steun te verleenen bij ziekte van de leden en daar in onze vereeniging een ziektefonds ontbrak, verheugden wij er ons ter wille onzer leden over, dat een vereeniging, welke zich op ons terrein bewoog, de gelegenheid voor onze leden openstelde bij ziekte eenigermate schadeloos gesteld te worden. Door de oprichting van ons ziektefonds, dat weldra in werking gaat treden, zijn onze leden niet langer aangewezen op een lichaam als de Ned. Artiestenvereeniging. Onze samenwerking met de andere afdelingen der Alg. Ned. Toonk. Ver. maakt het in tegendeel mogelijk, op ruimer voet een verzekering bij ziekte in het leven te roepen, dan de met een gering aantal leden werkende Artiestenvereeniging. Had deze vereeniging zich bepaald tot het terrein, waarop hare statuten (ongeveer de helft der statuten heeft min of meer betrekking op de uitkeeringen bij ziekte) de vereeniging van zelve aanwezen, wij zouden ook thans, schoon in het bezit van een eigen ziektefonds, onze leden vrij kunnen laten om zich bij de Ned. Artiestenvereeniging aan te sluiten'; maar volgens de ATV schuilt er een adder onder het gras, omdat de NAV het beginsel van vrije toegang voor vakgenoten niet huldigt: 'integendeel beperkt zij door een verplicht genees-

kundig onderzoek de toetreding van vakgenooten. Alleen zij, die geen kwaal hebben, geneeskundig goedgekeurd worden, kunnen lid worden. Door zulk een beperking maakt de Artiestenvereniging het zich reeds onmogelijk als vak-organisatie op te treden', want medische toegangseisen worden door de ATV als principieel onverenigbaar met beroepssolidariteit gezien; overigens spelen behalve de ziekenfondskwestie nog meer lokale concurrentie-overwegingen met de NAV een rol: duidelijk is dat de ATV via het door de ANTV opgezette ziekenfonds dubbellidmaatschappen van haar leden bij de rivaliserende NAV overbodig en onmogelijk wil maken; het bestuursvoorstel daartoe wordt in genoemde vergadering zelfs met algemene stemmen aangenomen; *Tk* VIII,31 (1912) 246 (aannemen voorstel); resp. idem 50, 391; 51, 400; *Tk* IX,2 (1913) 15; 6, 41 (vertraging in de totstandkoming).

24 idem 1, 2/3; de ANDB werd overigens ruim een halfjaar later opgericht dan de ATV; voor de ontstaansgeschiedenis van de diamantbewerdersbond en haar eerste, wel degelijk moeilijke jaren, zie: Bloemgarten (1993), m.n. 91-185.

25 *Tk* IX,6 (1913) 41.

26 over deze exploitatie ontspan zich nog een gedetailleerde, tamelijk onsmakelijke en verwarrende polemiek tussen oud-administrateur M.A. Brandts Buys Jr., ATV-bestuur en H. Stips; zie daarvoor: *Tk* IX,19 (1913) 147 t/m 150; 20, 157; 21, 163.

27 idem 14, 108 m.b.t. de bron van laster: 'zoo ontzag ons gewezen lid Richard Krüger zich niet aan het Präsidium van den Allgemeinen Deutschen Musikerverband te schrijven, dat wij alleen aan den Algemeenen Nederlandschen Diamantbewerdersbond f 1000.- schuld hadden. Dank zij de loyale houding van het Deutsche bondsbestuur, dat aan een vertegenwoordiger onzer vereeniging, te Berlijn aanwezig, den inhoud van Krüger's schrijven mededeelde, konden wij nu te weten komen, waar de bron was, die zoo rijkelijk voorzien scheen van schadelijke elementen voor de Amsterdamsche Toonkunstenaarsvereniging.'

28 ibidem.

29 idem 15, 113 (contributie-inning) en 114 (kassaldo).

30 brief bestuur ATV aan bondsbestuur ANDB dd. 8-9-1906, in: Arch. ANDB (3070/11, ATV); idem dd. 15-9-1906 (betr. 1e lening); resp. idem dd. 11-2-1907 (betr. 2e lening/renteloos voorschot); resp. idem dd. 30-9-1907 en 30-1-1908 (betr. terugbetaling); eerder vermelde (3e) lening van f 600.- werd gevraagd en verkregen in oktober 1909 (dus ná oprichting van de ANTV); brieven bestuur ATV aan bondsbestuur ANDB dd. 2-10 en 10-10-1909, in: Arch. ANDB (3070/11 ATV).

31 *Tk* IX,15 (1913) 114.

32 brief voorzitter ANTV (Van de Rovaart) aan bondsbestuur ANDB, daterend uit juni(?) 1911, 3 resp. 4, resp. 1, in: Arch. ANDB (3070/11 ATV); in de officiële afwijzingsbrief zei bondsbestuur ANDB wel begrip voor het verzoek te hebben, maar verschool het zich achter zijn bondsraad en hoogte van het bedrag, waardoor het 'Bestuur geen vrijheid heeft kunnen vinden, om het door U gevraagde bedrag van f 6000.-, bij den Bondsraad van den A.N.D.B. aan te vragen'; Arch. ANDB (Copieboeken IV 3421, BB-corr. jan.-juni 1911); brief nr.575 dd. 17-6-1911 van secr. ANDB aan bestuur ANTV te A'dam.

33 *Tk* IX,15 (1913) 113; alleen de moeizame financiering van *Toonkunst* in de jaren vóór 1910 keerde nog uitgebreid in de kolommen terug (zie noot 26, hiervóór); dossier uitgave *Toonkunst* 1907-10 in: Arch. KNTV (dossier ATV/M.A. Brandts Buys).

34 *Tk* IX,24 (1913) 188/9 (Stips); resp. idem 26, 202 (Hutschenruyter); resp. ibidem, 203 (idem).

35 achtereenvolgens in: idem 27, 209 t/m 211; 28, 217/8; 29, 225 t/m 227; 31, 241 t/m 243.

36 idem 32, 253 (voorstel HTV); resp. idem 49, 380/381; 43, 323; 44, 339 (uitwerking voorstel).

37 idem 49, 381.

38 idem 48, 370.

39 Wennekes reconstrueerde (bij gebrek aan archief van Paleis voor Volksvlijt) voor het Paleis-orkest in de periode vóór de eeuwwisseling een globale standaardsalarisstructuur die nog weinig differentiatie laat zien tussen verschillende instrument-(groep-)en; zie: E. Wennekes, “Tot een beter begrip van muziek en tot veredeling van den heerschenden smaak”. Het orkest van het Paleis voor Volksvlijt’, in: *TKV/NM XLV*, 1 (1995) 33–66, m.n. 60; zie: (14) gedrukte/getypte contractmodellen van verschillende symfonie- en opera-orkesten (1904–20), in: Arch. Wm H. (map F5), deels opgenomen in Bijlage 7; zie ook Bijlage 6 (eveneens in: Arch. Wm H. (ibidem)): salarisstaten Concertgebouworkest (1888–1902), met grote onderlinge beloningsverschillen en bovenmodale salarissen bij groepsaanvoerders, solo-instrumentalisten en langdurig geëmployeerden.

40 *Tk IX*, 50 (1913) 387/388; Bottenheim II (1949) 138, 140.

41 brief P.J. Elders aan bestuur CG dd. 31-8-1910; briefwisseling Chr. Timmer met bestuur CG dd. 5-4-1908 t/m 7-2-1911; briefwisseling G. Hekking met bestuur CG dd. 4-12-1910 t/m 1-9-1913; alle in: Arch. CG (map 32 corr. orkestleden); zie ook: Notulenboek CG VIII (1912–1914), 2 (3–6–1912); brieven Th. Canivez aan bestuur CG dd. 12-7-1910 (in: Arch. CG (idem)); brief 68 orkestleden (in manuscript Joh. Chr. Herbschleb) aan bestuur CG dd. 28-3-1912 (in: Arch. CG (idem)); (bedank-)brief J.C. Herbschleb cs aan bestuur CG dd. 5-7-1912 (in: Arch. CG (idem)); resp. Notulenboek CG VIII, 4 (3–6–1912).

42 Krop (1949) 36; Samama in: Van Royen, dl.I (1988) 134; Notulenboek CG VIII, 34 (15–5–1914); 68 e.v. (6–4–1914); resp. idem, 46 (10–10–1913) (inzake adhesie ATV).

43 met Krüger en getrouwen wordt door bestuur NV zelfs vooroverleg gepleegd omtrent o.m. salarishoogte; in: idem, 32 (14–4–1913); resp. idem, 64 (11–2–1914) (inzake orkestvoorstel); resp. idem, 67 (16–3–1914) (inzake bestuursvoorstel).

44 inzake ledental ANTV van 644: *Tk VIII*, 13 (1912) 97/98; d.i. 1/4 van 2582 leden van Verbond v. Ned. Kunstenaarsverenigingen (VNKV), in: idem 15, 117/118; van NAV zijn voor deze periode geen betrouwbare ledentallen bekend: *Beknopt overzicht van den omvang der Vakbeweging* (CBS nr. 317 (1921), XIX) geeft voor 1919: 250 en voor 1920: 126 leden; minst onbetrouwbare opgave voor Krügers N(A)TV: 142 leden (*Jaarverslag VNKV 1915*, 64);

*Uitkomsten beroepstelling* (CBS 1909) (zie noot 4) geeft: 1451 toonkunstenaars (1318 mannen, 133 vrouwen) excl. muziekonderwijzers (onder aanname dat de enkele in ANTV georganiseerde muziekonderwijzers wél en de vele in VvMO&MO niet in de telling zijn opgenomen); ervan uitgaande dat naast ANTV-leden als toonkunstenaars werden beschouwd leden van NTV en N(A)TV, dan organiseerde ANTV (in 1911) 644 van (in 1909) 1451 = max. 45% van niet in hoofdzaak als muziekpedagoog werkzame toonkunstenaars; in deze periode ligt dat procentueel beduidend hoger dan bij de toen net beginnende NTKV, maar komt wel nagenoeg overeen met de vermoedelijke organisatiegraad van deze toneelspelersorganisatie in de bloeiperiode van 2e helft jaren ‘10 (zie ook Bijlagen 3 en 4);

voor oprichting VNKV: *Tk VI*, 42 (1910) 327; en: Micheels (2006) 29; zie voor verdere verloop ook: v. Kalmthout (1998) 300–313.

45 inderdaad werd een adres van 14 verenigingen aan de regering gericht inzake noodzaak van spoedige toetreding tot de Berner Conventie; zie: *Tk VII*, 10 (1911) 78/79; Samama, in: Van Royen, dl.I (1988) 20: ‘tijdens de eerste algemene ledenvergadering van het Verbond, 8 juli 1911, werd een verzoek tot de regering gericht zo snel mogelijk tot de Conventie van Bern, zoals die in 1908 in Berlijn herzien en aangepast was, toe te treden. Hiermee ging de regering zonder meer akkoord’;

zie ook: v. Kalmthout (1998) 303/304; voor de lange aanloop tot toetreding zie ook: hoofdstuk I (sub 4), hiervóór.

46 *Tk* VII,5 (1911) 33 (v.Deyssel); resp. idem 5, 34 en 6, 44-46 (activiteiten); resp. ibidem 45/46 (voorbereiding); schets van het VNKV geeft ook: Lelieveldt, (1989) dl. I, 117 e.v.; aldaar (dl. II, 40) ook lijst van aangesloten organisaties; complete lijst van verenigingen en daarin prominente heren in: *Tk* VII,10 (1911) 78/79; zie ook: v. Kalmthout (1998) 301 (noot 977); overigens had J.W. Gerhard al in 1899, n.a.v. het Eerste Tooneelkundig Congres, gewezen op de noodzaak van vereniging van alle kunstenaars, waarbij hij i.h.a. "t totale gebrek aan 'n opgewekt vereenigingsleven onder de Nederlandsche kunstenaars' had gehekeld; in: Gerhard (1899) 28/29.

47 *Tk* VII,29 (1911) 229 (bestuur); vlg. *Jaarverslag VNKV 1913* (in: TIN, ArchiefVNKV 1 A 29) is het verbond formeel opgericht op 8-7-1911, toen ook de eerste algemene ledenvergadering werd gehouden (cf. Samama, in: Van Royen, dl.I (1988) 20; zie ook: noot 45), hiervóór; resp. *Tk* VII,25 (1911) 195 (toetreding ANTV); in: *Jaarverslag VNKV 1913* staat ANTV ook vermeld als eerst toegetreden vereniging, daarin ook: Statuten en Huishoudelijk Reglement; resp. *Tk* VII,51 (1911) 395-397 (statuten); 397 eindigt met: 'wordt vervolgd', hetgeen niet is gebeurd; in deze bron dus niet resterende bepalingen van statuten en huishoudelijk reglement; n.a.v. later dreigend uitreden van ANTV uit VNKV is in 1914 nog discussie in het verbond gevoerd over statutenwijziging; ook toen werd de tekst echter niet afgedrukt in *Toonkunst*; zie *Jaarverslag VNKV 1914*, 8 e.v.

48 L. Simons, *De huidige positie onzer tooneelspelers* (Amsterdam 1910), omvat overdruk uit: *Vragen des tijds* van augustus 1910; daarin opgenomen zijn voordracht voor het Nederlandsch Tooneelverbond, waarin de oprichter van uitgeverij 'De Wereldbibliotheek' eveneens actief was; hij had ong. 240 acteurs en actrices een vragenlijst gezonden m.b.t. de 'Positie van den Tooneelspeler' en daarop een (standaard-)respons van 25% gekregen (dus antwoord van 60 spelers); de vragen hadden o.m. betrekking op salarishoogten, arbeidssituaties in grote en kleine theaterinstellingen, noden van de ambulante, pensioen- en organisatievraagstukken; op de vraag: 'wat dunkt U van een onderlinge vereniging' spraken zich 48 spelers (80% van respondenten) positief uit; zie ook: *Tk* VII,16 (1911) 125; 20, 155; en: v. Kalmthout (1998) 300/301.

49 Van de Rovaarts badinerende kritiek op het aanvankelijk onduidelijke karakter van het tonelisteninitiatief in: *Tk* VII,20 (1911) 153-155; er is weinig bekend over de vroegste periode van de NTKV, zie daarvoor: TIN Archief NTKV 1915-1933 (map 1 en 2, biografisch knipselmapje nr.88 van Joh. Brandenburg Jr.); voor de oprichting (in de nacht van 8 op 9 juni 1911) zie ook: J. Keizer, 'Tooneelisten-organisatie', in: F. Luns (red.), *Dramatisch Jaarboek 1911. Het tooneel te Amsterdam* (Amsterdam 1911) 308-316; van het eerste bestuur was vermoedelijk L.H. Chrispijn Sr. 1ste voorzitter en Ko Arnoldi secretaris; Joh. Brandenburg Jr. zou weldra (langdurig) penningmeester en redacteur van achtereenvolgende verenigingsorganen worden; op 15 maart 1912 verscheen (onder red. v. Coen Hissink en Jules Keizer) het eerste nummer van *De Schijnwerper*, dat in 1913 werd opgevolgd door het *Correspondentieblad* en in 1915 door *Tooneelven*; het ledental ontwikkelde zich, voorzover via in TIN aanwezige organen na te gaan, van 56 in 1912 tot 262 (+ 50 aspirant-leden) in 1919, zie ook Bijlage 4; er van uitgaande dat Simons in 1910 met 240 te enquêteren acteurs/actrices (zie noot 48), hiervóór nagenoeg het hele toenmalige vaderlandse spelersbestand heeft bestreken, dan mag worden aangenomen dat het ledenbestand van 56 bij aanvang van de NTKV in 1911/12 grosso modo uit zijn 60 respondenten heeft bestaan en dus een organisatiegraad van ong. 25% opleverde; in de jaren '10 verviervoudigde het ledenbestand, o.a. omdat het acteurspotentieel zowel in hoogconjunctuur tot 1914 als tijdens de Wereldoorlog wellicht aangroeide tot 500 (mede in aanmerking nemend het toegenomen rekruteringsveld in aanverwante disciplines als revue en operette en in de ambulante); hoewel de vermenigvuldigingsfactor van uitbreiding van het arbeidsveld niet exact is te bepalen, is

aannemelijk dat in de topjaren van de NTKV (1916 tot de toneelstaking van 1920) de organisatiegraad rond 50% lag (ong. 250 van 500 toneelspelers).

50 *Tk* VII,9 (1911) 70/71 (inzake ANKV) resp. 16, 124/125 (inzake ANSV); Lelieveldt (1998) 264 noemt 1910 als oprichtingsjaar van een 'Nederlandsche Koristenbond', terwijl *Beknopt overzicht van den omvang der Vákbevegíng* (CBS nr.175 (1912),XXXVI) als oprichtingsdatum van een 'Vereen. van Koristen' 21-2-1911 noemt, maar in beide gevallen zal het gegaan zijn om de door Van de Rovaart als ANKV aangeduide bond; noch Lelieveldt noch CBS vermelden in deze periode een 'Algemeene Nederlandsche Solisten Vereeniging' (ANSV); *Tk* VII,20 (1911) 153 (inzake technisch personeel); volgens *Beknopt overzicht van den omvang der Vákbevegíng* (CBS nr.193 (1913), XXVIII) werd op 29-11-1912 opgericht de Nederl. Bond van Bioscoop- en Theater-Geëmployeerden (NBvBThG), waarbij ANTV resp. Van de Rovaart echter geen rol speelden; deze NBvBThG was de voorloper van de eveneens buiten Van de Rovaart en ANTV tot stand gekomen latere Ned. Bond van Theater- en Bioscoop-Personeel (NBTBP, 1916); zie idem, 9.

51 *Tk* IX,43 (1913) 323; 44, 339; 49, 381; uittreding uit VNKV is niet geëffectueerd per 1 jan. 1914, maar verm. op formele gronden pas op 31 dec. van datzelfde jaar; zie: *Jaarverslag VNKV 1914*, 14; in: *Tk* X,16 (1914) 125: gepoogd werd te komen tot verbeterde verhoudingen tussen VNKV en ANTV, bevestigd in *Jaarverslag VNKV 1914*; daarin reorganisatievoorstellen van ANTV (zie ook: noot 47), hiervóór), als gevolg van bedanken voor VNKV door ANTV in die vorm echter 'niet nader behandeld' (*Jaarverslag VNKV 1914*, 9/10); resp. *Tk* IX,35 (1913) 267/268; 39, 297-299; zie ook: 41, 313 (federatieplannen).

52 *Tk* XI,7 (1915) 50/51.

53 idem 25, 194-196.

54 idem 28, 220; versie van VNKV in: *Jaarverslag 1915 en 1916 van het VNKV*, 23-29, 53/54; v. Kalmthout (1998) 305 neemt uit jaarverslagen VNKV zonder verificatie de beschuldiging over 'van grove malversaties die de voorzitter van deze muziekvereniging [i.e. ANTV; sic!] op zijn geweten' zou hebben; nasleep en aanklacht wegens laster in: *Jaarverslag VNKV 1917*, 8/9; vervolgens bloedt de kwestie in de bronnen dood; zie ook: Lelieveldt (1989) dl. I, 117.

55 *Tk* IX,49 (1913) 377; ook de vaak troebel opererende, meermalen op de ANTV-index figurende muzikale ondernemer Max van Buren schijnt richting NAV te hebben bemiddeld, zie hiervoor: *Tk* X,5 (1914) 34; resp. *Tk* IX,49 (1913) 378 (vergelijking met andere sectoren); ook wordt verband gelegd tussen malaise in het muzikantenvak en 'misère onder de diamantbewerker', zie: *Tk* X,5 (1914) 33.

56 idem 3, 19.

57 idem 10, 76; de rapportage van de besturenvergadering is van Bing, woordelijk door *Toonkunst* uit het NAV-orgaan overgenomen.

58 idem 12, 94; met 'N.T.V.' is in dit verband Krügers N(A)TV bedoeld en natuurlijk niet de 'oude' NTV van 1875.

59 idem 18, 141; resp. 22, 169; verweer van Krüger niet overgeleverd.

60 ibidem, 170; resp. 171.

61 ibidem, 172; resp. 38, 295; resp. 294/295.

62 *Tk* XI,4 (1915) 25.

63 inzake de GTV: *Tk* X,10 (1914) 77; 11, 81/82, 85 en 87/88; 13, 104; inzake de UTV: idem 28, 217/218; 29, 229; in Arch. Wm Hutschenruyter (doos G 8): boekje met o.m. Statuten (zie Bijlage 8) en ledenlijst van de ANTV per 1-1-1914 met ong. 850 namen; na aftrek van dubbelstellingen en toevoeging van ontbrekende namen lijkt een schatting van ruim 900 leden medio 1914 solide.

**Noten hoofdstuk VIII**

1 voor algemeen tijdsbeeld zie: H.W. von der Dunk, 'Nederland ten tijde van de eerste wereldoorlog', in: Boogman (1988) 348-359; *Tk* X,38 (1914) 294; 44, 341/342; 45, 349; 46, 357; 50, 387-389; de 'Afrekening over het Concert ten bate van het Steunfonds der Amsterd. T.V.' liet overigens een opmerkelijk positief nettosaldo zien van meer dan f 1.000.-; zie *Tk* XI,8 (1915) 8, 61; voor salariskortingen bij het Concertgebouworkest zie: Zwart (1999) 279; voor relatie tussen (erkende) vakbeweging en regeringsingrijpen in werklozensteun (w.o. Noodregeling-Treub van 8 september 1914) zie o.m.: Harmsen en Reinalda (1975) 124 e.v.; De Rooy (1979) 22 e.v.; Hueting e.a. (1983) 57 e.v.; zie ook: I.M. Kuijpers, *Een stille revolutie. De Nederlandse arbeidersbeweging en de overheid, 1914-1920* (diss.UU; Utrecht 1996); bewerkt in: idem, *In de schaduw van de grote oorlog. De Nederlandse arbeidersbeweging en de overheid, 1914-1920* (Amsterdam 2002), m.n. hfdst.3.

2 P. Blom, *Hallo Hierheen! Theater voor het grote publiek, 1839-1939* (Amsterdam 1997) 59; zie ook: P. Moeyes, *Buiten schot. Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog, 1914-1918* (Amsterdam 2001) 150-158; voor invloed van mobilisatie en oorlogspaniek op m.n. personeelsvoorziening, logistiek en veranderingen in publieksbelangstelling in het verwante filmbedrijf zie: I. Blom, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade* (diss.UvA 2000; Amsterdam 2003) 243-246, 268/269; en: W. Willems, 'Jean Desmet: een Belgische vrije jongen in het bioscoopwezen', in: idem, *De kunst van het overleven. Levensverhalen uit de twintigste eeuw* (Den Haag 2004) 1-29, m.n. 26.

3 *Tk* X,43 (1914) 329.

4 *ibidem*, en: 39, 304; 44, 344; 47, 368; *Tk* XI,7 (1915) 49; resp. *Tk* X,49 (1914) 377 en *passim*; voor sfeerbeeld van de eerste oorlogsverwarring vanuit optiek van Mengelberg resp. Concertgebouwbestuur zie: Zwart (1999) 275-279.

5 *Tk* X,46 (1914) 354/355; in deze bond georganiseerde musici werden automatisch toegelaten tot de A(N)TV; zie *Tk* XI,4 (1915) 26; een zonniger beeld van de Vlaamse culturele diaspora in: H. van Gelder, *Abraham Tuschinski* (Amsterdam 1996) 44; voor kansen van Belgische vluchtelingen op Nederlandse podia, zie: E. De Roodt, *Oorlogsgasten. Vluchtelingen en krijgsgevangenen in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog* (Zaltbommel 2000) 204-206.

6 *Tk* X,44 (1914) 342; 47, 365; 48, 374; dit orkest heeft ook metterdaad opgetreden, zie: *Tk* XI,4 (1915) 26.

7 'Adres aan den Gemeenteraad van 's-Gravenhage van Chr. W.F. de Vos, Jos. M. Orelia, F.H. van Duinen' (en 71 anderen), Amsterdam 28-9-1914; in: Arch. A.D. Loman Jr., NMI GM 213 (sub 4.3, overige organisaties); voor bezwaren tegen 'verfransing' onder het bewind van Roosen, zie ook: P. Korenhof, 'Het Théâtre Français in de periode 1804-1919', in: idem (red.), *De Koninklijke Schouwburg 1804-2004. Een kleine Haagse cultuurgeschiedenis* (Zutphen 2004) 107-109.

8 Van de Rovaart geeft daarvan gedetailleerde uiteenzetting in jaarverslag ATV 1914, in: *Tk* XI,4 (1915) 25; zie ook: Lelieveldt (1998) 157.

9 *Tk* XII,4 (1916) 25.

10 *Tk* XI,9 (1915) 66; de muzikdirecteur Isr.J. Olman, niet te verwarren met J. Olman, de latere voorzitter van de NTB; er is nog een derde familielid cq. naamgenoot in het spel: M. Olman, i.v.m. de Rotterdamsche Artisten Vereeniging (RAV).

11 *idem*, 69; jaarverslag ANTV 1914 meldt koeltjes dat de heren waren 'afgetreden'; zie: *Tk* XI,7 (1915) 51/52; het geval van Van der Sluis houdt verband met de al besproken VNKV-affaire, die in hetzelfde jaar speelde.

12 *idem*, 53.



13 *Tk* XI,9 (1915) 69/70; bevestiging van HTV-schuld aan ANTV in: Notulenboekje HTV-bestuur II, 25-1-1915 [abusievelijk vermeld: 1914].

14 *Tk* XI,16 (1915) 124; 18, 142/143; intrede in het USO van Hutschenruyter en Wulffraats opvatting dat 'de voorzitter steeds ter beschikking der vereeniging' moet staan, beide bevestigd in: Notulenboekje HTV-bestuur II, 8-2-1915; voor steun aan Hutschenruyter van andere HTV-bestuurders, zelfs in gebreke stellen van HTV, zie brief A.P.W. Jansen dd. 21-2-1915 aan Hutschenruyter: 'de moeilijke positie waarin gij nu verkeert is ontstaan door de eischen welke de H.T.V. U stelden [sic]. Zij is de oorzaak dat gij hier in schulden kwam en is nalatig gebleven de aan U toe komende gelden voor verblijfkosten, en werkzaamheden, welke uwe geheele werkkraft (...) in beslag nam[en] te doen toe komen', in: Arch. Wm H. (doos F 8, brieven A t/m T).

15) nog op 12-6-1918 zond Hutschenruyter aan de toenmalige 1ste HTV-secretaris Maul een 17 pagina's lang document: 'bijdragen aan' zijn rehabilitatie door de HTV, waarin hij schreef over 'ontoerekenbaarheid' van Wulffraat destijds en insinueerde dat deze door anderen (wellicht Van de Rovaart?) was gebruikt 'om te trachten mij [Hutschenruyter dus] als hinderpaal uit zijn [Van de Rovaarts?] weg te ruimen', in: Arch. Wm H. (doos F 9, brieven Toonkunstenaarsverenigingen, deel HTV); op zich is het niet ondenkbaar dat Van de Rovaart in de verdenkingen ten aanzien van Hutschenruyter inzake financiële malversaties -of tenminste grote nonchalances- een kans zag om zich van zijn Haagse rivaal te ontdoen; sinds enige tijd waren de betrekkingen tussen beiden immers danig bekoeld en ook Van de Rovaart was inmiddels volgens sommigen van autocratie en heerszucht niet meer vrij; van een spoor van bewijs hiervoor is echter geen sprake, zo min als voor de 'ontoerekenbaarheid' van Wulffraat; Van de Rovaart kon als landelijk verantwoordelijke de schuldkwesitie van de HTV aan de ANTV onder geen beding over zijn kant laten gaan en dus is aannemelijk dat hij die ook zonder aanzien des persoons heeft aangepakt, of daar nu de reputatie van Hutschenruyter mee gemoeid was of niet.

16 *Tk* XI,19 (1915) 147/148; 25, 193; 28, 218 (alwaar citaat).

17 *Tk* XI,30 (1915) 234/235; hoezeer sommigen binnen de ANTV al lang tegen Hutschenruyters optreden waren gekant, blijkt uit het anonieme briefje -in Hutschenruyters handschrift gedateerd: '1914' -: 'Waarschuwing! Het doel waarna gij streeft is een utopie! Nooit zult gij de macht der A.N.t.V. in verband met het geldlaadtje weten te veroveren, omdat uw schuldig verleden in den weg zit. Mocht gij ooit door intrigeeren toch dezen macht weten te veroveren, dan is dit slechts tijdelijk. Altijd komt weer dat schuldig verleden te voorschijn om U even als een spook schrik aan te jagen. De knopen welke aan uw armoedige jas ont[b]reken zullen nooit door de musici betaald worden. Armoed is geen schande! maar de weg welke gij verkozen hebt om dit te ontgaan leid slechts naar een dood punt, omdat gij geen vlekkeloos verleden hebt! een muzikale opmerker'; dit kattebelletje werd met opzet door afzender in hanepoten geschreven, al zullen taalfouten onopzettelijk of door heftige gemoedsbewegingen zijn veroorzaakt; het gaat te ver omtrent identiteit van de afzender te speculeren, hoe verleidelijk ook, maar opmerkelijk is wel dat Hutschenruyter het zo zorgvuldig bewaarde, in: Arch. Wm H. (doos F 5, Map doss. nr. 16).

18 *Tk* XI,33 (1915) 259.

19 *Tk* XI,44 (1915) 343.

20 *Tk* XI,43 (1915) 330-333, i.h.b. 332/333; 'chantage' van Hutschenruyter bevestigd in door hem eigenhandig vervaardigd verslag in: Notulenboekje HTV-bestuur II, 8-2-1915.

21 *Tk* XI,45 (1915) 348.

22 *Tk* XI,46 (1915) 354-357; 48, 371-373; 50, 386-388; 53, 410/411; *Tk* XII,2 (1916) 11/12.

23 *Tk* XI,53 (1915) 409.

24 *Tk* XI,46 (1915) 354.

25 *Tk* XII,5 (1916) 34-36.

26 *Tk* XII,52 (1916) 408; het vertrek uit ANTV-gelederen werd uitsluitend in administratieve zin vermeld in de rubriek UTV-mededelingen, in de redactionele kolommen van *Toonkunst* werd er in het geheel geen aandacht aan besteed; voor Hutschenruyters latere activiteiten in de ANTV zie Lelieveldt, in: *BNA* (1994) 43 e.v., en: idem (1998) 164 e.v.; bij aldaar vermelde gang van zaken rond de 'Commissie van Onderzoek en Reorganisatie' van de ANTV anno 1919 speelde Hutschenruyters rehabilitatiezucht inzake de HTV-kwestie nog steeds een prominente rol, vooral waar het revanche op Van de Rovaart betrof (zie hierna, hfdst. IX); voor negatieve interpretatie van zijn latere Utrechtse activiteiten zie o.m.: Van Gilse-Hooijer (1963) 42-44, enz.; Van Dijk (1988), m.n. hfdst. V en VI; Van Dijk (2003), m.n. 38/39, 233-246.

27 *Tk* XI,51 (1915) 396 resp. 401, 402, 403 (,404).

28 *Tk* XII,1 (1916) 3.

29 *Tk* XII,2 (1916) 12.

30 *Tk* XII,26 (1916) 201/202 (alsmede noot 1) op 201 onderaan); zie verder: Giskes (1991), m.n. 44 e.v.; en: Stam (2002) 244/245; betreffend artikel in *Toonkunst* (van de hand van H. Stips) overigens bij Giskes niet vermeld; zie ook: *Tk* XIII,4 (1917) 26/27 inzake *Jaarverslag 1915-1916* (nl. 1e verenigingsjaar van de Vereeniging 'Het Concertgebouworchest'), waaruit blijkt dat Krüger één van de 6 orkestleden was die niet waren toegetreden tot de toen 73 leden tellende vereniging; voor wat betreft lobby bij Gemeente Amsterdam: Notulenboek bestuur CG IX, 30 (30-12-1915).

31 idem, 65-67 (6-11-1916); de betrekkelijke doodzonde voor een solohoboïst (die als eerste geacht wordt de zuivere A te geven) werd volgens het verslag in deze bestuursvergadering 'als merkwaardigheid gereleveerd, dat Mengelberg's protégé Krüger juist degene is die persé altijd te laat op de repetities komt. Van Krüger wordt dan tevens de algemeene opinie ten beste gegeven, dat ook bij hem het "er is, een tijd van komen en er is een tijd van gaan" van kracht geworden is'; ook Strauss en Debussy 'hebben zonder schroom te kennen gegeven dat zijn hobo-blazen niet meer waardig is in ons orkest te worden gehoord [maar dat] veel water nog naar zee' zal stromen voor Mengelberg tot Krügers heengaan is te bewegen; vervolgens wordt de kwestie in de categorie 'onafgedane zaken' besproken met Mengelberg; als de voorzitter zegt dat Krügers spel 'ten nadeele van het geheel' is, wijst Mengelberg op diens 'toch nog zeer artistieke spel [en dat hij] moeilijk te vervangen [is], daar hij in het arrangeeren van het orkest belangrijke diensten zeer goed waarneemt', in: idem, 74 (10-11-1916); daaruit bleek eens te meer hoezeer de dirigent, het kwalitatieve bestuursoordeel trotserend, niet op artistieke maar opportunistische gronden aan de hoboïst was verknocht en hem als schild wilde handhaven tegen kritische orkestleden als Stips en A. Polak: Krüger was, buiten zicht van bestuur en administratie om, steeds meer Mengelbergs informele regelaar en onmisbare handlanger geworden, terwijl de (vereniging van) orkestleden vermoedelijk zelf greep wilde(n) krijgen op uitleningen en schnabbels en de revenuen daarvan, zonder dat een aanmerkelijk deel ervan in de zakken van Krüger en/of diens N(A)TV belandde.

32 idem, 32 (30-12-1915); voor opvattingen Van Rees m.b.t. Stips en Van de Rovaart zie ook: Samama in: Van Royen, dl.I (1988) 130-133.

33 voor onderhandelingen: Notulenboek bestuur CG IX, 46-54 (3-4, 25-4 en 5-6-1916); voor contract: Arch.CG (doos contracten, nr.1089/6354); voor verzoeken om loonsverhoging: Notulenboek bestuur CG IX, 55 e.v. (5-6-1916); zie ook: Giskes (1991) 44 e.v.

34 *Tk* XII,12 (1916) 89.

35 *Tk* XII,47 (1916) 363; *Tk* XIII,11 (1917) 81; resp. 4, 27/28; niet duidelijk is hoelang het Engagementsbureau in deze opzet heeft bestaan; uit autobiografie Piet Heuwerkemeijer blijkt niet

dat zijn vader, zeer waarschijnlijk de in *Toonkunst* aangeduide directeur, in de jaren '10 baan- of honkvast is geweest; zie: Heuwerkemeijer (2000) 17 e.v.

36 gecit. in: *Tk* XII,6 (1916) 43/44; Lelieveldt (1998) 156; resp. *Tk* XII,12 (1916) 90 (nb bedoeld is de vermelde NBTBP, voortzetting van de eerdere NBvBThG); ter vergelijking: de overeenkomstige Engelse organisatie, 'the Theatrical and Music Hall Operatives' Trades Union' bestond sedert 1890, sinds 1900 geheten: 'the National Association of Theatrical Employees'; zie: Davis (2000) 326.

37 Lelieveldt (1998) 157.

38 zie i.h.a.: Blom (2003); Willems (2004); Van Gelder (1996); J. Goossens, *Tuschinski -droom, legende en werkelijkheid. De geschiedenis van het theater* ('s-Gravenhage 2002).

39 *Tk* XII,12 (1916) 92; ook de NTKV vond dat de NBTBP met haar samenwerkingscongres een slag in de lucht deed en 'zich onherstelbaar belachelijk gemaakt' had; in: *Tooneel-leven* 5 (april 1916) 2.

40 *Tk* XII,30 (1916) 234 (curs. in *Toonkunst*); de NTKV gaf bij monde van de redacteur van haar orgaan, de acteur Johan Brandenburg Jr., een geheel andersluidende versie van het geschil, in: *Tooneel-leven* 8 (sept. 1916) 5/6, vervolgd in: 9 (oct. 1916) 5/6; deze kwam er in de kern op neer dat 'zooveel klachten (waren) gehoord omtrent de muzieklevering van de A.N.T.V. het vorige jaar', maar die bezwaren waren nooit aan de A(N)TV gemeld, waarna deze het 'Zomerfeest' besmet had verklaard; over contacten tussen NTKV en Krüger rept Brandenburg wijselijk met geen woord.

41 *Tk* XII,39 (1916) 298; Van de Rovaart was m.n. gebeten op de persoon Brandenburg, die zijn belangrijkste antagonist zou blijven binnen de NTKV; zie o.m.: *Tooneel-leven* 10 (nov./dec. 1916) 4 en 17 (sept. 1917) 3/4; resp. *Tk* XII,39 (1916) 297; idem 46, 355/356; VNKV-lidmaatschap van NTKV bevestigd in: *Tooneel-leven* 8 (sept. 1916) 5.

42 *Tk* XII,46 (1916) 357; dat Van de Rovaarts gelijk m.b.t. de acteursorganisatie in eigen kring onomstreden was, blijkt uit positiekeuze van RTV, die kan worden geïnterpreteerd als kritiekloze en licht rancuneuze adhesie: 'wij danken feestelijk voor het samengaan met een organisatie, die ons reeds bij voorbaat de les wil lezen en wetten stellen. Dat hebben wij bewezen niet noodig te hebben, en het allerminst van Tooneelkunstenaars'; in: *Tk* XII,49 (1916) 381; ook in het eigen blad, *Het Orkest, orgaan van de R.T.V.* (red. Ed. Max. Ponjee), stonden volgens *Tooneel-leven* 10 (nov./dec. 1916) 4 woorden van gelijke strekking (nb: dit orgaan niet teruggevonden); verm. was de RTV op dat moment allang blij dat federatieplannen van ANTV met NTKV en haar lokale concurrent RAV niet doorgingen.

43 overigens kon lokale samenwerking heel innig zijn, zie: *Tk* XIII,14 (1917) 105; najaar 1916 werd bovendien nog steeds of opnieuw over eenheid onderhandeld, zelfs of juist met N(A)TV; zie: *Tk* XIII,11 (1917) 82.

44 *Tk* XIII,13 (1917) 97; resp. *Tk* XII,35 (1916) 265.

45 idem, p.265/266; resp. 36, 276.

46 *Tk* XIII,27 (1917) 210 (nb curs. in oorspr. tekst).

47 *Tk* XIII,42 (1917) 321.

48 *Tk* XIII,52 (1917) 399/400; resp. 399.

49 in: H. Roland Holst, *Kapitaal en arbeid in Nederland* (Deel II, z.p.(Rotterdam) z.j.(1932)) wordt (m.n. op 117/118, 174-176, 182-185) een schril beeld geschetst van speculatie, woeker, schaarste, duurte, nood en ontwrichting gedurende de (tweede fase van de) oorlog, daarin deels gevolgd door H. von der Dunk, in: Boogman (1988) 354/355; Joh.de Vries, in: idem, 367 (tabel I), stelt stijging in kosten van levensonderhoud tussen 1914 en 1918 vast van ong. 75%, terwijl de gemiddelde daglonen in dezelfde periode stegen met nog geen 40%; deze auteurs contrasterend met neutraal relaas van Brugmans (1973), passim, daarin via economische invalshoek gevolgd door Van der Bie

(1995), m.n. 2, 161, 182, 189; het verbaast ook niet dat het oordeel van Holst (1932), 209/210 en Brugmans (1973), 285 omtrent oorzaak en verloop van het zgn. 'Aardappeloproer' in 1917 sterk van elkaar afwijken.

50) Lelieveldt, in: BNA (1994) 35; idem (1998) 157; zie ook: Blom (2003) 315; kolenschaarste in de amusementssector dient overigens eerder te worden gedateerd, nl. aan begin van de winter van 1916 op 1917; zie bijv.: N. Bos e.a., *100 jaar Horeca 1890-1990. Geschiedenis van het Nederlands Verbond van Werkgevers in Hotel-, Restaurant-, Café- en aanverwante bedrijven* (z.p.(s-Gravenhage) z.j.(1990)) 21; 'kolenschaarste-samenwerking' is overigens geen unicum in de organisatiegeschiedenis van de vaderlandse podiumkunsten: ook bij oprichting van de Vereniging van Schouwburg- en Concertgebouw Directies (VSCD) in 1947 speelde kolenschaarste (en m.n. het voornemen tot gemeenschappelijke inkoop van dat schaarse goed) een substantiële rol.

51 'Tegen sluiting der theaters'. Memorie van toelichting, in: *Tk* XIII,11 (1917) 84 (abusievelijk genummerd: 80).

52 idem 84/85.

53 *Tk* XIII,27 (1917) 215; het ging hierbij om de RTV en de R'damse afdelingen van NCAV en NBTBP.

54 Lelieveldt, in: BNA (1994) 35/6; idem (1998) 157.

55 *Tk* XIII,41 (1917) 314/315 (bedoeld is de winter van 1917 op 1918); 'de vergadering was bezocht door vertegenwoordigers van de Alg. Nederl. Toonkunstenaarsvereniging, de Ned. Centrale Artisten-Vereeniging, den Ned. Bond van Theater- en Bioscoop personeel, de Ned. Tooneelkunstenaarsvereniging en de Ned. Artistenvereniging', in: idem, 315; *Tk* XIII,44 (1917) 335 meldt dat ook de N(A)TV vertegenwoordigd was, o.m. door E.M. Pimentel, zodat het nu ging om in totaal zes organisaties.

56 idem, 335 e.v. (nb curs. in oorspr. tekst); opvallend is dat in *De Lichtstraal* 2, 7 (15 oct. 1917), het orgaan van de NBTBP, eerlijkheidshalve wordt vermeld dat Van de Rovaart inderdaad alleen was gekomen om te spreken over sluitingsdreiging en zich had verzet 'tegen de bewering, dat deze vergadering [nl. die van de 6 organisaties op 4 oktober 1917 te Utrecht] is belegd ter oprichting eener landelijke A.C.A.'.

57 Lelieveldt, in: BNA (1994) 36; idem (1998) 157; zo liet de ATV tenslotte aan hoofdbestuur ANTV de beslissing over -dus feitelijk Van de Rovaart aan Van de Rovaart!- om al dan niet aan te sluiten bij het Landelijke A.C.A.; zie: *Tk* XIII,44 (1917) 340/341.

58 aangehaald in: *Tk* XIII,47 (1917) 362/363.

59 Lelieveldt (1998) 157/158; de slagzin is afkomstig uit: *De Lichtstraal* 3,6 (1 sept. 1918) 2.

60 *Tk* XIV,4 (1918) 16.

61 *Tk* XIV,21/22 (1918) 96; Van de Rovaart zal in zijn afstandelijke houding t.o.v. het NVV ook gesterkt zijn door een in de zomer van 1918 gevoerd debat met B. Diamant, 2e voorz. v.d. ABB, die het standpunt 'Pro Centralisatie' vertolkte, terwijl Van de Rovaart 'Pro Federatie' pleitte; zie: *De Lichtstraal* 3,5 (1 aug. 1918) 4.

62 *Tk* XIV,5 (1918) 20.

63) zie voor ter Hall: D. Krijn, *Bonte pracht vederpracht. Geschiedenis van de revue in Nederland* (Zutphen 1980) 23-47; Lelieveldt (1998) 169 (noot 9) en 195 (noot 42); K. Vossen, *Vrij vissen in het Vondelpark. Kleine politieke partijen in Nederland 1918-1940* (diss. UvA; Amsterdam 2003) 129-132, 304.

64 *Tk* XIV,3 (1918) 11; resp. 8, 33 (nb curs. resp. vet in oorspr. teksten).

65 idem, 35.

66 *Tk* XIV,2 (1918) 7 (nb curs. in oorspr. tekst).

67 *Tk* XIV,20 (1918) 87.

68 voor het Concertgebouworkest: Giskes e.a. (1991) 47 e.v. en: Notulenboek X, 26-10-1917 en 4-3-1918; voor het USO: 'Adres en Memorie van Toelichting van het bestuur van de Vereeniging het Utrechtsch Stedelijk Orchest dd. 7-1-1918 aan de raad der Gemeente Utrecht', in: Arch. Wm H. (doos F 6); voor de salarisacties: Lelieveldt, in: *BNA* (1994) 37/38; en: idem (1998) 158/159; de ATV-actie in: *Tk* XIV,14 (1918) 57-59 en 15, 61; de RTV-actie in: idem 16, 66 en 18, 79/80.

69) *Tk* XIV,16 (1918) 65-67; 19, 83; 21/22, 93/94; evaluatie van de acties in *Jaarverslag ANTV*, in: *Tk* XV,1 (1919) 3 en 2, 11; hoezeer het succes bij Amsterdamse kunst- en amusementsondernemers niet alleen op contractuele situaties elders, maar ook op die in de hoofdstad zelf druk uitoeffende, blijkt uit vaststelling in het Concertgebouwbestuur dat de Vereeniging van Leden van het Concertgebouworchest ook uit concurrentie-overwegingen – omdat het orkest anders zou leeglopen – 'op belangrijk verdere verhooging van het salaris [zal] moeten aandringen, te meer daar de Heer van den Roovaart, President van de Amsterdamsche Toonkunstenaren Vereeniging [sic!] er in geslaagd was om voor de artisten van minderen rang, b.v. zij die spelen in café's en bioscopen, een salaris te verkrijgen van f 40.- per week'; in: Notulenboek X, 17-10-1918; zie ook: Giskes e.a. (1991) 48; resp. Lelieveldt (1998) 159.

70 *Tk* XIV,19 (1918) 83/84.

71 zie o.m. Samama (2006), 77/78; Samama in: Van Royen dl.I, (1988) 135-139; Braas (1997) 155-171; Zwart (1999) 296-303; Stam (2002) 293-329; zie ook: Notulenboek X, 28-11-1918 e.v.; Notulenboek XI, 14-12-1918 (voortgaand in 1919).

72 *Tk* XV,1 (1919) 1; voor steun van Van de Roovaart aan Vermeulen, zie: Stam (2002) 312 (en 318: facsimilé van actie pamflet dd. 30-11-1918, ondertekend door o.m. Daniël Ruyneman, Erich Wichman en M.C. van de Roovaart).

## Noten hoofdstuk IX

1 Lelieveldt (1998) 159; zie ook: idem, in: *BNA* (1994) 38/39; geschat ledental van 1600 in: *Tk* XV,4 (1919) 26.

2 idem, 25/26; in: Arch. Wm Hutschenruyter (doos F9), wel gedetailleerde, 18 pagina's tellende apologie van ATV-bestuurders Van de Roovaart en Muysers uit sept. 1919, inzake 'De Amsterdamsche Toonkunstenaars-Vereeniging en de verplaatsing der Nederlandsche Opera naar Den Haag' en daarmee verband houdende onderlinge relaties tussen plaatselijke bestuurders in voorjaar 1919.

3 uitgebreider in: Lelieveldt (1998) 160, en: idem, in: *BNA* (1994) 39 e.v.; haar bronnen o.m.: v. Beuzekom (1989); Bottenheim (1983); Arch. Wm H. (m.n. in noot 2 vermelde apologie), alsmede diverse kranten en tijdschriften.

4 Lelieveldt (1998) 163/164; resp. 164; volgens idem, 170 (noot 36) was Stips inderdaad de auteur van het anonieme artikel in *Het Volk* van 24-11-1919.

5 *Tk* XV,3 (1919) 20; Bing, mogelijk in 1918 bij het Floratheater ontslagen als gevolg van salarisacties, sputterde: 'nu begrijpt u zeker wel, dat wanneer ik na één uur het bureau verlaat, ik niet om één uur thuis kan zijn. Ik kwam toen thuis ruim half 2, en daar vernam ik van mijn vrouw, dat er reeds 2 heeren waren geweest om 10 minuten over ééne, die verontwaardigd waren, omdat ik nog niet thuis was. Ik wensch hierover thans niets te zeggen. Dat ik die middag om 2 uur mijn *12uurtje* gebruikte, daarom bekommerde zich niemand'; en zo ging zijn beklag sjagrijnig verder.

6 *Tk* XV,6/7 (1919) 49.

7 idem 3, 17.

8 idem 5, 35/36; dit betoog in het laatste regulier verschenen nummer herhaalde deels argumenten uit 1918, toen Van de Roovaart ook al afstand schiep tot het NVV.

9 ibidem.

10 idem 3, 17 (nb curs. in oorspr. tekst).

11 idem 3, 17/18 (nb idem); door Van de Roovaart genoemde 'Ned. Bond v. G.i.h.A.' is (met omineuze weglating van de 'K' van 'Kunstbedrijf!') natuurlijk de steeds als NBGKA vermelde organisatie; het ongenoegen was overigens geheel wederzijds: in dezelfde periode fulmineert Piet Wigman, redacteur van *De Lichtstraal*, onder de kop 'De Boeman tegen onze fusieplannen': 'geen priester had beter de belangen der reactie kunnen dienen dan de heer M.C. van de Roovaart en de gelijk denkenden der andere artiestenorganisaties'; in: *De Lichtstraal* 3,12 (1 maart 1919) 1.

12 *Tk* XV,5 (1919) 35/36; deze tekst is zelfs woordelijk identiek aan die van ruim een jaar eerder; door het staken van de reguliere verschijning van *Toonkunst* is het in afleveringen gepubliceerde 'Ons Standpunt' als strategisch testament onvoltooid gebleven.

13 voor Hijman Croiset (vader resp. grootvader van de acteurs/regisseurs Max resp. Hans en Jules) zie: R. Uittenhout, 'Hijman Croiset (1877-1925)', in: *BNA* 1 (dec. 1983) 23-45, m.n. 37 (nb: de NTKV was niet aangesloten bij het NAS!); D. Schilp, *Dromen van de revolutie. Een verzwegen hoofdstuk uit de sociale beweging verteld aan Joop van Tijn* (Amsterdam/Antwerpen z.j. (1967(2))) 79; de 3 punten in: *Tk* XV,6/7 (1919) 47; *Jaarverslag 1918-19* van de NTKV bevatte dezelfde 3 items; in: *Tooneel-leven* 40 (dec. 1919) 11/12; resp. *Tk*, 6/7 (1919) 48.

14 ibidem (nb curs. in oorspr. tekst).

15 Lelieveldt (1998) 164/165; het nu volgende is behalve aan *Toonkunst* en Lelieveldt ontleend aan: Arch. Wm H. (mappen ANTV-Cie v. O. en R. en Statuten; en: brieven Personen en Toonkunstenaarsverenigingen, dozen F4, F5, F8 en F9).

16 *Tk* XV,5 (1919) 35.

17 een motie, met algemene stemmen door de ledenvergadering van de UTV op 1 februari 1919 aanvaard, had Hutschenruyter gerehabiliteerd, nadat het HTV-bestuur al in 1918 een verklaring had afgegeven waarin hij werd gezuiverd van alle blaam inzake de kwestie uit 1915; nu was voor Hutschenruyter de weg vrij om zich in de periode febr.-aug. 1919 vanuit het USO op te werpen als initiatiefnemer van de op te richten Bond van Nederlandsche Orkesten en om zich in okt.-nov. opnieuw als HTV-voorzitter te laten kiezen; ten tijde daarvan was de Cie v. O. en R. waarvan hij voorzitter was geworden nog steeds actief; zie: Arch. Wm H. (map HTV, doos F4; map Statuten, doos F5; brieven Toonkunstenaars Verenigingen-HTV, doos F9).

18 *Tk* XV,6/7 (1919) 46; in sept. 1919 was een 32 pagina's tellend groen boekje verschenen, duidelijk uit Hutschenruyters koker, dat naast mededelingen van de Cie v. O. en R. goeddeels gevuld was met zijn rehabilitatie inzake de Haagse affaire van 1915; zie: Arch. Wm H. (map ANTV Cie v. O. en R., doos F4).

19 Lelieveldt (1998) 165.

20 ibidem.

21 *Tk* XV,6/7 (1919) 41, resp. 43, 44, 47.

22 Lelieveldt (1998) 166; brieven H. Stips aan Wm Hutschenruyter, in: Arch. Wm H. (doos F8) uit oct. en nov. 1919, zijn ontluisterend vanwege de intrigantentoon contra Van de Roovaart en onthullend door de wijze waarop Stips vertrouwelijk aan Hutschenruyter, als voorzitter van de zogenaamd arbitrerende Cie v. O. en R., formele manipulaties suggereert.

23 Lelieveldt (1998) 167.

24 *Tk* XV,6/7 (1919) 49.

25 Lelieveldt, in: *BNA* (1994) 47/48: 'in juli 1920 werd de ANTV, die grote schulden had en geen inkomsten, failliet verklaard. Er werden door de advocaat-procureur [nb: de curator] nog enkele pogingen gedaan bij de plaatselijke afdelingen vorderingen te innen, die echter op niets uitliepen. De advocaat van de afdeling Utrecht van de NTB legde hem uit dat er geen betalingsverplichtingen meer waren omdat de plaatselijke afdelingen van de ANTV niet meer bestonden, en er bij de afdelingen, zo dit wel het geval zou zijn, geen vermogensbestanddelen meer waren aan te wijzen om eventuele vorderingen op te verhalen. Hij schreef dat de musici thans individueel lid waren van de Nederlandsche Toonkunstenaarsbond en besloot met de opmerking dat de ANTV sedert geruime tijd geen wettig bestuur meer had. "Het zich noemende 'Hoofdbestuur' was niet aangesteld noch samengesteld overeenkomstig de Statuten [en] Reglementen"; de raadsman stelde zich dus op het standpunt van Stips, dat het dagelijks hoofdbestuur al sinds 1918 niet volgens de verenigingsregels in functie was geweest; zie: brieven H. Stips aan Wm. Hutschenruyter, 11 en 14-11-1919, in: Arch. Wm H. (brieven, doos F8).

26 brief H. Stips aan Wm. Hutschenruyter, 11-11-1919, in: idem; telegram J. Olman aan Wm. Hutschenruyter [?], 19-11-1919, in: Arch. Wm H. (doos F9, brieven Toonkunstenaarsverenigingen, map Cie v. O.en R.); zie ook: Lelieveldt (1998) 167/168; Van de Rovaart bleef in de jaren '20 en '30 overigens actief als dirigent, docent en publicist; in 1928 werd hij voorzitter van de Bond van Orkestdirigenten.

27 idem 166/167; *Maandblad van den Nederlandschen Toonkunstenaars-Bond*, 1,1 (april 1920) 1.

28 ibidem; resp. *Bijblad behorende bij Maandblad NTB* (april 1920) 4; resp. 'Beschrijvingsbrief van de Vergadering van Afgevaardigden en Jaarverslag 1920', in: *Nederlandsch Toonkunstenaars-Blad, Orgaan van den Nederlandschen Toonkunstenaars-Bond* [nr.]22 (1 juli 1921) 18, 23; dit blad was de opvolger van het in 1920 gestarte *Maandblad*; resp. *Ned. Toonk. Blad* [nr.]13 (1 febr. 1921) 2.

29 voor ledentallen NTB zie ook: Lelieveldt (1998) 174, aldaar ook in Afb. 1: Aantal leden van de NTB in de periode 1919-1941 volgens het CBS; en: idem 255, bijlage A: Aantal toonkunstenaars in Nederland (1909, 1920, 1930, 1947); combinatie van gegevens leidt tot de gevolgtrekking: aangezien ledental NTB 1922= 2024 (1907 mannen, 117 vrouwen) en aantal toonkunstenaars in Ned. (excl. muziekonderwijzers) 1920= 3107 (2840 mannen, 267 vrouwen), is organisatiegraad 1920-1922 -toen NTB kortstondig sectormonopolist was- derhalve ong. 65% (mannen 65%, vrouwen 45%); zelfs als dit percentage geflatteerd is en verdisconterend dat 'pure' muziekpedagogen niet zijn opgenomen, dan nog is het zeer hoog; in 1936, midden in de (volgende) economische crisis, bedroeg het NTB-ledental ong. 1300 (zie: *Ned. Toonk. Blad* 17,1 (jan. 1936) 3); het aantal toonkunstenaars is voor 1936 lastig te schatten, maar lag landelijk wellicht rond de 4000, zodat de organisatiegraad in die crisis van rond 30 à 35% nog steeds hoog was; zie ook Bijlagen 3 en 4.

30 *Maandblad NTB* 1,1 (april 1920) 2 (nb: curs. in oorspr. tekst) resp. 4; in dezelfde periode is ook sprake van samenwerkingspogingen met NBGKA en NCAV, als vermeld in: *De Lichtstraal* 4,12 (1 maart 1920) 1 en 3; en 5,2 (1 mei 1920) 1.

31 *Bijblad enz.*, 3 (artikel 35); in de verenigingsstructuur had de Centrale Raad de functie van wat in andere vakorganisaties wel Bondsraad heette, het zgn. 'bondsparlement' in de periode tussen twee congressen.

32 idem, 1 (artikel 11) resp. 4.

33 Lelieveldt (1998) 167.

34 *Bijblad enz.*, 4; voor volledige beschikbaarheid was f 3000.- p.j. (= f 250.- p.m. = f 60.- p.w.) in een inflatiejaar als 1920 alleszins redelijk, indien het ook metterdaad was op te brengen; het minimumsalaris voor musici lag naar NTB-norm volgens Lelieveldt (1998) 175, op dat moment op f 50.- p.w.; resp. *Ned. Toonk. Blad* [nr.]13 (1 febr. 1921) 2; de onbevredigende bezoldigingssituatie



heeft Olman en Harmsen er overigens niet van weerhouden om nog langer aan hun bestuurszetels te kleven dan ooit was vergund geweest aan Van de Rovaart, die met korter verblijf toch zoveel irritatie had gewekt; in 1936 waren de heren nog steeds landelijk voorzitter resp. penningmeester en allang geen aanstormende jongeren meer; ondanks alle frustraties en kwalen die men opdeed in muziekvakorganisaties bleef het meest in deeltijd besturen van de bond dus wel een aantrekkelijke levensvervulling; zie: *Ned. Toonk. Blad* 17,1 (jan.1936) 4; Olman werd in 1937 als voorzitter opgevolgd door Jan G. Bloem; Harmsen zou net als Vink Sr. tijdens de Duitse bezetting nog een bedenkelijk partijtje meespelen als bureauchef voor sociale bijstand bij het Muziekgilde van de Nederlandsche Kultuur Kamer.

35 *Ned. Toonk. Blad* [nr.]13 (1 febr. 1921) 1; in: *Maandblad NTB* 1,2 (mei 1920) zelfs de smakeloze annonce: '6 Mei 1920. Heden overleed na langdurig, smartelijk lijden de Amsterdamsche Toonkunstenars-Vereen. slechts betreurd door hen, die zelf het ziekte-proces veroorzaakten. De dankbare Muzikanten'.

36 *Ned. Toonk. Blad* [nr.]13 (1 febr. 1921) 2 resp. 1.

37 idem [nr.]22 (1 juli 1921) 18; niet traceerbaar is in welk verband Polak zijn beweerde uitspraken anno 1910(?) zou hebben gedaan en of die nu betrekking hadden gehad op SDB, NAS of ATV.

38 brief H. Stips 16-12-1919 aan Wm. Hutschenruyter; brief Wm. Hutschenruyter 27-12-1919 aan H. Stips; brief H. Stips 31-12-1919 aan Wm. Hutschenruyter, in: Arch. Wm H. (brieven, doos F8).

39 brief Duwaer/Renden (UTV) 25-1-1920 aan Centraal Bestuur NTB, in: idem (brieven Toonk.Ver., map USO, doos F9); resp. brief Wm. Hutschenruyter 2-4-1920 aan Congres NTB, in: idem (brieven Toonk.Ver., map UTV); resp. brief Wm. Hutschenruyter 10-8-1920 aan bestuur HTV, in: ibidem (nb ook na oprichting NTB is nog sprake van 'UTV' en 'HTV')!

40 *Ned. Toonk. Blad* [nr.]22 (1 juli 1921) 24 en 25.

41 Lelieveldt (1998) 214.

42 *Ned. Toonk. Blad* [nr.]22 (1 juli 1921) 22; resp. *Bijdragen tot de Statistiek* (1921, CBS no.326).

43 *Ned. Toonk. Blad* [nr.]22 (1 juli 1921) 22; voor de staking: H. Croiset, 'De Geschiedenis van de tooneelstaking', in: *Tooneel-leven* 41-46 (jan.-juni 1920) 9 e.v.; C.Vecht, 'Over stinkbommen en muizen. De toneelspelersstaking van 1920', in: P.van Buul e.a.(red.), *Kunst en Strijd. 100 jaar kunstvakorganisaties* (Amsterdam 1994) 23-26; P. Kaptein, 'De toneelstaking. Sociale positie en emancipatie van de acteur', in: Erenstein (1996) 586-591; H.van Maanen, *Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995* (Amsterdam 1997) 63/64.

44 H.O. van den Berg, 'Eigenzinnig. De Nederlandse Toonkunstenars-Bond 60 jaar', in: *Muziek & Dans* 3,10 (jan.1980) 22-25; M. Ferares, 'Driekwart eeuw NTB', in: *Muziekwereld. Maandblad van de Nederlandse Toonkunstenarsbond 'NTB'* 75,1-11/12 (1994); resp. Lelieveldt (1998) 133 resp. 175.

45 Giskes (1991) 48-51; Krop (1949) 78/79; G.W.B. Borrie, *F.M. Wibaut, mens en magistraat. Ontstaan en ontwikkeling der socialistische gemeentepolitiek* ('s-Gravenhage 1987(2)) 171/172.

46 zie vooral: Lelieveldt (1998), passim.

47 idem, 168; de parallel dringt zich op tussen de opera-affaire van eind 1918, als directe aanleiding tot de A(N)TV-crisis, met het verlies van de toneelstaking begin 1920, die leidde tot tijdelijke inactiviteit van de NTKV; weliswaar ging deze niet zoals de ANTV geheel ten onder, maar ze leefde pas weer op in 1923, toen Jo Sternheim optrad als secretaris en red./adm. van *Tooneel-leven*.

48 Lelieveldt (1998) 172; ook inzake de zogenoemde 'vreemdelingenconcurrentie' liet de NTB zich niet onbetuigd; zie: idem, 'Nederlandse musici demonstreren tegen de concurrentie van bui-

tenlandse vakgenoten', in: R. Buikema en M. Meijer (red.), *Kunsten in beweging 1900-1980. Cultuur en migratie in Nederland* ('s-Gravenhage 2003) 75-93.

49 E.J. Hobsbawm, 'Jazz Comes to Europe', in: idem, *Uncommon People. Resistance, Rebellion and Jazz* (Londen 1998) 265-273; K.C.A.T.M. Wouters, *Ongewenschte muziek. De bestrijding van jazz en moderne amusementsmuziek in Duitsland en Nederland 1920-1945* (diss.UvA; 's-Gravenhage 1999) 11/12; G. Watkins, *Proof through the night. Music and the Great War* (Berkeley, enz. 2003) 313 (Sousa), 317 e.v. (jazz).

### Noten hoofdstuk X

1 Van Royen, dl. 2 (1989) 241-248 (Bijlage 2. De leden van het Concertgebouworkest); A. Heymans (tuba), 1896-1932 (aldaar 243), en: J.J. Wijnmalen (contrabas) 1888-1927 (aldaar 248); deze musicigeneratie 'van 1880' behoorde tot dezelfde leeftijdscategorie als de dirigenten Heuckeroth en Mann en de componisten Wagenaar en Diepenbrock, allen geboren tussen het begin van de jaren '50 en het eind van de jaren '60 van de 19e eeuw.

2 meest bekende van de gebroeders Renard was eerder vermelde violist en componist Jean, o.m. 2de dirigent (1893-96) van het Concertgebouworkest; één van zijn beide musicerende broers was de violist Henri, o.m. aanvoerder 2de violen (1899-1900) in 'the Saturday Orchestra of the Crystal Palace' in Londen (zie: Musgrave (1995) 221), en naar eigen zeggen net als zijn broer zowel werkzaam in Nederlandse amusementsorkesten als het Concertgebouw(-orkest); in de jaren '50 van de 20<sup>ste</sup> eeuw woonde hij op een steenworp afstand daarvan in de Ruysdaelstraat, toen de auteur zijn vrouw en hem op hoge leeftijd leerde kennen, waarbij een in onbruik geraakte viool stille getuige was van een lange muzikale loopbaan.

3 onder Kes kende het orkest slechts korte dienstverbanden met bespelers van het omvangrijkste koperinstrument; soms waren de partijen ook vertolkt door trombonisten als Heymans' generatiegenoot F.J. Roelen, die tuba als bij-instrument bespeelde; zie: Van Royen, dl 2 (1989) 242-246; en: Salarisstaten personeel CG 1888-1902, in: Arch. Wm H. (doos F5, map CG); zie ook Bijlage 6.

4 Heymans' levensavond verliep zacht gezegd niet onproblematisch: in de zomer van 1942 werd hij op 73-jarige leeftijd nog door de Duitsers 'für Arbeitsdienst mitgenommen', waarvan het toenmalige bestuur van het Concertgebouw heeft gepoogd hem in oktober van dat jaar vrijgesteld te krijgen; hij was echter al op 14 september (tegelijk met o.m. Abraham Tuschinski en diens vrouw) uit Westerbork gedeporteerd en de 17e van diezelfde maand in Auschwitz vergast; zie: Micheels, in: Van Royen, dl 1 (1988) 224/225, en: idem (1993) 194/195.

5 bedoeld zijn hier m.n. Polaks geschriften:

*Federatie van vakverenigingen. Een voorstel aan de georganiseerde en ongeorganiseerde arbeiders van Nederland* (Amsterdam 1898);

*De Vakvereniging* (Amsterdam 1905);

*De vakvereniging. Een beknopte beschouwing van haar wezen en geschiedenis* (Amsterdam 1922); voor compleet overzicht van Polaks (theoretische) geschriften, zie: Bloemgarten (1993) 731-734.

6 zo betitelde Polaks broer Eliazer (Eduard) Polak, destijds journalist bij *Het Volk* en later Amsterdams' Wethouder van Onderwijs, in 1921 zijn journalistieke vakbroeders tamelijk mechanistisch als 'proletariërs van den geestelijken arbeid', en vond hij het noodzakelijk om met klem de courante -in zijn ogen warrige- gedachte te ontkennen dat er een 'geestelijke middenstand zou kunnen bestaan tussen kapitaal en arbeid'; zie: Wijfjes (2004) 184.

7 m.b.t. socialisme en de Jodenhoek, zie: Bos (2001), m.n. 311 e.v.

8 *Tk* XIV,4 (1918) 16.

9 zie: Giele en van Oenen, in: Mb NVSG (1974), m.n. 24.

10 database auteur, gebaseerd op (Adressen-)lijst (met mutaties) van (686 verschillende) leden (A. Abas t/m L. Zimmermann) van de ATV, als vermeld in resp. jaargangen *WvM* en *Tk*.

11 *Tk* XII,1 (1916) 3.

12 het is de vraag of het centrale gezag in de vooroorlogse NTB al zo sterk was ontwikkeld als bij vergelijkbare NVV-bonden; zij vertoonde ook nog trekken van een beroepsorganisatie-in-vakbondsland, tot ze –door de bezetter gedwongen– najaar 1940 werd ingelijfd bij het inmiddels genazificeerde NVV; de naoorlogse NTB-geschiedenis is overigens een verhaal apart.

13 zie vooral: Wijffes (2004) passim.

14 de A(N)TV zette de toon voor continuïteit van deze specifieke vorm van groepsbelangenbehartiging, die door de voor- en naoorlogse NTB werd voortgezet en vanaf midden jaren '70 onder de betiteling van 'free-lance-problematiek' ook beleidsmatig zou worden overgenomen door de toenmalige Kunstenaarsorganisatie NVV (KO NVV, later Kunstbond FNV resp. FNV KIEM); deze werd daarmee binnen deze vakcentrale koploper, verkenner en trendsetter op het vlak van belangenbehartiging van kleine zelfstandigen en niet-loontrekkenden, vóór de periode van toenemende individualisering van werknemers en de hausse aan verzelfstandigde en geflexibiliseerde beroepsuitoefening vanaf de late jaren '80; zie in verband hiermee m.n.: P.-M. Menger en M. Gurgand, 'Work and Compensated Unemployment in the Performing Arts. Exogenous and Endogenous Uncertainty in Artistic Labour Markets', in: V.A. Ginsburgh en P.-M. Menger (red.), *Economics of the Arts. Selected Essays* (Amsterdam 1996) 347–381, en: P.-M. Menger, *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme* (z.p.(Paris) 2002), m.n. 61–87.

15 bedoeld is vermelde KO NVV, fusiebond (1976) van o.m. Algemene Nederlandse Organisatie van Uitvoerende Kunstenaars (ANOUK NVV), Beroepsvereniging van Theater Technici (BTT) en Nederlandse Vereniging van Toneelkunstenaars (NVT).

16 voor Biederlack als liberale radicaal, zie: Taal (1980) 147, 156/157, 163/164, 166, 353, 360, 539, 540, 544, 554, 557, 561; en: Braun (1992) 103.

17 voor politieke dimensies van het Sousa-incident van 24 nov. 1918, zie vooral: Stam (2002) 310 e.v.

18 voor algemeen beeld zie: Stuurman (1983), m.n. dl II (Historische processen) en III (Conclusies).

19 de ATV leek de onafhankelijkheidskreet van een vrijdenkend onderwijzer in alle opzichten ter harte te nemen: J.W. Gerhard, *Vóór neutrale vakverenigingen* (Amsterdam 1900), ging in didactische en tactische polemieken met de leerstellig 'moderne' artikelenreeks: 'Het standpunt der Vakorganisatie' van de redactie van *Het Volk* (8 afl., sept. 1900).

20 zie: J.C.H. Blom en J.J. Cahen, 'Joodse Nederlanders, Nederlandse joden en joden in Nederland (1870-1940)', in: Blom e.a. (1995) 280: 'politiek was de ANDB aanvankelijk eveneens neutraal, althans officieel, maar in de praktijk kwam daar weinig van terecht. De bond voegde zich overduidelijk en na verloop van tijd ook formeel in het sociaal-democratisch complex van organisaties, in de zuil dus'; Bloemgarten dateert in zijn biografisch lemma over Polak (in: BWSA II (1987), 109) het eind van de 'neutraliteit' van de ANDB in 1902.

21 in deze periode waren dat resp.: het 'Nederlandsch Verbond van Neutrale Vakverenigingen' (NVNV, 1912) met max. 15 aangesloten organisaties (totaal 2844 leden per 1-1-1913 resp. 10.907 per 1-1-1919), en het hieruit voortgekomen 'Algemeen Nederlandsch Vakverbond' (ANV, 1919) met 33 aangesloten organisaties (totaal 39.303 leden per 1-1-1920); zie: Reinalda (1981) 217 resp. 260; *Bijdragen tot de Statistiek* 193 (1913) VI; 285 (1919) XI; 317 (1920) V.

22) voor de typografenbonden zie: Leisink en Leisink (1994), *passim*; de NJK stamde uit dezelfde periode als de NTV (1875) en toonde qua organisatiecultuur zekere gelijkenis met deze vereniging van 'heeren-musici'; zie: Wijfjes (2004), m.n. 73-112.

23) te onderscheiden zijn dus in totaal vier evaluatiemomenten:

- contemporaine bezwaren van Polak cs ('factor-P'),
- interne kritiek binnen de A(N)TV ('factor-A'),
- latere analyseschema's van Van Tijn cs ('factor-T'),
- huidige waardering ('factor-IJ[kpunten] N[u]', tezamen vormend de 'PATIJN'-evaluatiefactoren);

voor 'factor-T' zie: Van Tijn, in: *Mb NVSG* 46 (1974) 89-108; daarin onderscheidde hij vier hoofdgroepen van factoren die bepalend zijn voor vakbondssucces: economische, sociaal-structurele en sociaal-psychologische factoren, en tenslotte overheidsmaatregelen; Schrover e.a., in: De Vries e.a. (1992) 193-246, herzagen het schema en maakten een hoofdonderscheid tussen het economisch-historisch kader en machtsfactoren bij onderhandelingen en conflicten binnen de tripartite van werknemers, werkgevers en overheid (vooral toepasbaar bij 'gerijpte' consensusverhoudingen in de naoorlogse sociale politiek); beide schema's ook in: Langenberg (1999), m.n. 18/19, 27/28, 35/36, 156-158 (bijl. 1 en 2: analyseschema's).

24) Van Tijn definieerde vakbondssucces m.n. in termen van 'erkenning via mede-ondertekening van een landelijke CAO', maar liet ook ruimte om 'van succes (te) spreken als een solide bond tot stand is gebracht, wat het geval kan zijn lang vóór een landelijke CAO wordt afgesloten'; nadere omschrijving van 'een solide bond' gaf hij niet, maar voor beoordeling van het succes van musici-organisaties inzake vnl. interne organisatie lijken enkele specifieke maatstaven relevant:

- a) werden min of meer duurzame verenigingen gevormd met doorgaans stabiele bestuurlijke verhoudingen?
  - b) was daarin sprake van voldoende beleidsmatige continuïteit en van strategisch en tactisch vernuft?
  - c) in hoeverre was de financiële organisatie zo opgezet, dat die verenigingen zowel aan hun onmiddellijke verplichtingen konden voldoen als in redelijkheid genoeg reserves hadden om tegenvallers, actiekosten e.d. te kunnen opvangen?
  - d) was sprake van voldoende continuïteit ten aanzien van onontbeerlijke interne leden- en externe publieke communicatie?
  - e) hadden tenslotte de verenigingen op zichzelf, dan wel tezamen met verwante cq. concurrente organisaties in de onmiddellijke sectoromgeving, een bevredigende organisatiegraad bereikt en maatschappelijk draagvlak voor hun optreden gecreëerd?
- niet aan alle, wel aan de meeste van deze aanvullende succescriteria voldeed de A(N)TV voldoende om als 'solide' te gelden.

25) Th.v. Tijn, 'De Algemeene Nederlandsche Diamantbewerdersbond (ANDB): een succes en zijn verklaring', in: *BMGN* 88,3 (1973), 403-418, m.n. 413/414; zie ook: idem, in: *Mb NVSG* 46 (1974) 89 e.v.

26) naast vermeld criterium van totstandkoming van 'een solide bond' op (intern-)organisatorisch vlak, lijken voor specifieke beoordeling van het (externe) succes van musici-organisaties tenminste nog vier maatstaven essentieel:

- a) in hoeverre werd de centrale materiële doelstelling gerealiseerd, nl. verhoging van de levensstandaard van m.n. de leden?
- b) werden daarnaast ook immateriële doeleinden bereikt, nl. geestelijke emancipatie en helderder positiebesef van musici?

c) werd mede onder impuls van de organisatie(s) de beroepskwalificatie verhoogd, en welke bijdrage leverde(n) zij aan het professionaliseringsproces binnen de sector?

d) lukte het de organisatie(s) om een eigen positie te verwerven, zowel in coalities binnen het muzikale als het bredere kunstenveld, en welke waren de effecten van die coalities?

duidelijk wordt dat de balans van deze -t.o.v. de algemene factoren van Van Tijn specifieke- criteria een genuanceerde moet zijn, en dat resultaten van musici-organisaties zouden moeten worden vergeleken met die van min of meer vergelijkbare organisaties binnen en buiten de sector.

27 parafrase van de omschrijving van Romein (1967) 316-346: 'de wederzijdse doordringing van staat en maatschappij'; o.m. gecit. in: P.de Rooy, *Republiek van rivaliteiten. Nederland sinds 1813* (Amsterdam z.j.(2002)) 141, en in: H.te Velde, 'Van grondwet tot grondwet. Oefenen met parlement, partij en schaalvergroting 1848-1917', in: R.Aerts e.a., *Land van kleine gebaren. Een politieke geschiedenis van Nederland 1780-1990* (Nijmegen/Amsterdam 2003(3)) 150 (aldaar zonder bronvermelding).

28 zie: Lelieveldt (1998), m.n. 171-197, en: idem, in: Buikema en Meijer (2003) 75 e.v.

### Noten Coda

1 de eerste componist (geb. 2-9-1862 te A'dam, overl. 5-4-1921 aldaar) was de grootvader van de auteur, de tweede (geb. 8-2-1888 te Helmond, overl. 26-7-1967 te Laren-N.H.) zijn oom; Reeser (1950(1), 185/186; 1986(2), 135) ontleende de titel van zijn hoofdstuk over de periode 1885-1915 aan Diepenbrocks 'Landstormlied' (op tekst van Balthasar Verhagen) uit 1915; op zijn beurt ontleende Samama (1986(1); 2006(2)) zijn hoofdstuktitels aan de symfoniën van Vermeulen, waarvan de tweede: 'Prélude à la nouvelle journée', in Nederlandse vertaling ook de ondertitel van zijn boek is.

2 Langenberg vat verworvenheden van onderzoek in de laatste decennia naar 'bijzondere kenmerken van de arbeidsmarkt in de culturele sector' beknopt samen: a) 'overaanbod' van arbeidskracht; b) een groot 'aandeel zelfstandigen' op de arbeidsmarkt; c) aanbieders op die markt hebben 'meestal verschillende banen tegelijkertijd'; d) 'toetreding van de markt is nauwelijks afgeschermd', in: B.J. Langenberg, *De zin van geregelde arbeidsvoorwaarden in de culturele sector* (lezing bestuurdersdag Kunst en Cultuur Pensioen en verzekeringen, Scheveningen 25-1-2006) 2/3; ook in: idem, 'Collective bargaining in the cultural sector. The emergence of an institution', in: *Boekmancahier* 9,34 (dec.1997) 436-446; deze eigentijdse factoren gelden grosso modo ook voor vroegere perioden.

3 vierdelige fasering van culturele institutionalisering in de 20e eeuw voor het eerst bij: Diepenbrock, in: Westen (1990) 168/169; beknopt ook in: idem, 'Een eeuw in vierkwartsmaat. Honderd jaar vakorganisatie in de kunsten', in: v. Buul (1994) 4/5; deze periodisering is, vanwege de exclusieve gerichtheid op de cultuurpolitieke rol van de overheid in courante overzichtswerken, geheel of gedeeltelijk afwijkend van die in: Boekman (1939), m.n. 63 e.v., 81 e.v., 183 e.v.; Knulst, in: v.d. Staay (1986), m.n. 47 e.v.; Adams (1993), m.n. 34 e.v.; Pots (2000), m.n. 166 e.v.; v. Klink (2005) 130 e.v.; voor generationele aspecten in politiek en kunstwereld, zie i.h.a.: v. Doorn (2002), m.n. 123 e.v. ('strijdgenoten en hun ongeduld').

4 Diepenbrock, in: Westen (1990) 156-160; in hoeverre overigens ook in de 20e eeuw al of niet toevallige samenloop plaatsvond van de resp. ontwikkelingsfasen per kwart eeuw met de lange conjunctuurcycli (de zgn. 'Kondratieffgolven'), zou object van nader onderzoek kunnen vormen.

5 de technologische ontwikkelingen beknopt bij: Diepenbrock, in: Westen (1990) 160-163; het (muzikale) organisatiespectrum in: Reinalda (1981) 527/528 en Samama (2006) 106/107; algemener in: Lelieveldt (1998), m.n. 221 e.v.; de (culturele) crisis in: J.W. Mulder, *Kunst in crisis en*

bezetting. *Een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945* (diss.RUU; Utrecht/Antwerpen 1978), m.n. 16 e.v.

6 Samama (2006) 169-171; Micheels (1993), m.n. 249-271.

7 J. Smiers, *Cultuur in Nederland 1945-1955* (diss.UvA; Nijmegen 1977), m.n. 83 e.v.; Oosterbaan Martinius (1990), m.n. 63 e.v.; Langenberg (1999), m.n. 66 e.v., 84 e.v.; Pots (2000) 251-294.

8 Evan den Burg en J. Kassies, *Kunstenaars van Nederland! Om eenheid en zeggenschap. Het ontstaan van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen en de Raad voor de Kunst 1942-1950* (Amsterdam 1987).

9 het naoorlogs organisatiepanorama gedetailleerd in: Reinalda (1985) 391-394; voor wat betreft de Federatie en de daarbij aangesloten organisaties: D. Bleijleve e.a. (red.), *Kunst en beweging. Vijftig jaar Federatie van Kunstenaarsverenigingen* (Abcoude 1996), m.n. 76-78; de NTB trad in 1940 -door de bezetter gedwongen- toe tot het genazificeerde NVV, bleef na de oorlog en de zuivering bij het NVV aangesloten, maar werd daaruit in 1963 geroyeerd.

10 Knulst, in: v.d. Staay (1986) 96-101; Adams (1993) 46-52; Pots (2000) 295-325; De Rooy (2002) 233 e.v.; zie verder: J.C. Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig* (Amsterdam 1995); H. Righart, *De eindeloze jaren zestig* (Amsterdam 1995); P. Luykx en P. Slot (red.), *Een stille revolutie. Cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig* (Hilversum 1997).

11 zie i.h.b.: W. Tichelaar, 'Het spel en de kikkers. Inspraak, democratisering en rivaliserende musicibonden aan het eind van de jaren zestig', in: *BNA* 33 (1994) 70-80.

12 zie div. bijdragen in: van Buul (1994) 60 e.v.

13 Pots (2000) 327-367; van Klink (2005) 157-187; voor specifieke gevolgen voor de muziekwereld, zie: Samama (2006) 355-361; een ideologisch keerpunt -nl. de vaststelling van het falen van het geforceerde cultuurspreidingsbeleid van de naoorlogse overheid- werd vooral veroorzaakt door: J. Kassies, *Notities over een heroriëntatie van het kunstbeleid* (WRR; 's-Gravenhage 1983).

14 zie o.m.: J.C. Kennedy, *De deugden van een gidsland* (oratie VUA; Amsterdam 2004).

15 het is Eduard Reesers grote verdienste dat hij levenslang en niet-aflatend de aandacht heeft gevestigd op het belang van Diepenbrock als brede cultuurdrager tussen 1890 en 1920, vooral middels de imposante reeks *Brieven & Documenten* (10 dln., 1962-1998); als anti-marxistisch cultuurhistoricus pur sang zou Reeser er ongetwijfeld bezwaar tegen hebben, indien al te nadrukkelijk de suggestie wordt gewekt dat zijn vereerde toondichter mede een onmiskenbaar product is geweest van de sociaal-economische opleving die het moederland aan het einde van de negentiende eeuw gelukkigerwijs heeft getroffen; maar dat laatste valt in het geval van Diepenbrock toch moeilijk te ontkennen; die was in het Amsterdam van de Beweging van Tachtig weliswaar ook zoon van kunstlievende burgers, maar tevens telg van een handeldrijvende immigrant van de eerste generatie; i.h.a. hét inspirerend voorbeeld bij uitstek voor de periode rond 1900 is toch vooral: C. Schorske, *Fin-de-Siecle Vienna: politics and culture* (N.Y. 1980); ongetwijfeld is er ook een samenhang tussen de fascinatie en i.h.b. de (tragische) wederwaardigheden van Diepenbrocks schoonzuster Cécile Goekoop-de Jong van Beek en Donk, de auteur van de feministische tendensroman *Hilda van Suylenburg* (1897) en (mede-)organisatrice van de Nationale Tentoonstelling Vrouwenarbeid in 1898.

16 Jan Engelman, *Tuin van Eros* (Amsterdam 1978(13), 1932(1)); Joanna Diepenbrock (geb. 10-8-1905 te A'dam, overl. 7-6-1966 te Blaricum), de oudste dochter van de componist, was vóór, (clandestien) tijdens de Duitse bezetting en erna actief als mezzosopraan, zangpedagoge en declamatrice; in die laatste kwaliteit ontmoette zij in 1937 in een radiostudio de dichter, schrijver, kunstcriticus en journalist Jan Engelman (geb. 7-6-1900 te Utrecht, overl. 20-3-1972 te A'dam), uit welke verbintenis de auteur ontsproot (\*1948).

17 Joanna's jongere zuster Thea (geb. 10-7-1907 te A'dam, overl. 26-7-1995 te Laren-N.H.) was vóór en (clandestien) tijdens de Duitse bezetting actief als pianiste en pianopedagoge; na haar

huwelijk in 1946 met de vroegere leerling van haar vader, de componist en muziekcriticus Matthijs Vermeulen (zie hiervóór, noot 1), werd zij muziekrecensente van de NRC; hun dochter, Odilia Vermeulen (\*1949), is dus nicht van de auteur.

18 belangrijkste resultante van het eerste was de dissertatie van De Rooy (1979); specifieke voorbeelden van het tweede: F.J. Diepenbrock, *Verbetering zij ons streven. Een verkennend materiaalonderzoek naar de stakingsbeweging te Amsterdam tussen de beide wereldoorlogen* (doct.scriptie UvA 1977; Amsterdam 1979); en: P.P.de Baar e.a. (red.), *Werken rondom het IJ. Vakbondsstrijd in vijf Amsterdamse bedrijfstakken, 1870-1940* (Amsterdam 1981).

19 deze vaststelling was mede aanleiding voor de totstandkoming van: Westen (1990).

20 zie: *BNA* 33 (1994) en v. Buul (1994), resp. Lelieveldt (1998) en Langenberg (1999).

21 beide bladen droegen bovendien substantieel bij aan een diachronische database van in totaal bijna 700 (Amsterdamse) musici, die gedurende de resp. verschijningsperioden lid waren van de vakvereniging.

22 zo kondigt Herman Gorter ('Pans') op 15 november 1888 op een briefkaart aan Alphons Diepenbrock de voltooiing aan van zijn gedicht 'Mei', dat hij in de voorafgaande maanden in fragmenten vertrouwelijk aan zijn vriend had voorgelezen; in: Reeser (dl.1, 1962) 164, 529.





# BIJLAGEN

## BIJLAGE 1. Biografische aantekeningen

### 1.1 Algemene naslagwerken, bronnencollecties en belangrijkste literatuur t.b.v. biografische schetsen en aantekeningen (chronologisch)

*Nederlands' Patriciaat 1 (1910)- 79 (1995/96)* ('s-Gravenhage 1910-1996).

Molhuysen, P.C. en Blok, P.J. (red.), *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek* (Leiden 1911-37) (10 dln, capita selecta).

Charité, J. e.a. (red.), *Biografisch Woordenboek van Nederland ('s-Gravenhage 1979-2001)* (5 dln, capita selecta) [ook te raadplegen via: [www.inghist.nl](http://www.inghist.nl)].

Meertens, P.J. e.a. (red.), *Biografisch Woordenboek van het socialisme en de arbeidersbeweging in Nederland* (Amsterdam 1986-2003) (9 dln, capita selecta) [BWSA].

Hofland, P., *Leden van de Raad. De Amsterdamse gemeenteraad 1814-1941* (Amsterdam 1998) (capita selecta).

*Weekblad voor Muziek* 1-16 (1894-1909) [WvM].

*Toonkunst* 1-15 (1905-1919) [Tk].

Collectie NMI: documentatiemappen personen.

GAA: Collectie Personalia;

- Bevolkingsregister van Amsterdam 1851-1853 (-1855, -1864) [gedigitaliseerd];
- Tienjarige Alfabetische Tafel der acten van Geboorte ingeschreven in de registers van den burgerlijken stand der Gemeente Amsterdam [kopieboeken 1883-1912];
- Alfabetische Tafel op de Akten [van overledenen, etc.] [kopieboeken 1903-1955];
- Overlijden A-registers [kopieboeken 1942-1945; uit A'dam afkomstige omgekomen Joden].

Viotta, H., *Onze hedendaagsche toonkunstenaars* (Amsterdam z.j. (1893: dl.1, 1896: dl.2)).

*Onze musici. Portretten en biografieën* (Rotterdam z.j. (1911(2))).

Letzer, J.H., *Muzikaal Nederland 1850-1910. Bio-bibliographisch woordenboek van Nederlandsche toonkunstenaars en toonkunstenaressen, alsmede van schrijvers en schrijfsters op muziek-literarisch gebied* (Utrecht 1913(2)).

Keller, G. en Kruseman, Ph., *Geïllustreerd Muzieklexicon* ('s-Gravenhage 1932).

*Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [MGG]. *Allgemeine Enzyklopedie der Musik* (Kassel 1949-86) (17 dln, capita selecta).

*Encyclopedie van de Muziek* (Amsterdam 1956/57, 2 dln).

Bottenheim, S.A.M. en Paap, W., *Prisma Encyclopedie der Muziek* (Utrecht/Antwerpen 1957, 2 dln).

- Slagmolen, G., *Muzieklexicon* (Utrecht/Antwerpen 1958(2)).
- Bottenheim, S.A.M., *De opera in Nederland* (Leiden 1983(2)).
- Van Royen, H.J., e.a.(red.), *Historie en kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest 1888-1988* (Zutphen 1988/89, 2 dln) (m.n. dl 2, 242 e.v.).
- Grin, F., *1888-1988. 100 jaar trompettisten van het Concertgebouworkest* (Wormerveer 1988).
- Giskes, J., e.a.(red.), *Waar bemoei je je mee. 75 jaar belangenstrijd van de Vereniging 'Het Concertgebouworkest'* (Zutphen 1991).
- Ehrlich, C., *First Philharmonic. A History of the Royal Philharmonic Society* (Oxford 1995) (m.n. m.b.t. in Engeland werkzame Nederlandse musici: 271-277).
- Musgrave, M., *The Musical Life of the Crystal Palace* (Cambridge 1995) (m.n. m.b.t. Nederlands 'Personnel of the Saturday Orchestra', 1899/1900: 221).
- Stekelenburg, L., *'Het toont in klein begrip al 's menschen ydelheid...'. De portrettencollectie van de Stadschouwburg Amsterdam* (Amsterdam 1996).

## 1.2 Specifieke bronnen bij Entr'actes (biografische schetsen)

### Gertrud Winzer

- GAA Arch. 1089 (CG map 32): Correspondentie met en over orkestleden (1890-1915), alfabetisch register, dossier Haworth.
- Tentoonstelling De Vrouw 1813-1913* [catalogus] (Amsterdam 1913).
- Hutschenruyter, Wm., *Autobiografische inleiding bij 'De Bouw van het Beethovenhuis'*, in: NMI Archief GM 73 van Willem Hutschenruyter (doos F7; niet-gepubl. typoscript 1949).
- Outshoorn, J., 'Loondruksters of medestrijdsters? Vrouwen en vakbeweging in Nederland 1890-1920', in: *TEU, Feminisme 1* (nr.20), 22,3 (1975) 722-745.
- Ehrlich, C., *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century. A Social History* (Oxford 1985) 157 e.v.
- Metzelaar, H.H. e.a.(red.), *Zes vrouwelijke componisten* (Zutphen 1991) 9 e.v.
- Myers, M., *'Blowing her Own Trumpet'. European Ladies' Orchestras & Other Women Musicians 1870-1950 in Sweden* (Göteborg 1993).
- Kaufmann, D., *'...routinierte Trommlerin gesucht'. Musikerin in einer Damenkapelle, zum Bild eines vergessenen Frauenberufes aus der Kaiserzeit* (Hamburg 1995).
- Pruyn, H., *Toonkunst en het Concertgebouw* (doct.scriptie RUL 1996), m.n. 59.
- Locke, R.P. en Barr, C. (red.), *Cultivating Music in America: Women Patrons and Activists since 1860* (Berkeley 1997).
- Metzelaar, H.H., *From private to public spheres. Exploring women's role in Dutch musical life from c. 1700 to c. 1880 and three case studies* (diss. UU 1996; Utrecht 1999) 48 e.v., 99.
- Metzelaar, H.H., *Zonder muziek is het leven onnodig. Henriëtte Bosmans (1895-1952), een biografie* (Zutphen 2002).
- Van Dijk, H. (red.), *Mémoires Jan van Gilse (1917-1922)* (Zutphen 2003) 42 [oorspr.: niet-gepubl. herinneringen in: NMI Archief GM 53 Jan van Gilse, map 49 C 19].
- Braun, M., "'Het is niet wenschelijk, dat dit voorbeeld navolging vinde". De eerste vrouwelijke dirigent van het Concertgebouworkest', in: *Historisch Nieuwsblad* 14,5 (juni 2005) 18/9.
- De Beer, R., *Dirigenten en nog meer dirigenten* (Amsterdam 2006(5)) 18-35.

**Willem Hutschenruyter**

- belangrijkste publicaties:

*Het Concertgebouw-conflict. Bijdrage tot de geschiedenis van het muzikale leven in de hoofdstad* (Amsterdam 1904).

*Het Beethovenhuis. Teekeningen naar het ontwerp van H.P. Berlage Nzn.* (Amsterdam 1908).

*Muzikale brieven, tevens bevattende de handelingen van de Vereniging "Het Beethovenhuis"* (z.p. 1911/12, in 3 afl.).

*Weekblad De Amsterdammer* afl. 6-, 13-, 20-, 27-7 en 6-8-1911 [volledige polemieek naar aanleiding van het Beethovenhuis].

*Vijf-en-twintig Jaar Muzikaal Hervormingswerk* (z.p.(Utrecht) z.j.(1920?).

- belangrijkste niet-gepubliceerde typoscripten:

*Beoordelingen van den persoon en het werk van Willem Hutschenruyter van 1895-1928* (1929).

*Autobiografische Inleiding bij De Bouw van het Beethovenhuis* (1949).

- Archief Willem Hutschenruyter [omvat behalve deze beide typoscripten ook veel door hemzelf geschreven materiaal, door zijn gehandicapte zoon vervaardigde typoscripten alsmede een onvoltooid gebleven muziekbibliografie], in: NMI, Archief GM 73.

- literatuur:

Zimmerman, W., *Vijf en twintig jaar Kunst aan het Volk. Een overzicht en herinneringen* (Amsterdam 1928) 5, 12.

Reeser, E. (red.), *Verzamelde geschriften van Alphons Diepenbrock* (Utrecht/Brussel 1950), 254-263, 339-346.

Van Gilse-Hooijer, A., *Pijper contra van Gilse. Een rumoerige episode uit het Utrechtse muziekleven* (Utrecht 1963) passim.

Van Dijk, H., *Jan van Gilse. Strijder en idealist. Een bijdrage tot de kennis van de Nederlandse Muziekgeschiedenis in de periode 1900-1944* (diss. UU 1979; z.p.(Maastricht/Buren) 1988), m.n. 47 e.v.

Van Dijk, H. (red.), *Mémoires Jan van Gilse (1917-1922)* (Zutphen 2003), m.n. 38/9, 42, 104/5, 206/7, 233-246, 374-376, 457, 472, 524/5.

**Isaac Mossel**

*Het Volk*, 29-12-1923; *Nieuwe Rotterdamsche Courant*, 30-12-1923 [necrologieën].

*Catalogus van de veiling* [etc.] (1924), in: GAA Personalia (F 2844, 117).

Zwart, F.W., *Willem Mengelberg (1871-1951). Een biografie 1871-1920* (dl. 1; Amsterdam 1999), m.n. 81-84, 114-133.

**Richard Krüger en Piet Grebe**

Notulenboek Bestuursvergaderingen N.V. 'Het Concertgebouw' IX (1915-1917) 65 (6-11-1916).

Dagboek aantekeningen E. Diepenbrock-de Jong van Beek en Donk 27-5-1921, in: Reeser, E. (red.), *A. Diepenbrock. Brieven & Documenten X* (Amsterdam 1998) 354.

Bottenheim, S., 'De Maatschappij "Caecilia"', in: *Jb GA* 38 (Amsterdam 1941) 172.

Tak, M., *Onder de bomen van het plein* (A'dam/Brussel 1962) 56.

Giskes, J.H., 'Een uniek oordeel over het Concertgebouworkest (1925)', in: *JbGA* 85 (Amsterdam 1993) 168-184 (m.n. 173/4, 177/8).

### **Maurits Bing**

*De Artist. Orgaan van de Nederlandsche Centrale Artisten Vereeniging* 5, (24-6-1919) [necrologie].

*Toonkunst. Tijdschrift gewijd aan de Belangen van het Muziekleven* 15, 6/7 (1-11-1919) 49 [necrologie].

### **Marinus van de Rovaart**

belangrijkste publicaties:

*Rembrandt als mensch en kunstenaar* (Buiksloot z.j.(1905?)).

*Het beroep van musicus* (Dordrecht z.j.(1920?)).

*De Koordirigent* (Hilversum z.j.(1928?)).

*De Orkestdirigent* (Hilversum z.j.(1928?)).

Archief Marinus van de Rovaart [vnl. compositorisch, nauwelijks biografisch], in: NMI, Archief GM 108.

Stam, J., *Schitteren op de tweede rang. Cornelis Dopper (1870-1939), zijn leven, werk en wereld* (Stadskanaal 2002), m.n. 355-358.

### 1.3 Beknopte biografische aantekeningen betreffende de belangrijkste dramatis personae en secundaire actoren, ca. 1820-1920

[notabene: niet van alle vermelde personen werden essentiële biografische gebeurtenissen achterhaald; soms ontbreekt precieze geboorte- en/of sterfdatum of wijkt de aangifte datum daarvan af]

#### 1. Rond de Maatschappij Toonkunst (19e eeuw)

Johannes Bernardus Van Bree (geb. 29-1-1801 te A'dam, overl. 14-2-1857 aldaar), leerling van o.a. J.G. Bertelman; violist, pianist, dirigent, pedagoog en componist; o.m. dirigent van de orkestconcerten van Felix Meritis (1829), van Stadsschouwburg, van mede door hem opgerichte Mij. Caecilia (1841), van koor Mozes en Aäronkerk; lid van verdienste MBT en Ridder Ned. Leeuw (1842); speelde centrale rol in afd. A'dam van MBT als dirigent van de Zangvereniging en directeur van de Toonkunstmuziekschool.

Mr. Daniel Jacob van Ewijck van Oostbroek en De Bilt (geb. 13-11-1786 te Utrecht, overl. 15-12-1858 aldaar), topambtenaar; opleiding aan univ. te Utrecht (1802), aldaar promotie filosofie (1809) en rechten (1810); ambtelijke loopbaan te Utrecht (v.a. 1811), w.o. griffier rechtbank (1814) en secr. curatoren universiteit; gemeenteraadslid aldaar (1816); vertrouwensambtenaar van Willem I te 's-Gravenhage en Brussel: eerst Secretaris, later 'Administrateur voor het Onderwijs de Kunsten en Wetenschappen' op resp. departementen v. O.K.en W. (1817), Publiek Onderwijs, Nijverheid en Koloniën (1818) en Binnenlandse Zaken (1824-31); als zodanig mede-oprichter muziekscholen te Den Haag, A'dam, Luik en Gent (1826); Prov. Gouverneur Drente (1832) en N.-H. (1840-50); resp. Comm. des Konings, 1850-55).

Mr. Guillaume Groen van Prinsterer (geb. 21-8-1801 te Voorburg, overl. 19-5-1876 te 's-Gravenhage), ambtenaar, politicus, historicus en publicist; opleiding: Latijnse School Den Haag, gymnasium Utrecht (1816/17), rechten Leiden (1817), kand. letteren (1819), promotie rechten resp. letteren aldaar (1823); advocaat; referendaris Kabinet des Konings te 's-Gravenhage (1827) resp. secretaris daarvan te Brussel (1829); na ontslag i.v.m. breuk met de vorst (1830) staatsraad in alg. dienst (-1836); lid Tweede Kamer (1840, 1849-57, 1862-66) en redacteur *De Nederlander* (1850-55); als prot.-chr. politicus belangrijk opponent van Thorbecke en voorloper van Abr. Kuyper.

Dr. Jan Pieter Heije (geb. 1-3-1809 te A'dam, overl. 24-2-1876 aldaar), arts, cholera-bestrijder, herenboer, filantroop en letterkundige (volksdichter, redacteur en publicist); opleiding: gymnasium en atheneum te A'dam, doctor medicijnen Leiden (1832); geneesheer te A'dam (1832-57); hoofdbestuurslid (1842) en secr. hoofdbestuur van MBT (1843-76), hoofdbestuurslid Mij. tot Nut van 't Algemeen (1844-61) en Mij. tot Bevordering der Geneeskunst (1847-61); gemeenteraadslid A'dam (1855-57); verder o.m. medew. *De Gids* en hoofdred. *Enkhuizer Almanak*; oprichter Vereeniging voor (Noord-) Nederlandsche Muziekgeschiedenis (VNM, 1868).

Florentius Cornelis Kist (geb. 1796 te Arnhem, overl. 1863 te Utrecht), arts; amateurmusicus en -componist, vooraanstaand muziekjournalist, organisator van o.m. Concert Diligentia in Den Haag (1821) en Toonkunstaffelingen in Delft en Utrecht.

Daniel de Lange (geb. 11-7-1841 te R'dam, overl. 30-1-1918 te Point Loma, Cal.), violoncellist, dirigent, muziekpedagoog, componist; leerling van zijn vader Samuel de Lange Sr. en Joh. Verhulst, later aan Cons.v.Brussel; concertreis met zijn broer Samuel Jr. naar Wenen, Krakow en Galicië (1858); leraar Cons.v.Lemberg (Lvov, 1860-63); organist, koordirigent en componist te Parijs (1864-70); leraar Muziekschool MBT te A'dam (1870) en Zaandam (1873); dirigent Amstels Mannenkoor (1873-78) en afd. Leiden MBT (1875); muziekcriticus *Het Nieuws van den Dag* (1875); Alg. Secr. MBT (1877-1908) en bestuurslid VNM (1881-1913); dirigent Mij. Apollo (1884) en Mij. Caecilia (1886-89); mede-oprichter en leraar compositie, solfège en muziekgesch. (1884), vervolgens directeur A'damsch Cons. (1895-1910); in zijn levensavond geëmigreerd naar theosofisch centrum bij San Diego (Cal.), alwaar werkzaam aan Isis Conservatory of Music (Point Loma, 1914-18).

Prof.Dr. Abraham Dirk Loman [Sr.] (geb. 16-9-1823 te 's-Gravenhage, overl. 17-4-1897 te A'dam), predikant, theoloog, hoogleraar; Evang.-Luthers predikant te Maastricht en Deventer; hoogleraar Luthers Seminarium, later Univ. v. A'dam (1856); voorzitter MBT (1863, 1871-73, 1880, 1882) en VNM; lid Kon.Acad.v.Wet. (1885); (amateur-)componist en bewerker/bezorger (luthers) koorzang-repertoire.

Mr. Nicolaas Wilhelm Schroeder Steinmetz (gedoopt 28-7-1793 te Groningen, overl. 12-11-1826 aldaar), jurist en ambtenaar; daarnaast muziekcriticus en -journalist, (amateur-)pianist, (alt-)violist, cellist, zanger, dirigent en componist; studie rechten te Groningen; Prov. commies voor financiën en militaire zaken; secr. gouverneur Prov. Groningen; oprichter/redacteur muziektijdschrift *Amphion* (1818-22); centrale figuur in Gronings muziekleven (1820-26), o.m. als orkest-dirigent; actief in (departement Groningen) Mij. Nut; daarin wegbereider van MBT.

Prof.Dr. Cornelis Anne den Tex (geb. 30-8-1795 te Tilburg, overl. 9-4-1854 te A'dam), jurist, hoogleraar, politicus; opleiding: Latijnse School, letteren/rechten univ. te Utrecht (1812); promoties letteren (1816) en rechten (1817) aldaar; advocaat; hoogleraar Athenaeum Illustre A'dam (1820); lid Vierde Klasse Kon. Inst. (1822); secretaris oprichtingsvergadering, eerste wetgever (1829) en voorzitter MBT (1842, 1847); (conservatief-liberaal) lid Tweede Kamer (1842-47) en van zgn. 'dubbele kamer' (1848); lid Prov.St. N.-H. (1848-54).

Johannes Josephus Hermanus Verhulst (geb. 19-3-1816 te 's-Gravenhage, overl. 17-1-1891 aldaar), violist, zanger, pianist, dirigent, pedagoog en componist; leerling Kon. Muziekschool; organist Hofkapel en violist Franse Opera; verdere studie bij Mendelssohn en Clara Schumann te Leipzig, aldaar dirigent en docent (1838-42); Ridder Ned. Leeuw (1842) en dir. Kon. hofmuziek onder Willem II (-1849); o.m. dirigent Toonkunskoor R'dam en Diligentia-concerten 's-Gravenhage; speelde daarnaast belangrijke rol in A'dam als dirigent van orkest van Genootschap Felix Meritis, van Mij. Caecilia en Toonkunskoor (1863-86); als componist verwant aan Mendelssohn en Gade; als dirigent tegenstander van uitvoering van (nieuwere) werk van o.m. Wagner en Berlioz; deswege tot ontslag gedwongen (1886).

Adrianus Catharinus Gerardus Vermeulen (geb. 14-11-1798 te R'dam, overl. 2-7-1872 aldaar), classicus en organisator; studie klassieke talen en rechten Leiden (1816-20); conrector Athenaeum Franeker (1820-25), praeceptor (latijnse) 'Erasmiaansche Scholen' R'dam; amateurzanger, -pianist en -componist; oprichter (1829) en eerste algemeen secretaris MBT (1830-1866).



Joannes Josephus Viotta (geb. 14-1-1814 te A'dam, overl. 6-2-1859 aldaar), arts; als componist (o.a. op tekst van Heije) autodidact, muzikauteur; voorzitter MBT 1844, 1848, 1852 en 1854; vader van Henri A. Viotta.

## 2. Rond de Nederlandsche Toonkunstenaars Vereeniging (1875-1900)

Gustav (Adolf) Ferdinand Gotthold Heinze (geb. 1-10-1820 te Leipzig, overl. 20-2-1904 te Muidenberg), dirigent, componist en clarinettist (in Gewandhausorkest Leipzig); operakapelmeester Stadttheater Breslau; te A'dam o.m. dirigent Duitse Opera (1850), Liedertafel Euterpe (1853), Zangvereniging Excelsior (1868), Vincentiusconcerten (1875), Toonkunstkooren Hilversum en Bussum (1883); mede-oprichter en vice-voorzitter NTV (1875-1904).

Richard Hol (geb. 23-7-1824 te A'dam, overl. 14-5-1904 te Utrecht), dirigent, componist, pianist, organist en pedagoog; dirigent Toonkunst A'dam (1857-62) en Utrecht (1862); dirigent Collegium Musicum Trajectinum (1863) en Stedelijk Orkest te Utrecht; directeur Muziekschool en organist Domkerk; mede-oprichter en eerste voorzitter NTV (1875-81); dirigent Haags Mannenkoor Caecilia en Diligentia-concerten (als opvolger van Verhulst) te 's-Gravenhage (1886); dirigent orkest Paleis voor Volksvlucht (1891-93) te A'dam.

Hendrik Arnoldus Meyroos (geb. 1830 te Enkhuizen, overl. 1900 te Arnhem), violist (leerl. van F. David), organist, pedagoog, componist en dirigent; v.a. 1863 te Arnhem, alwaar directeur Toonkunstmuziekschool en dirigent Toonkunstkoor; mede-oprichter en tweede secretaris NTV (1875-1900).

Willem Frederik Gerard Nicolai (geb. 20-11-1829 te Leiden, overl. 20-4-1896 te Bloemendaal), organist, pianist, dirigent, auteur, publicist en componist; studie in Leipzig en Dresden; leraar orgel, theorie en piano (1853) en directeur (1865-96) Kon. Muziek- en Zangschool Den Haag; organist Waalse Kerk (1854), dirigent Haags Toonkunstkoor en 'Toekomst-concerten'; redacteur *Caecilia* (1870); mede-oprichter, secretaris (1875-1881) en voorzitter NTV (1881-1896).

Willem Stumpff (geb. 22-8-1826 te A'dam, overl. 1912 te Bennebroek), dirigent, (orkest-)administrateur, directeur-gérant; afkomstig uit A'damse musici- en muzikale ondernemersfamilie; onderdirecteur (1853-1868) en dirigent (1868-1882) Parkorkest; (vice-)voorzitter Mij. Caecilia (1858-1887-1909); mede-oprichter NTV (1875); directeur/lid Raad van Beheer Kon. Ver. 'Het Ned. Tooneel' (1876); administrateur NV Het Concertgebouw (1887-1900) en NNO (Van der Linden, 1894).

## 3. Rond Plantage, Park en Paleis (tweede helft 19e eeuw)

Hendrik Nicolaas (Henri) Bosmans (geb. 17-2-1856 te 's-Gravenhage, overl. 9-8-1896 te A'dam), violoncellist, pianist en cornettist; leerl. Kon. Cons. (1870-73); begaafd kamermuzikspeler; solocellist van orkest Groningsche Harmonie (1874-79), van Parkorkest onder Stumpff (1879-81), van orkest PvV (1881-83); terug in Parkorkest onder Kes en Mann (1883-84) en in orkest PvV (1884-88); hoofdleraar A'damsch Conservatorium (1884); korte tijd solocellist CGO onder Kes (1888-89), weer terug

in orkest PvV onder Coenen en Hol (1889-94), in orkest Van der Lindens NNO (1895); gehuwd met de pianiste Sara Benedicts, vader van de pianiste en componiste Henriëtte Bosmans.

Johannes Meinardus Coenen (geb. 28-1-1825 te 's-Gravenhage, overl. 9-1-1899 te A'dam), dirigent, fagottist, componist en arrangeur; opgeleid aan Kon. Muziekschool te Den Haag; fagottist in de Hofkapel ten tijde van Kon. Willem I en II; dirigent Grand Theatre Van Lier te A'dam (1851), van Stadsschouwburg (1856) en Felix Meritis-concerten (1857-65); luitenant-kapelmeeester van Schutterrij (1868); met een enkele onderbreking dirigent van (achtereenvolgende) orkesten in PvV (1865-1895).

Joseph Hubert Cramer (geb. 29-2-1844 te Wageningen, overl. 31-8-1899 te Bad Elster, Saksen), violist; opgeleid in A'dam, Brussel, Weimar en Leipzig (bij F. David); concertmeester orkest Groningsche Harmonie (1862-65), van orkest PvV (1865-1890), Felix Meritis-concerten (1877) en Wagnervereeniging; hoofdleraar A'damsch Cons. (1884?-1894?).

Mr. Floris Adriaan van Hall (geb. 1838 te Utrecht, overl. 26-2-1929 te A'dam), (muziek-)ondernemer en mecenas; opgeleid als jurist in Utrecht (promotie 1860); aldaar liberaal lid gemeenteraad, later burgerlijk-radicaal en socialistisch georiënteerd; mecenas van (vaak noodlijdende) dagblad-, muziek- en theaterondernemingen; o.m. exploitant Parkschouwburg (1885) en HOG/Ned. Opera (1886-94) met De Groot als (adjunct-)directeur; grootaandeelhouder en president-commissaris PvV (1893-1929); verder o.m. financier van diverse (kortstondige) operagezelschappen.

Julius Röntgen sr. (geb. 9-5-1855 te Leipzig, overl. 13-9-1932 te Utrecht), componist, pianist, pedagoog en dirigent; opleiding aan cons. te Leipzig en München, pianoleraar Toonkunstmuziekschool A'dam (1877); (mede-)oprichter en pianoleraar A'damsch Cons. (1884), directeur daarvan (1914-24); dirigent Oratorium Ver. Excelsior en Toonkunstkoor A'dam (1886-98, alwaar verdrongen door Mengelberg); ook kamermuziekorganisator en pianobegeleider; compositorisch verwant aan Brahms en Grieg.

Samuel Sarphati (geb. 31-1-1813 te A'dam, overl. 23-6-1866 aldaar), medicus, filantroop, (maatschappelijk en cultureel) ondernemer, bestuurder, stadsvernieuwer; opleiding Lat. School en/of Athenaeum Illustre, studie medicijnen te Leiden (1833, promotie 1839); huisarts en armenarts Port.-Isr. Gemeente (1839-47); oprichter/secr. Ned. Mij. ter Bevordering der Pharmacie (1842); o.m. (mede-)oprichter Inrigting van Onderwijs voor Koophandel en Nijverheid (1846), Ned. Mij. ter Bevordering van Landbouw en Landontginning (1847), Ver. voor Volksvlijt (1852), Mij. voor Brood- en Meelfabrieken NV (1855), Mij. het Paleis voor Volksvlijt NV (1855), Ned. Credit- en Depositobank (1863), Nat. Hypotheekbank NV en Surinaamsche Bank NV (1864); verder o.m. (lib.) lid Prov. St. N.-H. (1851-66), bestuurslid (1854) en voorzitter (1855) Groote Kerkeraad Port.-Isr. Gem.; realiseerde o.m. PvV (1864) en Amstelhotel (1866).

Frans J. Wedemeijer (geb. 1-2-1838 te Bergen op Zoom, overl. 27-9-1896 te A'dam), violist, clarinetist, dirigent; tweede dirigent Parkorkest onder Stumpff (1867) en (1e) AmOV (1882-84); dirigent (2e) AmOV in (nieuwe) Parkschouwburg (1884-88); tweede dirigent CGO (1888-90); tweede dirigent orkest NNO in SSBA (1894-96); eerste voorzitter ATV (april-juli 1894).

#### 4. Rond het operawezen (1880-1920)

Jacques Cointi (verm. geb. 1846 te 's-Gravenhage), zanger, operaregisseur en -directeur; directeur Ver. De Nieuwe Nederlandsche Opera (1902-04) en van Opera Vereeniging (1906-08); in latere jaren werkzaam te New York.

Frederik Hendrik van Duinen (geb. 30-4-1860 te A'dam, overl. 13-4-1937 aldaar), makelaar in metalen en baszanger (leerling van A. Averkamp, J. Messchaert en H. Viotta); trad o.m. op bij Wagnervereeniging en NNO (Van der Linden, 1895).

Cateau Engelen-Sewing (geb. 27-1-1868 te A'dam, overl. 16-12-1961 aldaar), (opera-)zangeres en pedagoog; opleiding aan Kon. Muzieksch. 's-Gravenhage (piano/zang); sopraansoliste bij o.a. NO (1890-94) en NNO (1894-1902); later o.m. bij gezelschappen van haar echtgenoot, de bas-bariton Henry Engelen (o.a. ALT van Engelen, Loman en Raabe); vervolgens internationale carrière als 'de Hollandse Nachtegaal'; na 1915 pedagoog.

Henri Engelen (geb. 15-8-1867 te R'dam, overl. 13-2-1935 te Antwerpen), bas-bariton, acteur, regisseur en opera-ondernemer; opleiding aan Muziekschool van Toonkunst Rotterdam; o.m. verbonden aan HOG/NO (De Groot, 1890) en NNO (Van der Linden, 1894-1901); actief in Duitsland (Berlijn, Hannover, 1897/98); eigen gezelschap: ALT (Engelen, Loman en Raabe, 1900-03); verder in Antwerpen (1903-09) en Gent (1910); later actief als regisseur (o.m. Opera Koopman, 1916); gehuwd (1892) met de sopraan Cateau Sewing.

Cathérine (Cateau) Esser (geb. 24-9-1859 te A'dam, overl. 3-7-1923 aldaar), (alt-)zangeres, pedagoog en opera-ondernemer; piano-, orgel-, zang- en harmonie-opleiding bij o.a. J. Verheijen, J. Verhulst en D. de Lange; verdere zangopleiding bij J. Stockhausen (Frankfurt, 1879) en Pauline Viardot (Parijs, 1882/83); enige jaren zangsoliste (1883-85?); zangpedagoog en directrice particuliere muziekschool van de 'Vereeniging tot Beoefening van Vocale en Dramatische Kunst' (opger. 1895); deze trad ook op als (ad hoc-)opera-ondernemer en -financier, o.m. van het ALT (1902/03); later korte tijd artistiek leidster van een der vele Noord-Nederlandsche Opera's (1908/09).

H.J. Fransella, kortstondig fluitist (evenals A. Fransella) in het CGO (seizoen 1888/89); later in orkest van NNO, waar hij lid was van de commissie tot samenstelling van het orkest (samen met H.J. Seemann Sr. en C. Stemmerik); ATV-bestuurslid, o.a. 2e secr. (1894-1901?).

Joh. George de Groot (geb. 11-6-1837 te R'dam, overl. 15-12-1903 te Antwerpen), kantoorbediende, militair instructeur, gymnastiek- en schermleerleraar, acteur/operettezanger, operaregisseur; vanaf 1867 actief in A'damse theaterwereld, o.a. als acteur bij de gezelschappen van Roobol & Tjasink (1869-72) en De Vereenigde Tooneelstenen van Stumpff & Veltman (1872-76); regisseur bij Prot & Kistemaker in Frascati aan de Nes (1876-79); acteur bij en directeur van Salon des Variétés (1881-83); onderdirecteur (onder F.A.v. Hall) van Parkschouwburg (v.a. 1883); aldaar directeur en regisseur van resp. Nederlandsch Operette-Gezelschap, Hollandsch Opera Gezelschap (HOG, 1886-1890) en Nederlandsche Opera (NO, 1890-1894); vervolgens van Nederlandsche Opera-Vereeniging (NOV), Nieuw Nederlandsch Tooneelgezelschap (PvV, 1894-95) en Sociétaire Noord- en Zuid-Nederlandsche Opera-Vereeniging (Parkschouwburg, 1897); na 1897 als horeca-exploitant in België actief.

Machiel ('Cavaliere') de Hondt, opera-ondernemer; directeur Italiaansche Opera (1897-1925).

Wilhelm Kienzl (geb. 17-1-1857 te Waizenkirchen, overl. 3-10-1941 te Wenen), O'rijks pianist, (opera-)componist, dirigent en muziekpublicist; leerling van Wagner in Bayreuth; enige tijd werkzaam in Nederland; componist van o.a. 'Der Evangelimann' en 'Der Kuhreigen'; auteur van een Wagnerbiografie.

David Koning Jr. (geb. 5-6-1853 te A'dam, overl. 8-11-1921 aldaar), piano- en muziekpedagoog, (opera-)dirigent en componist; directeur Ver. De Noord-Ned. Opera (1904/05).

G.H. Koopman, opera-ondernemer en mecenas; directeur (N.V.De) Nederlandsche Opera te A'dam (1916-19), van Fransche Opera (1921/22) en N.V. Nationale Opera te Den Haag (1922-24).

Willem van Korlaar Jr., directeur-administrateur Kon.Ver. 'Het Nederlandsch Tooneel' (1897?-1913?), directeur N.V. Nationale Opera te Den Haag (1919-22).

Abraham van Lier (geb. 11-2-1813 te A'dam, overl. 1887), oorspr. acteur, later theaterdirecteur; exploitant Grand Théâtre ('Van Lier & Zn.', Amstelstraat, 1852-1911) en (operette-)zomertheater Van Lier (v.a. 1867); introduceerde v.a. 1862 (de zgn. 'gouden periode') de 'klassieke' operette (Offenbach, von Suppé).

Cornelis van der Linden (geb. 24-8-1839 te Dordrecht, overl. 28-5-1918 te A'dam), pianist, fluitist, hoboïst, violist, dirigent, componist, publicist; vanaf 1860 muziekdirecteur te Dordrecht e.o.; reizen naar België, Frankrijk en Duitsland; mede-oprichter NTV (1875, daarvan eerste secretaris (1877-88); dirigent van HOG (1888) en NO (-1894), beide onder directie van De Groot; na breuk met deze werd hij -met de bijnaam 'Opera Kees'- muziekdirecteur en artistiek leider NNO (1894-1903) in SSBA; na 1903 enige tijd actief als opera-dirigent in o.a. de Verenigde Staten; later: Nederlandsche Opera (A'dam, 1908; met Henry Engelen in PvV) en Nationale Opera (R'dam, 1906; A'dam, 1912).

A.D. Loman Jr. (geb. 26-10-1868, overl. 18-9-1954 te A'dam), fotograaf, uitvinder, theatertechnicus, (opera-)componist, opera-ondernemer, muziekleraar en -theoreticus, organisator; leerling van (theatervernieuwer) André Antoine (Parijs), Kes, Zweers; mede-oprichter Nederlandsche Tooneelvereniging (Louis Chrispijn, 1893); belichter en directiesecr. NNO (1896); mededirecteur NNO (Van der Linden, 1898/99); idem ALT (dir. Engelen, Loman en Raabe, 1900-03); muziekleraar te Arnhem (1903-06); concertreis met zijn vrouw, de sopraanzangeres Alida Lütkeermann (geb. 7-2-1969, overl. 12-9-1932), naar N.O.-Indië (1907-08); Alg.Secr. MBT (1908-19); uitgever *Caecilia* (1911); mede-oprichter GeNeCo (1911); Alg.Secr. BUMA (1913-32) en St.Ned. Auteursrechtenbureau (1942/3).

Jos.M.Th. Orelia (geb. 10-4-1854 te 's-Hertogenbosch, overl. 24-3-1926 te 's-Gravenhage), baritonzanger; aanvankelijk onderwijzer te Dordrecht; leerling van Hol te Utrecht (1885-87); debuut bij HOG en NO (1888-94); naar NNO (1894-1903); met o.m. Pauwels:Ver. De NNO (1903-04); vervolgens internationale carrière.

Desiré Pauwels (geb. 22-5-1861 te Gent, overl. 25-1-1942 te A'dam), Vlaams-Nederlandse tenorzanger en opera-directeur; heldentenor bij HOG en NO (1887-94) en NNO (1894-1903); met o.m. Orelia:Ver. De NNO (1903-04); met Kreeft (en Heuckeroth) in het Rembrandttheater: de N.V.

Nederlandsche Opera en Operette (1908-15, 1917-19); nadien (-1928) nog directeur van diverse operagezelschappen (o.a. met Chris de Vos).

Gustave Prot Sr. (geb. 15-3-1817 te Parijs) en Gustave Henri Prot Jr. (geb. 13-8-1950 te A'dam), decorateurs, theaterondernemers (onder firmanaam G. Prot & Zn., alias 'Prot') en operetteproducenten (in de zgn. 'gouden periode'); bespelers van Frascati (Nes, 1874) en exploitanten van Schouwburg Frascati (Plantage, 1879-91, 1895-1912; deze lokatie later o.m. bekend als: Rika Hopper Theater, resp. Desmet).

Peter Raabe (geb. 27-11-1872 te Frankfort a/d Oder, overl. 12-4-1945 te Weimar), Duits dirigent, componist en musicoloog (promotie wijsbegeerte: Jena, 1916); dirigent te Königsberg (1894/95), Zwickau en Elberfeld (-1899); bij NNO (1899-1901) en ALT (1900-03); te München (Kaim-Orchester, 1903-06) en Weimar (1907-20); Generalmusikdirektor Aken (1920-34); tijdelijk dirigent Berl. Philh. (1934); Reichs-musikkammerpräsident (1935-45, als opvolger van Rich. Strauss); alhoewel Raabe deze functie tot zijn dood bekleedde, 'verstand [er] es, sich von der herrschenden politischen Richtung unabhängig zu erhalten' (volgens verbazingwekkend lemma in: *MGG* Band 10 (Kassel enz. 1962, 1834)).

Léopold Roosen, omstr. 1914 (Belgisch) intendant Fransche Opera en gérant Kon. Schouwburg te Den Haag.

Alexander Saalborn [eig.: Zaalborn] (geb. 1853, overl. 29-1-1924 te A'dam), oorspr. Russisch acteur en regisseur; acteur Meininger Hoftheater (1871); regisseur Grand Théâtre Van Lier (1884); directeur Hoogduitsche Opera R'dam (1889-91); regisseur NO (1891-94) en NNO (1894-96); directeur Hoogduitsche Opera en Operettegezelschap (HOOG, 1896); regisseur Hollandsch Toneelgezelschap (Barend Barendse, PvV, 1896-1901) en Noord-Nederlandsche Opera (D. Koning jr., 1904); directeur Operettegezelschap A. Saalborn (1906-10).

Henri Jacques Seemann Sr. (geb. 26-12-1836 te A'dam, overl. 27-11-1914 aldaar), clarinetist in orkest NNO en medesamensteller daarvan (samen met H.J. Fransella en C. Stemmerik).

Charles Stemmerik (geb. 16-9-1852 te A'dam, overl. 28-7-1931 aldaar), altviolist in orkest NNO en medesamensteller daarvan (samen met H.J. Fransella en H.J. Seemann Sr.).

Jacques (Jacobus) Urlus (geb. 9-1-1867 bij Aken, overl. 6-6-1935 te Noordwijk), tenorzanger; ontdekt door De Groot en leerling van Nolthenius, Averkamp en Cornelia van Zanten; heldentenor bij NNO (1894-1900), Leiziger Stadttheater (1900-18) en Metropolitan Opera Company in New York (1912-17); ook bij Wagner-Vereeniging (1911-31), Ned. Opera (Koopman, 1917/18) en in München en Bayreuth.

Ernestus Philippus Hubertus van der Ven (Ernest, Ernst; ps. Jac. Rademacher; geb. 7-7-1846 te Antwerpen, overl. 1-2--1913 te Utrecht), ondernemer, journalist, politicus, vertaler/ librettist, opera-regisseur/-administrateur; aanvankelijk vertegenwoordiger en commissionair in granen te A'dam (-1870) en scheepsmakelaar te Antw. (1871); red. *De Werker* (Belg. sectie Eerste Internationale), medew. *De Toekomst/De Vrijheid* (1871/2, Den Haag) en *Het Vrije Volk* (Antw.); lid 'De Dageraad' en opr. 'Dem. Bond v. N.- en Z.-Ned.' (1873); actief in Vlaamsche Beweging en Willemsfonds (1874); in jaren '80

opnieuw naar Ned.: secr. HOG (1886); dir./hoofdred. weekblad *De Controleur* (1890-1912, Utrecht; eig.: F.A.v. Hall); ook dir. Ver. De NNO (1902-04).

Christiaan W.F. de Vos (geb. 1871 te A'dam, overl. 16-2-1949 aldaar), tenorzanger; leerl. van Cateau Esser; prominent zanger bij NNO (Van der Linden) en NO (Koopman); directeur van diverse operagezelschappen (1915-34), o.m. met Pauwels.

### 5. Bestuur NV Het Concertgebouw (chronologisch v.a. 1882)

Petrus Antonius Ludovicus van Ogtrop (geb. 25-8-1835 te A'dam, overl. 7-4-1903 aldaar), effectenhandelaar; firmant H.J.v. Ogtrop & Zn., voorzitter Ver. voor den Effectenhandel; amateurzanger en -dirigent (o.a. van koor Mozes en Aäronkerk); (mede-)oprichter en voorzitter bestuur CG (1882-1903).

Jerôme Alexander Sillem (geb. 24-10-1840 te A'dam, overl. 1-5-1912 aldaar), jurist en advocaat, (liberaal) politicus en historicus; amateurpianist; commissaris Bank Hope & Co.; secr. afd. A'dam MBT (1864); dir. PvV (1867-69); initiatiefnemer/penningmeester VNM (1868); redacteur *De Gids* (1871-94); bestuurslid, later voorzitter 'Ver. tot het Vormen van eene Openbare Verzameling van Hedendaagsche Kunst' (1874; later: Stedelijk Museum); gemeenteraadslid A'dam (1882-91); (mede-)oprichter, bestuurslid (1882-1903) en voorzitter (-1912) CG; bestuurslid 'Ver. Rembrandt' (1883) en Rijksmuseum; voorzitter Commissie Rijksacademie voor Beeldende Kunsten; bestuurslid (1884-86) en voorz. (1911) A'damsch Cons.; lid liberale kiesverenigingen 'Grondwet' en 'Burgerpligt'; lid Prov. St. (1886-1912) en gedeputeerde Prov. N.-H. (1891-1912); ook auteur van monografieën over o.m. Gogel, Valckenaer en D. van Hogendorp.

Hendrik Jan de Marez Oyens (geb. 11-8-1843 te A'dam, overl. 19-6-1911 aldaar), bankier en effectenmakelaar (Fa. H. Oyens & Zn.); bestuurslid Ver. v.d. Effectenhandel; bestuurslid van o.m. Ver. v. Hedendaagsche Kunst, Ver. Rembrandt, Wagnervereeniging, Mij. Expl. Stadsschouwburg, NV Galerij Maatschappij; bestuurslid afd. A'dam MBT; (mede-)oprichter en penningmeester CG (1882-1911).

Dirk Herbert Joosten (geb. 2-10-1840 te A'dam, overl. 17-5-1930 aldaar), katoen-, tin-, rubberhandelaar en kunstmaecenas; steunde het Parkorkest; bestuurslid afd. A'dam MBT; (mede-)oprichter en bestuurslid CG (1882-1891); voorzitter bestuur A'damsch Cons. (1884-86); directeur Ver. De Nederlandsche Opera (1903-04).

Wilhelm Cnoop Koopmans (geb. 12-9-1837 te A'dam, overl. 1895), firmant distilleerderij (Levert & Co.); (mede-)oprichter en bestuurslid CG (1882-88); secr. bestuur A'damsch Cons. (1884-85).

Richard van Rees (geb. 1853, overl. 1939), jurist en advocaat; amateurpianist; firmant bank Boissevain resp. Pierson & Co.; lid Prov. St. N.H.; bestuurslid afd. A'dam MBT en A'damsch Cons. (1884-89); bestuurslid (1884-1912) en voorzitter (-1920) CG.

Hendricus Joannes van Ogtrop (geb. 1866, overl. 6-7-1914 te A'dam), jurist en bankier; firmant H.J.v. Ogtrop & Zn.; bestuurslid CG (1903-14, als opvolger van zijn oom P.A.L. van Ogtrop).

Dr. Charles E.H. Boissevain (geb. 9-5-1868 te A'dam, overl. 7-11-1940 te Blaricum), fabrieksdirecteur en mecenas (zoon van hoofdred./dir. *Alg. H'blad* en intimus/buurman van Mengelberg); directeur ammoniakfabriek; bestuurslid CG (1903-04, 1915-31) en van 'Ver. tot instandhouding v.h. CG'; gemeenteraadslid voor VDB (1905-07, 1909-1919) en lid Prov.St. N.-H. (1910-16); voorzitter afd. A'dam en hoofdbestuur MBT (1910-17); lid Cie v. Adv. inz. de Bevordering der Toonkunst van Rijksweg (1918-39).

H.Th. de Booy (geb. 23-6-1867 te H'lem, overl. 7-9-1964 te A'dam), beroepsmilitair en orkestman- nager (gehuwd met H.G. Boissevain); luitenant-ter-zee eerste klas (gepensioneerd 1903); directeur- administrateur CG (1904/05); vervolgens orkestmanager als (gedelegeerd) bestuurslid (-1938).

### 6. Dirigenten en concertmeesters van Het Concertgebouworkest

Evert Cornelis (geb. 5-12-1884 te A'dam, overl. 23-11-1931 te Bilthoven), dirigent, pianist, organist en kamermuzikspeler; opleiding aan A'damsch Cons. (Zweers, De Pauw); solorepetitor Vlaamse Opera Antwerpen (1906); kapelmeester Ned. Opera A'dam (1908); 2e dirigent CGO en Toonkunst- koor (1910-19, ontslag na Sousa-affaire); leider Concertgebouw-sextet en zangbegeleider (Alida Loman, Berthe Seroen); dirigent USO (1922-31), van afd. Utrecht en R'dam MBT en Kralings Vrouwenkoor (R'dam); art. leider Ned. Bach Vereeniging (1927).

Cornelis Dopper (geb. 7-2-1870 te Stadskanaal, overl. 18-9-1939 te A'dam), violist, dirigent, journalist en componist; opleiding cons. Leipzig bij Carl Reinecke (1888/89); violist Groningsche Harmonie (1891/92); violist, solorepetitor en 2e dirigent NNO (Van der Linden, 1896-1902); solorepetitor ALT (1902/3) en Ver. De NNO (Paleisopera, 1903/04); idem en dirigent Ned. Opera (Joosten/v. Duinen, 1903/4); dirigent The Savage Opera Company (VS/Can/Mex, 1905-08); 2e dir. CGO onder Mengelberg (1908-31).

J. Martin S. Heuckeroth (geb. 17-4-1853 te A'dam, overl. 19-3-1936 aldaar), (alt-)violist, fagottist, clarinettist, hoboïst, saxofonist, dirigent en componist; leerl. van Dan.de Lange en J. Kwast; violist, 2de concertmeester en dirigent Parkorkest (v.a. 1869), kapelmeester Kon.Ver. 'Het Ned. Tooneel' in SSB en bij operette van Prot & Zn.; luit.-kapelmeester Schutterij-muziekkorps 's-Hertogenbosch en leraar muziekschool aldaar (1889); 2e dirigent en violist CGO (1892, onder Kes); dirigent AOV (1893-1904); opnieuw 2e dir. en violist (onder Mengelberg) CGO (1904-08); dir. Toonkunstkoor en Mij. Caecilia; dir. Ned. Opera Pauwels & Kreeft (Rembrandttheater, 1908-12) en Sted. Muziek- korps Purmerend (1919-34); leider operaklas Cons. R'dam.

Willem Kes (geb. 16-2-1856 te Dordrecht, overl. 22-2-1934 te München), (alt-)violist, dirigent, componist en pianist; leerl. (als pensionnaire v. Kon. Willem III) van Ferd. David, Carl Reinecke, Jos. Joachim en Henryk Wieniawski; concertmeester (1876/77) en dirigent (1883/84) Parkorkest; directeur Toonkunst Dordrecht (1879-88); eerste dirigent CGO (1888-95), Scottish Orchestra in Glasgow (1895-98), Philh. Orkest Moskou (1898-1904); Generalmusikdirektor Coblenz (1905-26); verder o.m. gastdirigent Beethovenfeest RO (1911).

Leopold Kramer (geb. 11-4-1870), violist; concertmeester (1892-94) en 2e dirigent (zomer 1893) van CGO.



Jozef Willem Mengelberg (geb. 28-3-1871 te Utrecht, overl. 22-3-1951 te Hof Zuort, Graubunden in Zwits.), pianist, zanger, componist, dirigent; leert. van Rich. Hol te Utrecht en Cons. v. Keulen (1888-92); stedelijk muzikdirecteur te Luzern (Zwi) (1892-95); chef-dirigent van het Concertgebouworkest (1895-1945); muzikdirecteur Mij. Caecilia (1897) en Toonkunstkoor A'dam (1898); dirigent Museumconcerten (1907) en Caecilien Verein (1908) in Frankfurt am Main, van Nat. Symphony Orch./ N.Y. Philh. Orch. (v.a. 1905), van Royal Philh. Society te Londen (1911-14); lid Cie v. Adv. inz. de Bevordering der Toonkunst v. Rijkswegen (1920); bijz. hoogleraar muziekwetenschap RU Utrecht (1934).

Jean Jacques Theodore Renard jr. (geb. 14-5-1869, overl. 12-9-1898 te Londen), clarinettist, violist, (revue-)dirigent, arrangeur en componist; compositieleerling van Zweers; clarinettist Grand Théâtre Van Lier (1885), orkestmeester Salon des Variétés (1886), 2e dirigent CGO (1893-1896); vervolgens werkzaam in Engeland.

Andreas Petrus (André) Spoor (geb. 23-9-1867 te A'dam, overl. 29-3-1929 te 's-Gravenhage), violist en dirigent; studie o.a. aan Cons. te Parijs (1883); 1e violist orkesten van Colonne en Lamoureux (ong. 1885-87); concertmeester resp. in Helsingfors (Finland), Petersburg (1887-88), Helsingfors en Hamburg; concertmeester, soloviolist en 2e dirigent CGO (1895-1904) en RO (1904-24); bestuurslid Sempre Crescendo (rond 1900-04); dir. 'Haags Symphonie-Orkest'; hoofdleraar Kon. Cons. 's-Gravenhage en Cons. R'dam (1904-29).

Christiaan Timmner (geb. 13-4-1859 te Den Helder, overl. 9-2-1932 te Los Angeles), violist en vioolpedagoog; leert. Kon. Muziekschool te Den Haag en Cons. v. Brussel (1873); concertmeester AOV (1877); violist Paleisorkest (1878), kapel Benj. Bilsé (Berlijn, 1876-79) en Berliner Philharmoniker (1879-83); concertmeester Parkschouwburg (1883-88) en CGO (1888-89; 1891-92; 1894-95; 1904-11: als 'Christiaan de Vierde'); naar VS (1911): concertmeester resp. dirigent o.a. te Cleveland (Ohio), Columbia en St. Paul (1911-?); later pedagoog en kwartetsspeler te Los Angeles.

Henri A. Viotta (geb. 16-7-1848 te A'dam, overl. 17-2-1933 te Montreux, Zwi.), dirigent, violoncellist, componist, publicist, muziekcriticus en advocaat (zoon van arts en componist J.J. Viotta); muziekstudie bij Rich. Hol en Cons. te Keulen (bij F. Hiller, 1864); rechtenstudie Leiden (diss.: *Het auteursrecht van den componist* (aldaar 1877)); auteur *Lexicon der Toonkunst* (Amsterdam 1881-83, 3 dln.); (mede-)oprichter, artistiek directeur en dirigent Wagner Vereeniging (1883/84); directeur Kon. Muziekschool Den Haag (1896, v.a. 1900: Kon. Conservatorium); oprichter en eerste dirigent RO (1904-1917); verder bestuurlijk zeer actief (o.a. in NTV; Raad van Bestuur SSBA, enz.).

Louis Zimmermann (geb. 19-7-1873 te Groningen, overl. 6-3-1954 te A'dam), violist en componist; leert. van Reinecke te Leipzig en Ysaye te Brussel; concertmeester te Homburg, Hamburg, Darmstadt en Londen (Wood); 2e resp. 1e concertmeester CGO (1899-1904; 1911-1940); vioolleraar Royal Academy of Music (Londen, 1904); hoofdvakleraar A'damsch Cons.

**7. Musici in het Concertgebouworkest (1888-na 1920)**

D. Belinfante, clarinettist; 1ste secretaris ATV (1894-1905); 2e clarinettist CGO (1895-1905); later werkzaam in Engeland.

Abraham Best Jr. (geb. 1879 [?], overl. Wassenaar 14-8-1935), fluitist; solofluitist CGO (1897-1904) en RO (1904-35); leraar Kon. Cons. (1905-35).

B. Bos, violist; 2e (1893/4; 1898-1912) resp. 1e violist (1912-1928) CGO; ook werkzaam als muziekkopïist.

Thomas Canivez, violoncellist; als zodanig in CGO (1909-15).

Jacob A.W. Dahmen (geb. 9-2-1871 te A'dam), violist; leerl. van F. Coenen en W. Kes; 2e en 1e violist, later 2e concertmeester CGO (1888-1904); bestuurslid Sempre Crescendo (omstr. 1904); afkomstig uit geslacht van 'muziekmeesters' en neef van fluitist/piccolospeler Johan F.A.Th. Dahmen (geb. 2-8-1837 te A'dam, overl. 8-5-1923 aldaar), die eveneens in CGO speelde (1888-1907) en (omstr. 1895) ATV-bestuurslid was.

Arnold Drilmsa (geb. 1-4-1874 te Deventer, overl. 27-10-1943), clarinettist en violist; resp. leerl. v. Th.M. Hofmeester en L. Kramer); werkzaam in AmOV en orkest HOG (al vóór 1891); 1e violist en (bas-)clar. CGO (1891-1906); bestuurslid ATV (1902-09) en Sempre Crescendo (1904-06); dirigent van orkesten 'Handwerkers Vriendenkring' en ANDB; secr. Coöp. Ver. 'De Nieuwe Muziekhandel' (1915); mede-oprichter NOT (1923) en bestuurslid NMPV (omstr. 1926); viool- en compositiepedagoog en componist van pedagogische stukken.

Bertrand Henri Drilmsa (verm. geb. 21-1-1869 te Deventer, overl. 23-7-1943), violoncellist; leerl. v. Henri Bosmans en Isaac Mossel; werkzaam in USO, vervolgens in CGO (1889-1906); later (cello-)pedagoog; vice-voorz. NOT en voorz. afd. A'dam KNTV (jaren '20).

Joh. Corn. Dudok, violist en harpist; als zodanig in CGO (1895-1916) [vader van de architect].

P.J. Elders, fagottist; als solofagottist in CGO (1903-35).

Albert Fransella (geb. te A'dam, overl. 1935 te Londen), fluitist; solofluitist CGO (1889-1891, met korte onderbreking); idem (na conflict met Kes) bij Royal Philh. Society te Londen ('Queen's Hall Orchestra', vóór 1900 tot na 1920); aldaar ook leraar Trinity College of Music en Guildhall School of Music.

W.J.C. (Willem) Gerke (geb. 3-8-1876 te A'dam, overl. na 1948), violist (leerl. v. J.A. Tak, W. Kes en L. Kramer), hoornist (leerl. v. W.C. Breethoff), pianist (leerl. v. Wr. Hutschenruyter), componist (leerl. v. B. Zweers) en dirigent; violist NNO (Van der Linden, 1895-96), 2e violist CGO (1896-1904); dirigent Amsterdamsch Studenten Muziekgezelschap J.Pzn. Sweelinck (1905) en Utrechtsch Studenten Concert (1909).

Petrus W. Grebe (geb. 10-5-1861 te 's-Gravenhage, overl. 17-2-1939 te A'dam), violist en trombonist; aanvankelijk violist in Paleisorkest (-1890), vervolgens trombonist in CGO (1890-1925); ook werkzaam als muziekkopist; bestuurslid, 2e penn. ATV (1894-1904); bestuurslid van N(A)TV (1906-); ook actief in Mij. Apollo.

Gérard Hekking (geb. 22-8-1879 te Nancy, overl. 5-6-1942 te Parijs), violoncellist; leerl. cons. Parijs; als solovioloncellist in CGO (1904-19); leraar cons. Parijs (1927).

Johan Christiaan Herbschleb, violist (overl. 19-8-1935 te A'dam); eerste violist CGO (1892-1935).

Alex Heymans (geb. 19-11-1868 te A'dam, vermoord 17-9-1942 in Auschwitz), tubaïst; als zodanig in CGO (1896-1932); verder o.m. dirigent van Amstels Fanfarecorps 'Sarphati' (1897), Fanfare 'Amicitia' (Landsmeer), de 'Amsterdamsche Postharmonie' en (zij het niet zonder problemen) van de 'Zangvereniging W.van Zuylen'.

Hendrik Willem Hofmeester (geb. 1858 te Alkmaar, overl. 1944 te 's-Gravenhage), trompettist en (alt-)violist; aanvankelijk werkzaam in Paleisorkest (onder Coenen); trompettist en altviolist (1889-91), solotrompettist (1898-1904) in CGO; leraar A'damsch Cons.; solo-altist RO en hoofdleraar Kon. Cons. 's-Gravenhage (1904).

Gertrud Pauline Selma Hutschenruyter-Winzer (geb. 20-6-1864 te Brieg (bij Breslau, Silezië), geh. m. Wm. Hutschenruyter op 12-4-1894 te Amsterdam, moeder van twee zoons, overl. te Laren-N.H.(?, na 1949), harpiste; als zodanig bij Hoogduitsche Opera Rotterdam (1882), Paleisorkest Amsterdam (1884-86), in Sint-Petersburg en Königsberg (1886-89), in CGO (1889/90-1904, m.u.v. 1896/7: Noord-Ned. Opera); docente A'damsch Conservatorium (1898); harpiste RO (1907-14) en USO (1914, gepens. omstr. 1928).

Willem (Johannes Willem Jacob) Hutschenruyter Jr. (geb. 22-9-1863 te R'dam, overl. 3-3-1950 te Laren-N.H.), hoornist, organist, organisator en publicist; 2e en 3e hoornist CGO (1889-97); secretaris der exploitatie (1891-94), adj.-admin. (1894-1900) en dir.-admin. (1900-04) van CG en CGO; penningmeester en lid muziekcie 'Kunst aan het Volk' (1903-09); voorzitter ATV (1894-1900; 1904-09) en HTV (1909/10; 1912-15; 1919/20); 2e hoornist USO (1915-27); voorz. 'Orkest-Organisatie USO' (1918?-25); mede-oprichter en eerste voorzitter NTB (1919-20).

Jac. Kemman, violist; tweede violist CGO (1888-1932).

Carl Richard Krüger (geb. 13-2-1856 te Gera (Thüringen), overl. 1932 te Baden-Baden), (alt-)hoboïst en violist, engagementenmakelaar; wellicht eerst werkzaam bij voorloper van Arnh.OV (1877); daarna te A'dam in AmOV (verschillende samenstellingen) en Parkorkest (1878); vervolgens in Parkorkest o.l.v. Kes (1883), in AmOV o.l.v. Wedemeyer (1885-88), in CGO (1888-1922); leraar A'damsch Cons. (1895); vanaf oprichting bestuurslid, later 2e (1896) en 1e voorzitter (1901-04) ATV; oprichter en voorzitter van N(A)TV (1906-22); voorzitter Mij. Caecilia (1909-22).

Th.C.de Maaré (geb. 1863 te R'dam), violoncellist; solocellist in AmOV, cellist in CGO (1888-1923); best.lid Ver. 'Het Concertgebouworchest' (1921/22).

Leonard H. Meerloo (geb. 15-2-1863 te 's-Gravenhage, overl. 19-1-1940 te A'dam), violoncellist; als zodanig in USO (1880-83), Paleisorkest (1883-88?) en CGO (1889-1928); bestuurslid Sempre Crescendo(?).

Isaac Mossel (geb. 22-4-1870 te R'dam, overl. 31-12-1923 te A'dam), violoncellist, violist, dirigent en pedagoog; solocellist Berliner Philh. (1886) en CGO (1888-1904); solist (reeds als wonderkind); pedagoog (o.a. aan A'damsch Cons.); kamermuzikspeler (o.m. m. Mengelberg); 2e voorz., penningm. en bestuurslid ATV (1894-96; 1904/05); dirigent (o.a. van freelance-ensemble: het A'damsch Symphonie-orkest); instrumentenverzamelaar (liet 22 strijkstokken, 5 violen en 9 celli na, waaronder Stradivarius).

Max Mossel (geb. 25-7-1871 te R'dam, overl. 1929 te 's-Gravenhage), (alt-)violist en componist; broer van de cellist Isaac; opleiding aan R'damsche Muziekschool van de MBT; 2e (1888-89) en 1e (1890-92) violist in CGO; later o.m. (solo-)violist in Glasgow, Birmingham en Chrystal Palace te Londen.

Alex A. Polak, violist; 2e (1894/5) en 1e (1895-1934) violist CGO.

George V. Scager, altviolist; (2e solo-)altviolist CGO (1901-1944); penningmeester (1915-18), bestuurslid (1921/22), vice- (1940/41) en wnd. voorzitter (1941; 1945) van Ver. 'Het Concertgebouworchest'; president Mij. Caecilia.

M.B. Seemer, violist; 1e violist CGO (1888-1919).

Hendrik Theodoor Johan (Henri) Stips (geb. 2-7-1877 te R'dam, overl. 18-1-1965 te A'dam), paukenist en contrabassist; paukenist Kleine Schouwburg R'dam; opleiding als contrabassist aan R'damsche Muziekschool MBT; als zodanig in CGO (1897-1941); hoofdleraar A'damsch Cons.; bestuurslid Sempre Crescendo en ATV; (langdurig) voorzitter van Ver. 'Het Concertgebouworchest' (1915-41, de nazaat en voortzetting van Sempre); lid Cie v. Advies inz. de Bevordering der Toonkunst van Rijksweg (1919); 2de voorz. Fed.v. Ned.Toonk.Ver. en voorz. Orkestenverbond.

S.L. Wertheim, (alt-)violist; 2e violist en altviolist CGO (1893-1904).

#### **8. Rond A(N)TV, VvMO&MO, NMPV en NTB (1894-na 1920)**

Simon van Adelberg (geb. 14-8-1853 te Utrecht, overl. 6-7-1938 te A'dam), pianist, (alt-)violist, (zang-)pedagoog; opleiding o.a. aan Cons. Keulen; (2e) concertmeester USO (1873-?) en Paleisorkest (1891-?); solo-artist NNO (1894-96?); (mede-)oprichter (gez. met Ary Belinfante) van 'Eerste Particuliere Muziekschool' Amsterdam (1899).

Peter G. van Anrooy (geb. 13-10-1879 te Zaltbommel, overl. 31-12-1954 te Scheveningen), pianist, componist, violist en dirigent; leerl. van o.a. J. Wagenaar en W. Kes; 1e violist in Glasgow (1900/01) en Zürich (1901/02); 2e kapelmeester ALT (1903); dirigent GOV (in de Groningse 'Harmonie', 1905-10), AOV (1910-1917), RO (1917-41).

Ary Belinfante (geb. 28-5-1870 te A'dam, overl. 2-2-1924 aldaar), pianist, pedagoog en publicist; pianostudie bij Röntgen en De Lange, compositie bij Zweers; leraar piano en muziekgeschiedenis Orkestschool A'damsch Cons. (1893); pianopedagoog en (mede-)oprichter (gez. met Simon v. Adelberg) v. 'Eerste Particuliere Muziekschool' (1899); oprichter (m. J.H. Garms Jr.), red. verenigingsblad en voorz. VvMO&MO (in 1898 in A'dam, in 1902 landelijk), alsmede actief in voortzetting daarvan, het NMPV (1912).

George Bergmann, violoncellist; als zodanig in AOV (1897-1915); bestuurslid (eerste) Arnh.TV (omstr. 1898) en Ver. van Orkestmusici (omstr. 1907); secr. (tweede) Arnh.TV 1909-1918 en lid hoofdbestuur ANTV; opr. 'Muziekhandel Bergmann' (1914).

Maurits A. Bing (geb. 1872? te A'dam?, overl. 4-6-1919 aldaar), trompettist, arrangeur en kapelmee-ster; trompettist in NNO (omstr. 1903) en Schutterij-orkest (o.l.v. M. Wolters); kapelmee-ster orkest Variété-theater Flora (1913-18) en arrangeur variétévoorstellingen van o.a. Léon Boedels en revues van o.a. Rido (ps. van Philip Pinkhof); organisator en vakverenigingsman: o.m. voorz. NAV en afd. A'dam NCAV; voorts diverse malen bestuurslid (Engagementsbureau) ATV.

Marius Adrianus Brandts Buys Jr. (geb. 9-11-1874 te Zutphen, overl. 21-7-1944 te Velp), organist, dirigent en componist; o.a. koordirigent te Tiel, Arnhem en Zutphen; directeur Toonkunstmuziek-school en dirigent afd. MBT te Arnhem; enige tijd voorzitter Arnh.T.V., later van KNTV.

A.C. Brouwer, o.m. componist, pianist, violist, dirigent en leraar harmonie-leer (in 1910 vermelding als violist, pianist en clarinetist in ATV-ledenlijst); penningmeester ATV (vanaf 18-3-1897).

Johan Heinrich Garms Jr. (geb. 3-12-1867 te A'dam, overl. 6-11-1905 aldaar), componist, muziek-theoreticus en -criticus; leerl.v. G. Heinze, F. Coenen en Sal. Jadassohn (Leipzig); privatdocent harmonie-leer en compositie (1897), ook verbonden aan school van de VBVDK (C. Esser); (mede-)oprichter (met A. Belinfante) van VvMO&MO (1898/1902).

Anton Heuwekemeier (geb. 1874), pianist, pianoleraar, orkestleider en impresario (van bioscoop/amusementsorkesten en dameskapellen); directeur Engagementsbureau ATV (omstr. 1916); muziek-(instrumenten-)handelaar; later (jaren '20) administrateur Opera Italiana (Cav. de Hondt).

Christiaan Pieter Wilhelm Kriens Sr. (geb. 1853 te 's-Gravenhage, overl. 1925 te H'lem), clarinetist, dirigent en componist; opleiding aan Kon. Muziekschool Den Haag; soloclarinetist USO (1868) en div. buitenlandse orkesten; 2e dirigent orkest van Bile (Dresden, ong. 1881); vervolgens werkzaam in 's-Hertogenbosch; dirigent Haarlemsch Muziekcorps resp. HOV (1889-1919); enige tijd (rond 1912) voorz. Haarlemsche Toonk. Ver.

Marius Hendrik van 't Kruys (geb. 8-3-1861 te Oudewater, overl. 14-2-1919 te Lausanne, Zwi), organist, pedagoog, componist en dirigent; opleiding aan Kon. Muziekschool 's-Gravenhage (bij Nicolai); organist Sint Laurenskerk R'dam (1874); dirigent GOV (1897-1905).

Barend Kwast (geb. 28-12-1854 te Purmerend, overl. 1919 te Liverpool), pianist, organist, componist, muziekjournalist; o.m. directeur van stedelijke muziekscholen te Leeuwarden en Purmerend (1901),

muziekdirecteur te Schagen (1903); recensent *Amsterdamsche Courant* (ong. 1902); later werkzaam in Engeland.

Johan Godfried Hendrik ('Gottfried') Mann (geb. 15-7-1858 te 's-Gravenhage, overl. 10-2-1904 te Rosmalen), pianist, (alt-) violist, componist, dirigent, publicist; opleiding aan o.a. Kon. Muziekschool 's-Gravenhage en te Parijs; dirigent 'Vereenigde Toonkunstenaren' te A'dam (1882/3), (2e) dirigent AmOV (1883-) en Parkschouwburg (1884-); orkestmeester bij HOG en NO (De Groot) onder Van der Linden (1886?-94?); kapelmeester Stafmuziek 4de Regiment Infanterie te Leiden (1885-93), dirigent van het Leids studentenorkest 'Sempre Crescendo' (1887-); 2e dirigent CGO (1894); recensent *Amsterdamsche Courant* (omstr. 1896); dirigent NNO (Van der Linden, 1896-97) en Soc. N.- en Z.- Ned. Opera Ver. (De Groot, 1897); eerste voorzitter ATV (1900-01); gehuwd met de actrice Theo Bouwmeester.

Joseph Olman (1889-1942), o.m. dirigent; secretaris NCAV-afd. Den Haag; (mede-)oprichter en voorzitter NTB (1920-37).

Israël Jacques Olman (geb. 17-8-1883 te A'dam, overl. Den Haag 1968), koordirigent, repetitor en componist; leerl. A'damsch Cons. bij Zweers; repetitor Ned. Opera; composities voor mannen, vrouwen- en gemengd koor; liederen (op eigen Ned. teksten).

Emanuel M. Pimentel (geb. 5-3-1845 te A'dam, overl. 28-8-1937 aldaar), kapelmeester en regisseur/dansmeester; o.m. kapelmeester Kon.Ver. 'Het Ned. Tooneel' (1890-1908), orkestmeester 'N.V. Het Tooneel' (W. Royaards); bestuurslid ATV (1894-99), later over naar N(A)TV.

Marinus Cornelis van de Rovaart (geb. 20-3-1871 te R'dam, overl. 12-10-1939 te A'dam), pianist, (zang-)pedagoog, repetitor, dirigent, componist (veelal onder ps. Vorratti), redacteur, publicist en vertaler; in de jaren '90 (concert-)reizen naar en werkzaamheden in Keulen, Düsseldorf, Brussel, Parijs, Wenen (solo-repetitor Th. a/d Wien), op de Balkan en in Turkije (Smyrna); na terugkomst in Nederland repetitor bij o.a. Italiaansche Opera (Cav. de Hondt), NNO (Van der Linden) en operagezelschap van Saalborn; later o.m. dirigent Vondelparkconcerten en Amsterdamsch Symphonie Orkest; commissaris (1904), 2e (1905-09) en 1e voorzitter (1909-1920) ATV; voorzitter ANTV (1909-20); later adviseur Bond van Amsterdamsche Dilettanten Muziekverenigingen; voorzitter Bond van Nederlandsche Orkestdirigenten (eind jaren '20).

Eduard G.L. Verdeman (overl. 10-8-1938 te A'dam), fagottist; als zodanig in Opera Koopman (1918) en CGO (1922-38); bestuurslid Engagementsbureau ATV (omstr. 1918).

Franciscus Lodewijk Vink Sr. (geb. 1878 te 's-Gravenhage?), componist, (koor-)dirigent en muziekdocent; o.m. dir. Orkestvereniging "Aesthetica" (1907) te Den Haag; HTV-bestuurder (omstr. 1909); tijdens Duitse bezetting prominente rol als bestuurder Muziekafdeling van de Nederlandsche Kultuurkamer.

Martinus Wolters (geb. 12-6-1864 te Rhenen, overl. 1938 te A'dam?), violist, pianist en dirigent; leerl. v. Joseph Cramer (viool), J. de Pauw (piano/orgel) en J.M. Coenen (harmonie/contrapunt); violist Paleisorkest (1881-83), orkest v. Felix Meritis (1883-86), AmOV (1884); concertmeester

HOG en NO (De Groot, 1888-), Paleisopera (1893), AmOV (1893-96), NNO (Van der Linden, 1896); kapelmeester AmOV (1897), idem van Schutterij (1900-07); 2e dirigent ALT (1902/03); concertmeester/2e dirigent Queens Hall Orchestra (1907-09); later vioolpedagoog te A'dam; actief in ATV tussen 1901 en 1905.

Corn. Wulffraat (geb. te R'dam 3-3-1872), componist; enige tijd penningm. HTV.

Jules Adrianus Zagwijn (geb. 30-12-1874 te A'dam, overl. 18-2-1966; broer van de componist Henri), violist, pedagoog, componist en kapelmeester; 2e violist Groote Schouwburg (1890) te R'dam, 1e violist Casinotheater (1898); kapelmeester Imperial-bioscoop (1912); mede-oprichter en bestuurslid van de RTV (1906); ook oprichter van Rotterdamsche Orkest Vereeniging (ROV, 1909) en Genootschap van Beroepsmusici tot Onderlinge Kunstbeoefening ('TOK', alias Rotterdamsch Philharmonisch Genootschap), het latere RPhO (1918).

### 9. Kunst-, toneel- en amusementswereld (omstr. 1875-1925)

Theodora A.L.C. Bouwmeester (geb. 19-4-1850 te Zutphen, overl. 18-4-1939 te A'dam), toneel-speelster; werkzaam als self made actrice o.a. bij: familiegezelschappen Rosenveldt/Bouwmeester (1854-79); Salon des Variétés (1873); Prot (1878); De Groot (1880); Van Lier (1882); Kon. Ver. 'Het Ned. Tooneel' (1885-1920); lerares A'damsche Tooneelschool (1915-22); het relaas van (totstandkoming van) haar huwelijk met G. Mann in één van haar beide autobiografieën (*Mijn leven. 1850-1930*, m.m.v. A.M. de Jong (Amsterdam 1929) 154 e.v.).

Johannes Nicolaas Brandenburg Jr. (geb. 12-9-1877 te 's-Gravenhage, overl. 16-10-1954 te Bussum), acteur, regisseur, vertaler en organisator; eindexamen A'damsche Tooneel-school (1905); o.m. verbonden aan 'Ned. Tooneelver.' (1905-08; 1910/11), 'Tooneelver.' (Heijermans) (1912-1914), 'Het Masker' (1933/34); lange tijd centrale figuur (penn./redacteur) in NTKV.

Hijman Croiset (geb. 18-6-1877 te Delft, overl. 23-12-1925 te A'dam), acteur, voordrachtskunstenaar, journalist en politiek activist; A'damsche Tooneel-school (1899-1901); tijdens 12 ambachten (van boekhouder tot kastelein) ook als vrije socialist ('anarchist') actief in o.m. NAS, Internationale Anti-Militaristische Vereeniging (IAMV) en Vrijdenkersvereniging 'De Dageraad' (ong. 1898-1915); red. van div. (meest anarchistische) bladen; Multatuli-declamator (ong. 1000 voorst., rond 1913 e.v.); div. gezelschappen (o.m. Heijermans, 1915-25); kortstondig lid (anti-anarchistische) Soc. Partij (Kolthek) en CPH (1918); secr. NTKV en leider toneelstaking (1920).

Carel Lodewijk Dake (geb. 1857, overl. 9-8-1918 te A'dam), etsen en kunstschilder; hoogleraar Rijksacad. v. Beeldende Kunsten A'dam; kunstcriticus *De Telegraaf*.

Jean Conrad Ferdinand Théodore Desmet (geb. 26-8-1875 te Ixelles (Brussel), overl. 21-11-1956 te A'dam), bioscoop-ondernemer en film distributeur; aanvankelijk kermis- en draaiorgelexploitant vanuit Den Bosch, vervolgens reizend bioscoopexploitant (1907-11); eigenaar vaste bioscopen (m.n. Cinéma Parisien in R'dam, 1909 en A'dam, 1910); film distributeur (v.a. 1910); directeur/aandeelhouder onroerend goed-maatschappijen (v.a. jaren '20).



Lodewijk van Deyssel (ps.v. Karel Joan Lodewijk Alberdingk Thijm; geb. 22-9-1864 te A'dam, overl. 26-1-1952 te H'lem), schrijver en letterkundige; opleiding op kostscholen (Kerkrade, Katwijk) en privé-onderwijs (1875-78); in boekhandel van zijn vader Jozef (1879-81); medew. *Weekblad De Amsterdammer* (1882-89); hoofdstedelijk bohémien (1883-84, o.m. in gezelschap van Theo Bouwmeester!); medewerker (1885) en redacteur (1909) *DNG*; (mede-)oprichter *Tweemaandelijksch Tijdschrift* (1894, m. Albert Verwey); idem *De Twintigste Eeuw* (1902-08); 1e voorz. VVL (1905-18), als zodanig betrokken bij VNKV; eredactor GU A'dam (1935).

Hendrik Johannes ter Hall (geb. 5-2-1866 te H'lem, overl. 31-5- 1944), amusementskunstenaar, revue-ondernemer en politicus; leerling-pistonblazer Kon. Marine Den Helder (1882-92), daarna regisseur amateurtoneel, voordrachtskunstenaar en komiek; schrijver en directeur 'Nederlandsche Revuegezelschap' (1893-1928); (ere-)voorzitter NAV; gem. raadslid Rijswijk (1914), voorzitter en Tweede Kamerlid Neutrale Partij (1918-21); Tweede Kamerlid Vrijheidsbond (1922-25).

Herman(n) J. Robbers (overl. 15-9-1937 te A'dam), uitgever, literatuur-, toneel- en muziekcriticus, (sociaal-democratisch) auteur; muziekredacteur *Algemeen Handelsblad*; red. *Elsevier's Algemeene Bibliotheek* en *Geïllustreerd Maandschrift*; (mede-)oprichter, bestuurslid, later vice-voorzitter VVL (1905-37); verder o.m. medew. *De Socialistische Gids*.

Hendrik Jan Schimmel (geb. 30-6-1823 te 's-Graveland, overl. 14-11-1906 te A'dam), bankier, toneelschrijver en organisator; (mede-)oprichter en voorzitter het Nederlandsch Tooneelverbond (1870-76); initiatiefnemer en voorzitter Raad van Beheer Kon. Ver. 'Het Nederlandsch Tooneel' (1876-94); auteur van historisch en burgerlijk-romantisch toneelwerk.

Leo Simons (geb. 1862, overl. 1932), toneelcriticus, letterkundige en uitgever; toneelrecensent (*Opregte Haarlemsche Courant*, 'Het Tooneel'); bestuurslid Nederlandsch Tooneelverbond; oprichter 'Mij. tot Verspreiding van Goede en Goedkoope Lectuur' (uitg. 'De Wereldbibliotheek', 1905); pleitbezorger maatschappelijke positieverbetering van acteurs (m.n. omstr. 1910/11); (mede-)oprichter weekblad *De Nieuwe Amsterdammer* ('de Mosgroene', onder red.v. Henri Wiessing, 1914); (mede-)exploitant Schouwburg Frascati (omstr. 1920).

Jean Theodoor (Jan) Toorop (geb. 20-12-1858 te Poerworedjo, Java, overl. 3-3-1928 te 's-Gravenhage), schilder, tekenaar en graficus; (na jeugd in N.-O. Indië) HBS in Nederland; tekenlessen aan Polytechnische School (Delft); verdere opl. aan Rijksacademie voor Beeldende Kunsten (A'dam, 1880) en (met beurs v. Kon. Willem III) te Brussel (1882); aldaar lid kunstenaars- ver. 'de Ving't'; oprichter Haagsche Kunstkring (1891); werkzaam te Den Haag (en Nijmegen, 1908-16).

Abram Icek Tuszynski (=Abraham Tuschinski; geb. 14-5 of 15-7-1886 te Brzeziny bij Lodz, Polen, vermoord 17-9-1942 in Auschwitz), bioscoopondernemer; aanvankelijk kleermaker en logementhouder in R'dam (1904); bioscoopexploitant aldaar (Thalia, v.a. 1914-40; Cinéma Royal, 1914-35; Scala Theater, 1915-40; Olympia Bioscope, 1916-40; Grand Théâtre, 1923-40); bouw en opening Tuschinski Theater in A'dam (1919-21), incl. La Gaité (cabaret, jazz); Studio 32 (avant garde-theater) in R'dam (1932-40); Passage Theater in Schiedam (1933); ontslag op last van de Duitse bezetter (1940), met familie als strafgeval via Westerbork gedeporteerd (1942).

Erich Wichman (oorspr.: Wichmann; geb. 11-8-1890 te Utrecht, overl. 1-1-1929 te A'dam), beeldend kunstenaar, publicist, politiek activist; afgebroken opleidingen als Utrechts gymnasiast en op Duitse kostscholen; toehoorder univ. te Utrecht (1907-11, o.m. kunstgesch.); als beeldend kunstenaar beïnvloed door Duits expressionisme, Italiaans futurisme (Marinetti) en Nederlands dadaïsme (v. Doesburg); betrokken bij kunstenaarsgroepen 'De Onafhankelijken' (1914/15), 'Het Signaal' (1916) en 'De Anderen' (1916/17) te A'dam; als vitalist en anarchist ook betrokken bij pro-Vermeulenactie ('Sousa', 1918) en oprichting anti-democratische 'Rapaillepartij' ('Hadjememaar', 1920); reizen naar Parijs, Wenen, Duitsland en Italië (1921-24); als Mussolini-adept o.m. betrokken bij fascistisch weekblad *De Bezem* (1927).

#### 10. De muziekkritiek (rond 1900)

Simon van Milligen (geb. 14-12-1849 te R'dam, overl. 11-3-1929 te A'dam), organist, componist, musicoloog, criticus en publicist; organist te Middelburg (1871), Groningen (1873) en Gouda (1875); verdere leertijd te Parijs (César Franck, 1888-90); (mede-)oprichter (met Hugo Nolthenius) en redacteur *Weekblad voor Muziek* (1894); muziekjournalist *Alg. H'blad* (1896-1906); docent muziekgeschiedenis A'damsch Cons. (1913).

Hugo Nolthenius Sr. ('Ugolino') (geb. 20-12-1848 te A'dam, overl. 8-6-1929 te H'lem), classicus en leraar klassieke talen te Utrecht (Sted. Gymnasium); (amateur-)violist, zanger, dirigent, componist, muziekkenner (Wagneriaan) en -recensent uit roeping; (mede-)oprichter (met Simon van Milligen) en (v.a. 1895 enig) redacteur van het *Weekblad voor Muziek* (1894-1909).

Matthijs Vermeulen (eig.: Mattheus Christianus Franciscus van der Meulen; geb. 8-2-1888 te Helmond, overl. 26-7-1967 te Laren, N.-H.); componist, publicist, journalist en muziekcriticus; aanvankelijk opgeleid als seminarist; leerl. van Dan.de Lange (A'damsch Cons.) en Alphons Diepenbrock, maar als componist vnl. autodidact; muziekverslaggever *De Tijd* (1909-15), *De Amsterdammer* (1910-15) en *NRC* (1910-11); redactiechef Kunst en Letteren *De Telegraaf* (1915-20); vervolgens woonachtig in Frankrijk (1921-46), aldaar werkzaam als dagbladcorrespondent (1926-40), literatuurcriticus (*De Gids*, 1927-28) en componist; na terugkeer muziekcriticus *De Groene Amsterdammer* (1946-56); auteur van (muziek-)filosofische werken en vredesactivist; later uitsluitend componist van symfonische en kamermuziek.

#### 11. De politieke omgeving (ong. 1850-1925)

Mr.H.J. Biederlack, advocaat, politiek journalist en politicus; vóór juridische loopbaan o.m. parlementair redacteur dagblad *De Amsterdammer* o.l.v. J.de Koo (v.a.1883) en oprichter/secretaris radicaal-democratische kiesvereniging 'Amsterdam' (1888), alwaar tegenstander van nauwe samenwerking met confessionelen; politiek medewerker *De Nieuwe Gids* (-1893) en *Sociaal Weekblad* (v.a. 1892, onder red.v. Mr.M.W.F.Treub), redacteur van *Vragen des Tijds* (1894-99); behoorde (volgens Braun (1992), 103) tot de 'voortuitstrevende liberalen die zich ronduit in het feministische kamp plaatsten' en wees 'élk verbod af dat de wet aan de vrouw oplegde om naar eigen behoeften en inzicht te handelen'; tijdens Eerste Wereldoorlog lid Alg. Bestuur (anti-Duitse) 'Bond van Neutrale Landen'.

Eduard Douwes Dekker (ps.: Multatuli; 'Dek'; geb. 2-3-1820 te A'dam, overl. 19-2-1887 te Nieder-Ingelheim, Rhein-Hessen, Dld.), bestuursambtenaar (N.-O. Indië), journalist, schrijver, spreker en (vrijdenkend) agitator; opleiding tot doopsgez. predikant; klerk Alg. Rekenkamer en commies (Batavia), controleur (W.-Sumatra), secretaris (Menado) bij binnenlands bestuur (1839-48, onderbroken wegens schorsing 1843-45); ass. resident (1851-56, onderbroken door verlof 1852), o.a. te Lebak (1856); na vrijwillig ontslag terug naar Europa; vervolgens auteur van o.a.: *Max Havelaar* (1859/60), *Minnebrieven* (1861), *Ideeën* (1862-77) en *Vorstenschool* (1875); op de vlucht (na 'klap in de Nes') naar Rijnstreek, Dld. (1866-68, te Wiesbaden (1870)); betrokken bij Eerste Internationale (1873); (lezingen-)tournees door Nederland (1875-81); gevestigd te Nieder-Ingelheim (1881-87); grote invloed op arbeiders-, vrijdenkers- en vrouwenbeweging.

Franc van der Goes ('jonkheer'; 'Goes') (geb. 13-2-1859 te A'dam, overl. 5-6-1939 te Laren, N.-H.); assuradeur (1878) en beurshandelaar, (marxistisch) theoreticus en auteur, docent en politicus; secr. Multatulicommissie (1881); organisator herdenkingen Hooft, De Groot en Breero (1881/1883/1884); toneelcriticus Weekblad *De Amsterdammer*, (mede-)oprichter en redacteur *De Nieuwe Gids* (1885); declamatiedocent A'damsche Tooneelschool en Cons. (rond 1890); als politicus aanv. burgerlijk-radicaal (Kiesvereniging 'Amsterdam', 1888); theoretisch mentor van jonge socialistische arbeiders; lid SDB (1891) en roeyment (1892); redacteur (m. Troelstra en Polak) v. 'oude' weekblad *De Nieuwe Tijd* (1893/4); als parlementair socialist mede-oprichter Soc. Dem. Ver. (A'dam) en landelijke SDAP (1894); vertaling Marx' *Das Kapital* dl I (1894); redacteur (m. H. Roland Holst, Gorter en Saks) SDAP-orgaan *De Nieuwe Tijd* (1896-1916) en medew. *De Kroniek* van P.L. Tak; privaat-docent Staathuishoudkunde Gem. Univ. A'dam (1899); vanaf 1903 binnen SDAP in oppositie met 'Tribune'-groep, tot SDP-scheuring (1909); lid gem. raad H'sum (1910-14) en PB SDAP (1910-24); redacteur *Het Weekblad* (bijblad *Het Volk*, 1910-19) en bij buitenlandred. *Het Volk* (1912-25); red. *Socialistische Gids* (1916-30); bij scheuring in SDAP (1932) naar Onafh. Soc. Partij (OSP), waarvan voorz. PB (1933/4); via Rev. Soc. Arb. Partij (RSAP) naar Bond v. Rev. Soc. (BRS, 1935-39).

Asser Benjamin Kleerekoper (geb. 22-9-1880 te Tiel, overl. 14-4-1943 te A'dam), journalist ('ABK'), propagandist en politicus; opleiding gymnasium Tiel en kand. rechten univ. v. Utrecht; journalistieke loopbaan bij *De Telegraaf* (1904); hoofdred. *De Joodsche Wachter* (Ned. Zionistenbond, 1905-09); medew. en red. *Het Volk* ('Oproerige Krabbels', 1915-40) en *Voorwaarts*; medew. *De Soc. Gids* en *De Notekraker* (1917); lid gem. raad A'dam (1913-23), Tweede Kamer (1913-31), Prov. St. Noord-Holland (1914-29) en PB SDAP (1914-31); voorz. Fed. A'dam SDAP (1919-21); lid Centr. best. Inst. v. Arb. Ontw. (1924-28).

Johannes de Koo (geb. 13-9-1841 te Middellie, overl. 10-5-1909 te Luik, België), literatuurcriticus, literator, journalist en toneelschrijver; aanv. predikant (1864-74), daarna corresp. *NRC* en *Het Vaderland*; hoofdred. weekblad *De Amsterdammer* (1877-1907, de latere 'Groene') en gelijknamig dagblad (1883-94, door burgerlijk-radicalen gefinancierd); lid Kiesver. A'dam (1888) en Rad. Bond (1892); red. weekblad *De Volksstem* (1895-1897).

Abraham Kuyper ('de Geweldige'; geb. 29-10-1837 te Maassluis, overl. 8-11-1920 te 's-Gravenhage), predikant, theoloog, politicus en journalist; theologiestudie te Leiden, aanvankelijk Ned. Herv. predikant o.a. te A'dam (1863-74); journalist en hoofdred. dagblad *De Standaard* (1872-1919); politicus en lid Tweede Kamer (o.a. 1874-77, 1894-1901, 1908-12); oprichter Antirevolutionaire Partij (ARP, 1879) en Vrije Universiteit (1880); afscheiding van N.H.-kerk ('Doleantie', 1886) en oprichting

‘Geref. Kerken in Ned.’ (1892); inspirator ‘Chr. Sociaal Congres’ (1891) en ‘Sociaal Program’ (1894); na afscheiding De Savornin Lohman onbetwist leider ARP (1894); conservatief minister-president (1901–05) tijdens m.b.v. zgn. ‘worgwetten’ geknevelde Spoorwegstakingen (1903); Minister van Staat (1908), vóór bekend raken corruptieschandaal (zgn. ‘Lintjesaffaire’, 1909/10).

Mr. Isaïc Abraham Levy (geb. 1836, overl. 18–3–1920 te A’dam), A’dams advocaat, publicist en politicus; (mede-)oprichter van o.m. liberale kiesvereniging ‘Burgerplicht’ en Liberale Unie, waarvoor ook Tweede Kamerlid.

Jan Oudegeest (geb. 5–8–1870 te Utrecht, overl. 10–10–1950 te Oegstgeest), vakbondsleider en politicus; vrijwillig Staatsspoorwegen (1881–85); lid ‘Chr. Jongelings Ver.’ (1885); lid (1892), afd. best. (1898), voorz. (1899–1911) en bestuurder (1911–42) van ‘Ned. Ver. [‘NV’] v. Spoorwegambtenaren’ (resp. ‘NV Spoor- en Tramwegpers.’); lid SDAP (1896), waarvoor gemeenteraadslid Utrecht (1899–1906); (mede-)oprichter, (bezoldigd) secr. (1906) en voorz. (1909–19) NVV; SDAP-gemeenteraadslid A’dam (1908–19); secr. en (vice-)voorz. IVV (1917–27); lid Tweede Kamer (1918–22); voorz. PB SDAP (1927–34); lid Eerste Kamer (1929–36).

Henri Polak (geb. 22–2–1863 te A’dam, overl. 18–2–1943 te Laren N.–H.), diamantbewerker, journalist, vakbondsleider en politicus; opleiding als brillantsnijder (te Londen, 1887–90); lid (1890), afd. secr. A’dam (1891) en secr. ‘Centrale Raad’ (1893) SDB; red. *De Diamantbewerker* (NDV, 1892–94) en ‘oude’ *De Nieuwe Tijd* (1893/4); (mede-)oprichter ATV, SDAP en ANDB (waarvan voorz. 1894–1940); intern. secr. diamantbew. bonden (1897) en voorz. ‘Wereldverbond van Diamantbewerkers’ (1903–40); lid PB SDAP (1898) en voorz. (1901–05; 1926/27); voorz. ABB (1899); SDAP-gemeenteraadslid A’dam (1902–06); (mede-)oprichter (1905/6) en voorz. (1906–09) NVV; oprichter en voorz. ‘Centrale Cie v. Arbeidersontwikkeling’ (1910); lid Eerste Kamer (1913–37); lid ‘Cie v. Adv. inz. de Bevordering der Toonkunst v. Rijkswegen’ (1918); eredoctor Letteren en Wijsbegeerte Gem. Univ. A’dam (1932); cultuur-, taal-, stadsschoon- en landschapsbeschermer.

Samuel Joseph Pothuis (geb. 30–9–1873 te A’dam, overl. 9–5–1937 aldaar; in 1903 gehuwd met onderwijzeres en SDAP-politica Carrie Smit), diamantbewerker, vakbondsleider en politicus; lid SDB (1890); oprichter en voorz. ‘Brillantsnijders- en Snijders-Vereeniging’ en lid stakingscomité ANDB (1894); lid Centrale Raad ‘Socialistenbond’ (1896); oprichter en voorz. ABB (1899), waarvan bezoldigd secr. (1901–33); lid SDAP (1900), SDAP-lid gemeenteraad A’dam (1907–35) en Prov. Staten N.H. (1907–37); medew. *De Nieuwe Tijd* (1908–16) en *De Soc. Gids* (1917); secr. ‘Centrale Cie v. Arbeidersontwikkeling’ (1916) en best. lid ‘Inst. v. Arb. Ontw.’ (1924); actief in talloze (culturele) organen van de moderne arbeidersbeweging.

Hendrik Spiekman (geb. 13–2–1874 te Hoogezand, overl. 18–11–1917 te R’dam), typograaf, journalist, vakbondsleider en politicus; aanvankelijk drukkersleerling, later corrector *Het Volk* en journalistiek medew. van o.m. *Dagblad v. R’dam*, *De Arbeider*, *De Controleur*, *De Kroniek*, *De Nieuwe Tijd*, *De Soc. Gids*, enz.; voorz. soc. jongelingenver. ‘De Vrijheid’ (1890); lid SDB (1890); voorz. afd. R’dam ANTB; (mede-)oprichter SDAP (1894); SDAP-lid gemeenteraad R’dam (1901–03, 1905–17); lid R’damse Best. Bond (omstr. 1903–12); later voorz. SDAP-fed. R’dam, lid Prov. St. Z.–H. en Tweede Kamer.

Jhr. Mr. Dr. Victor Eugène Louis de Stuers (geb. 20–10–1843 te Maastricht, overl. 21–3–1916 te ’s-Gravenhage), jurist, publicist, (hoge) ambtenaar, kunstverzamelaar, erfgoedbeschermer, (r.k.–)

politicus; opleiding Latijnse School van Kon. Atheneum Maastricht (1855-61); rechtenstudie (1861) en promotie (1869) te Leiden; advocaat te 's-Gravenhage (1869); aanklachten tegen kunst- en monumentenvandalisme o.a. in *De Gids* (1870-77); secr. en lid 'College v. Rijksadviseurs voor de Monumenten van Geschiedenis en Kunst' (1874-79); (invloedrijk) referendaris en hoofd afd. Kunsten en Wetenschappen Dep.v. Binnenl. Zaken (1875-1901); o.m. betrokken bij bouw Rijksmuseum (1876-85), enz.; (r.k.-) lid Tweede Kamer (1901-16).

Johan Rudolph Thorbecke (geb. 14-1-1798 te Zwolle, overl. 4-6-1872 te 's-Gravenhage), (rechts-) filosoof en politicus; opleiding Latijnse School Zwolle (-1814), Athenaeum Illustre A'dam (1815), doctoraal letteren Leiden (1820); studiereizen naar Duitsland (1820-24); hoogleraar staatswetenschappen Gent (1825-30) en Leiden (v.a. 1831); rector Leidse univ. (1840/1); lid 'dubbele kamer' (1840) en Tweede Kamer (1844); Min.v. Binnenlandse Zaken (1849) en regeringsleider v. drie kabinetten (1849-53; 1862-66; 1871/72).

Pieter Jelles Troelstra (geb. 20-4-1860 te Leeuwarden, overl. 12-5-1930 te 's-Gravenhage), advocaat, journalist, propagandist, politicus en dichter; opleiding tot jurist in Groningen; lid SDB (1893?); redacteur *Sneeker Courant* (1892/3), de 'oude' *De Nieuwe Tijd* (1893, na verhuizing naar A'dam), *De Baanbreker* (1894, na verhuizing naar Utrecht); (mede-)oprichter en partijleider SDAP (1894); lid Tweede Kamer (1897-1925); hoofdred. *Het Volk* (1900); (ook na 'mislukte' Novemberrevolutie van 1918) symbool en boegbeeld van SDAP.

Dr. Johannes Theodoor de Visser (geb. 9-2-1857 te Utrecht, overl. 14-4-1932 te 's-Gravenhage), christelijk theoloog en politicus; studie theologie en promotie te Utrecht (1880); hervormd predikant te Leusden (1880-84), Almelo (1884-88), R'dam (1888-92) en A'dam (1892-1909); oprichter eerste hervormde kweekschool en 'Chr. Werkmansbond' (R'dam, 1891); Tweede Kamerlid 'Chr.-Hist. Kiezersbond' resp. Unie (CHU, 1897-1918); voorz. 'Ver.v. Chr. Volksonderwijs' (1898); (eerste) voorz. CHU (1908); (eerste) minister van OK&W (1918-25); kabinetsformateur en fractievoorz. CHU in Tweede Kamer (1925/26); Kamerlid tot 1929.

Wilhelmus Hubertus (Willem) Vliegen ('Caesar') (geb. 20-11-1862 te Gulpen, overl. 29-6-1947 te Bloemendaal), typograaf, journalist, politicus en (partij-)geschiedschrijver; na lager onderwijs leerling-typograaf (1873), als zodanig naar Luik, België (1882); lid afd. A'dam SDB (1883), oprichter afd. Maastricht 'Ned. Bond v. Alg. Kies- en Stemrecht' (NBAKS, 1884), medew. *Recht voor Allen* (1886) en lid Centr. Raad SDB te Den Haag (1889); propagandist SDB te Maastricht (1890, *De Volkstribuun*); voorz. oprichtingsverg. SDAP te Zwolle (1894) en partijvoorz. (-1899); hoofdred. *De Sociaaldemokraat* te R'dam (1897-99); als balling te Parijs correspondent Intern. Soc. Congres (1899/1900); red. buitenl. *Het Volk* (1902-14); secr. 'Landelijk Comité van Verweer' (1903, tegen Kuypers' 'worgwetten'); voorz. resp. lid PB SDAP (1906-39); lid gemeenteraad A'dam (1906) en Prov. St. N.-H. (1907), lid Tweede Kamer (1909-1914); wethouder A'dam voor Publieke Werken, Financiën & Gemeentebedrijven, resp. Onderwijs & Kunstzaken (1914-22); redacteur *De Soc. Gids* (1916-38); lid Eerste (1917-22) en Tweede Kamer (1922-37); lid gemeenteraad Den Haag (1927-39); medeoprichter PvdA (1946).

Florentinus Marinus Wibaut ('Floor'; 'de Machtige'; geb. 23-6-1859 te Vlissingen, overl. 29-4-1936 te A'dam), ondernemer, publicist, politicus en mecenas; opleiding aan Openb. Handelsschool A'dam; aanvankelijk houthandelaar (-1904); medew. *De Nieuwe Gids* (1890) en *De Kroniek* (1896); aanvankelijk burgerlijk-radicaal, vervolgens lid SDAP (1897); mede-opr. (1900) en medew. (1904) *Het Volk*; voorz.

(1905/06) en lid PB SDAP (1908-33); red. *De Nieuwe Tijd* (1907-16), *Het Weekblad* (1909-19) en *De Soc. Gids* (1916); lid Prov.St. N.-H., gemeenteraadslid en fractievoorz. A'dam (1907); wethouder van resp. Volkshuisvesting, Arbeidszaken, Levensmiddelenvoorziening, Financiën, Gemeentebedrijven, Kunstzaken, enz. (1914-27, 1929-31); lid en SDAP-fractievoorzitter Eerste Kamer (1922-35); lid Executieve Soc. Arb. Internationale (1925); eredoctoraat Gem. Univ. A'dam (1928); mede-auteur 'Plan van de Arbeid' (1935).

Alfred Rudolph Zimmerman (geb. 19-1-1869 te A'dam, overl. 2-7-1939 te Velp), jurist, ambtenaar, burgemeester; opleiding gymnasium te A'dam, rechten te Leiden (promotie 1894); adj.-commies Prov. Griffie Z.-H.; gemeentesecr. (1896) en burgemeester (1899) Dordrecht; (lib.) burgemeester R'dam (1906-23); (als anti-socialist zijns ondanks) exponent van de 'bibberbourgeoisie' tijdens Troelstra's revolutiedreiging (1918); Commissaris-Generaal Volkenbond in Oostenrijk (1922-26).

## **BIJLAGE 2. Aantallen scheppende en toonkunstenaars, toneelspelers en amusementsartiesten, muziek- en dansonderwijzers, verwante en ondersteunende beroepen; beroepstellingen 1889-1920**

### **2.1 Verantwoording van de gepresenteerde data**

Uit navolgende tabellen ontstaat een beeld van (globale) omvang, toe- en/of afname, beroepsdifferentiatie, geslachtelijke en geografische verdeling van de beroepsgroep van zowel scheppende als podiumkunstenaars en verwante beroepen gedurende de onderzochte periode. Wel is het van belang om de door het Centraal Bureau voor de Statistiek (CBS; in 1889 nog: de Centrale Commissie voor de Statistiek) gepubliceerde data van laat-19e en vroeg-20<sup>e</sup>-eeuwse volkstellingen (bron: Ned. Inst. v. Wet. Informatiediensten (NIWI); [www.volkstelling.nl](http://www.volkstelling.nl)) met een zekere omzichtigheid te hanteren, daar niet precies duidelijk is hoe zorgvuldig en nauwkeurig deze ten aanzien van de beroepsgroep tot stand zijn gekomen. De aan de beroepstellingen over de peiljaren 1889, 1899, 1909 en 1920 ontleende tabellen, die deel uitmaken van de volkstellingen uit de betreffende jaren en betrekking hebben op beroepen van kunstenaars in ruime zin, dienen dus eveneens met voorzichtigheid te worden gehanteerd.

Sub 2.2 worden eerst van de vier in de betreffende periode gehouden beroepstellingen landelijke data gepresenteerd voor de relevante beroepsgroep van scheppende en toonkunstenaars, toneelspelers en amusementsartiesten, waar mogelijk ook van verwante en ondersteunende beroepsgroepen, zoals destijds gerubriceerd onder 'Vrije beroepen' (tabellen A t/m D). Voor de tellingsjaren 1889 en 1899 (helaas niet voor 1909 en 1920) kunnen daar nog aan worden toegevoegd de in de rubriek: 'Onderwijs' opgenomen subtotalen voor muziek- en danspedagogen (alleen in het particuliere onderwijs).

In de evolutie van de tellingen gedurende de drie decennia breidde het CBS de rubrieksindeling uit en bracht er soms majeure verschuivingen in aan, hetgeen tot complicaties bij vergelijking van achtereenvolgende peiljaren aanleiding geeft. Maar ook detailleerde het bureau de beroepsaanduidingen steeds meer, vermoedelijk als gevolg van door geënquêteerde ondernemers en (zelfstandige) kunstenaars op eigen initiatief vermelde (nieuwe) artistieke en niet-artistieke beroepsbenamingen, zoals die feitelijk werden uitgeoefend (zie de notabenes en lijsten van beroepsaanduidingen bij de betreffende telling). Zo compenseert de toenemende differentiatie in beroepsaanduidingen, met name de gedetailleerde aantallen die in de telling van 1920 konden worden opgenomen, ten dele de beperkte zeggingskracht die de absolute cijfers van beroepen en (sub-)totalen uit eerdere tellingsjaren nu eenmaal aanleeft.

Als grove resultante van de afzonderlijke tabellen A t/m D kunnen vervolgens door middel van aggregatie, reconstructie en combinatie voorzichtig reeksen worden geconstrueerd van de landelijke resultaten van de vier tellingen; overigens in het besef dat als gevolg van rubrieksverschuiving, definitiewijziging of gebrek aan data in de doorlopen periode onvermijdelijk vertekeningen optreden. Desondanks kan zo een globaal cijfermatig beeld van de sector als geheel worden gepresenteerd (tabel E).

Voor dezelfde vier peilmomenten worden tenslotte numerieke data gepresenteerd voor de kunst- en amusementssector als geheel in de vier grote steden en in drie belangrijke middelgrote steden waar (van oudsher) professionele symfonie-ensembles actief waren (tabellen F en G).



## 2.2. Relevante rubrieken onder vrije beroepen en onderwijs

**Tabel A. Uitkomsten beroepstelling 1889**

XXV. Vrije beroepen [ook ingedeeld per leeftijdsklasse]

	m	v	totaal
g. Kunstenaars en letterkundigen [verm. incl. toonkunstenaars]	1194	102	1296
k. Kunstmakers, goochelaars, straatmuzikanten, enz.	519	65	584
n. Andere beroepen tot de publieke gemaklijkheden behorende [verm. incl. toneelkunstenaars en ondersteunende beroepen]	1119	320	1439
subtotalen (van 3 rubrieken):	2832	487	3319
XXVI. Onderwijs (excl. openbaar onderwijs)			
- Dansonderwijzers	39	1	40
- Muziekonderwijzers	829	297	1126
subtotalen (van 2 rubrieken):	868	298	1166
totalen (van 5 rubrieken):	3700	785	4485

NB: toon- of toneelkunstenaar wordt in deze telling niet als afzonderlijk beroep vermeld; vermoedelijk zijn de toonkunstenaars in 1889 over het algemeen nog opgenomen in rubriek g. en de toneelkunstenaars in rubriek n.; onduidelijk is echter hoe groot hun aantal binnen beide rubrieken is geweest. Bij deze rubrieken is ook onbekend welke beroepen er verder deel van uitmaakten, omdat andere beroepsomschrijvingen dan bovenstaande in de beroepenlijst ontbreken (m.a.w.: klasse XXV. Vrije beroepen is een vergaarbak van ongelijksoortigen!). Uiteraard mogen de onderscheidene rubrieksdata ook niet simpelweg worden vergeleken met die van latere tellingen.

Relevante beroepsaanduidingen in de klassen XXV resp. XXVI:

- 'g. Kunstenaars en letterkundigen
- k. Kunstmakers, goochelaars, straatmuzikanten, enz.
- n. Andere beroepen tot de publieke gemaklijkheden behorende
  - Dansonderwijzer
  - Muziekonderwijzer

Bron: Uitkomsten der beroepstelling in het Koninkrijk der Nederlanden op den een-en-dertigsten December 1889. Inleiding bevattende een overzicht van de uitkomsten [enz.]; [uitg.:] *De Centrale Commissie voor de Statistiek (s-Gravenhage 1895)*, m.n. 80/81, 88/89, 122/123, 241 e.v.

**Tabel B. Uitkomsten beroepstelling 1899**

XXIV.Vrije beroepen [ook ingedeeld per leeftijdklasse]

	m	v	totaal
[f. Schoone kunsten (beeldh., kunstschild., enz.) [ podiumkunsten en amusement:]]	597	89	686]
g. Toonkunstenaars	1354	70	1424
h. Tooneelspelers	184	111	295
i. Ov.pers.a.h. tooneel verb.	156	47	203
k. Ov. ber. publ. verm.	1006	158	1164
subtotalen (rubrieken g t/m k):	2700	386	3086
[subtotalen (rubrieken f t/m k, dus incl. scheppende kunsten):	3297	475	3772]
XXV. Onderwijs (excl. openb. en godsdienstond.)			
- Muziekonderwijzers	460	316	776
- Dansonderwijzers	54	3	57
subtotalen (2 rubrieken):	514	319	833
subtotalen (6 rubrieken, excl. f.Schoone kunsten):	3214	705	3919
[totaal (van alle 7 rubrieken):	3811	794	4605]

NB: de klassen- en rubrieksindelingen zijn t.o.v. de telling van 1889 gewijzigd: toon- en toneelkunstenaars, alsmede de het toneel ondersteunende functies, zijn nu afzonderlijk afleesbaar (en derhalve niet meer bij andere rubrieken ondergebracht); de beroepscategorieën behorende tot die der publieke vermakelijkheden zijn in de systematische beroepenlijst (sub k.) nu ook gedetailleerd gedefinieerd en onderverdeeld, zodat afleesbaar is dat de vroegere categorie: 'kunstenmakers', enz. daarvan nu deel uitmaakt.

Relevante beroepsaanduidingen in de klassen XXIV en XXV:

- [f. Beeldhouwers, kunstschilders, portretteekenaars, taal- en letterkundigen]
- g. Toonkunstenaars, componisten, muzikanten, concertzangers, organisten [e.a.]
- h. Tooneelspelers, operazangers
- i. Overig personeel aan het tooneel verbonden (incl. balletdanseressen, bureauisten) [e.a.]
- k. Andere beroepen tot de publieke vermakelijkheden behorende (incl. kermisreizigers en circuspersoneel) [acrobaten t/m straatmuzikanten]
- Muziekonderwijzers
- Dansonderwijzers'.

Bron: *Uitkomsten der beroepstelling in het Koninkrijk der Nederlanden gehouden op den een en dertigsten December 1899* ('s-Gravenhage 1904) XVII-XIX, 252-255.

**Tabel C. Uitkomsten beroepstelling 1909**

XXIV.Vrije Beroepen [ook ingedeeld per leeftijdsklasse]

	m	v	totaal
[f. Beeldhouwers, kunstsch.,enz.	983	152	1135]
[podiumkunsten en amusement:]			
g. Toonkunstenaars	1318	133	1451
h. Tooneelspelers, operazang. enz.	197	145	342
i. Ov.pers.a.h.tooneel verb.	258	56	314
k. Andere ber. publ. vermak.	1395	247	1642
subtotalen (rubrieken g t/m k)	3168	581	3749
[totaal (rubrieken f t/m k)	4151	733	4884]

[XXV. Onderwijs: geen afzonderlijke vermeldingen van muziek- en dansonderwijzers]

NB: de rubrieksindeling is t.o.v. 1899 niet fundamenteel gewijzigd, maar wel zijn veel meer afzonderlijke beroepsomschrijvingen als 'cellist' of 'balletmeester' gespecificeerd (zoals die kennelijk door respondenten waren vermeld). In klasse XXV: Onderwijs, zijn relevante kunstzinnige beroepen als muziek- of dansonderwijzer nu echter niet meer afzonderlijk van andere onderwijskundige beroepen vermeld, waardoor specificatie van het aantal beroepsbeoefenaren hier niet langer mogelijk is.

Relevante beroepsaanduidingen in klasse XXIV en XXV:

- [f. Beeldhouwers, kunstschilders, portrettekenaars, taal- en letterkundigen' (totaal 9 beroepen)]
- g. 'Toonkunstenaars, componisten, muzikanten, concertzangers, organisten' (w.o.: 'Cellisten, Componisten, Concertmeesters, Concertzangers -ressen, Declamateurs -trices, Fluitisten, Harpisten, Hoornisten, Kapelmeesters, Koristen, Liedercomponisten, Muzikanten, Muziekdirecteuren, Organisten, Pianisten, Toonkunstenaars, Violisten, Zangers -ressen') [totaal 18 onderscheiden beroepen]
- i. 'Overige personen aan het tooneel verbonden' (incl. 'balletdanseressen, bureaulisten') [totaal 25 beroepen: van 'Artisten-agenten' t/m 'Tooneelzetter']
- k. 'Andere beroepen tot de publieke vermakelijkheden behorende' (incl. 'kermisreizigers en circuspersoneel') [beroepen: 'acrobaten' t/m 'worstelaars']
- 'Onderwijzers -essen dans
  - Onderwijzers -essen zang
  - Tooneelscholen: directeuren, leeraren'
- nb: deze laatste 3 categorieën echter niet in tabellen gespecificeerd]

Bron: *Uitkomsten der beroepstelling in het Koninkrijk der Nederlanden gehouden op den een en dertigsten December 1909* (s-Gravenhage z.j.) CXX, CXXI, 290/291.

**Tabel D. Uitkomsten beroepstelling 1920**

XXIV. Vrije en daarmee overeenkomende beroepen  
[w.o.:] 17. Kunst, publieke vermakelijkheden

	m	v	totaal
[1. letterkundigen, enz.	124	66	190
2. kunstschilders	1030	179	1209
3. beeldhouwers	117	8	125
subtotalen lett./ beeldende k.	1271	253	1524]
[podiumkunsten en amusement:]			
4. componist	10	4	14
5. toonkunstenaar	2067	239	2306
6. zanger	84	110	194
7. tooneelspeler	266	170	436
8. variétéartiest e.d.	323	194	517
9. korist	28	75	103
10. danser	15	50	65
11. pers. verb. aan inr. v. publ. verm. (geen artisten)	1313	247	1560
subtotalen 4 t/m 11:	4106	1089	5195
[subtotalen 1 t/m 11: werkzaam 'in het eigenlijke bedrijf']	5377	1342	6719
'niet tot het eigenlijke bedrijf behorende':			
admin.pers.	83	71	154
machinisten, stokers e.a.	43	-	43
'geschoold' pers. [vaktechnici]	305	10	315
'ongeschoold' [hulpkrachten]	258	177	435
subtotalen ondersteunend pers.:	689	258	947
[subtotalen podiumk. en amus. 4 t/m 11 + onderst. pers.):	4795	1347	6142]
totaal kunst en publ. verm.	6066	1600	7666

[XXV. Onderwijs: geen afzonderlijke vermeldingen van muziek- en dansonderwijzers]

NB: de rubrieksindeling is verder gedifferentieerd: scheppende en podiumkunstenaars kunnen nu ook op deelterrinen van het vak afzonderlijk worden onderscheiden en de ondersteunende beroepen in kunst en amusement zijn gespecificeerd. Bij het (kunst-) onderwijs is dat echter, net als in

1909, helaas niet het geval, zodat het aantal muziek- en dansonderwijzers opnieuw onbekend is. Wel is voor 'kunst en publieke vermakelijkheden' nu een uitsplitsing gemaakt naar particulier bedrijf en (gemeentelijke) overheidsdienst, maar dat heeft voor deze sector weinig betekenis (daar van de meer dan 7500 kunstenaars slechts een 100-tal bij gemeenten in dienst was).

Relevante beroepsaanduidingen in klasse XXIV (rubriek 17):

in de 'Systematische rangschikking der beroepsnamen' worden (sub 5. Toonkunstenaars) nu 26 beroepen nader omschreven:

'Bassist, Beiaardier, Cellist, Concertmeester, Contrabassist, Dirigent, Fagottist, Fluitist, Harpist, Ho-boïst, Kapelmeester, Klarinettist, Koor-directeur, Musicus, Muziek-directeur, Muzikant, Organist, Orkest-directeur, Paukenist, Pianist, Pistonist, Stafmuzikant, Toonkunstenaar, Trombonist, Violist, Violoncellist' [nb: kennelijk opnieuw eigen omschrijvingen van respondenten];

bij het niet-artistiek personeel in publieke vermakelijkheden staan nu in totaal 45 beroepen omschreven; daarbij gaat het o.m. om: 'bioscoopoperateur, directeur, explicateur, impresario, kleedster, ouvreuse, regisseur [sic: een niet-artistiek beroep?!], requisiteur, souffleur, suppoost, tooneelknecht, vestiairejuffrouw' [selectie];

in klasse XXV: Onderwijs zijn onder 'vakonderwijzer' muziek- en dansonderwijzers opnieuw niet gespecificeerd.

Bronnen: *Uitkomsten der beroepstelling 31 december 1920* ('s-Gravenhage 1924, CBS) [3 delen:]

- *Bedrijfsindeeling*. Stat. van Nederland No.380, 618-621;
- *Bedrijfs- en beroepsklappers*. Stat. van Ned. No.381, 51/52;
- *Inleiding en beroepsindeeling*. Stat. van Ned. No.382, 22-34.

**Tabel E. De beroepstellingen van 1889, 1899, 1909 en 1920 vergeleken: aantallen kunstenaars en verwante beroepen**

	1889	1899	1909	1920
[1. Scheppende kunst.	1296	686	1135	1524]
2. Toonkunstenaars	-	1424	1451	2320
3. Variétéartiesten	584	-	-	517
4. Toneelspelers	-	295	342	436
5. Onderst. pers. Toneel	-	203	314	362
6. Pers. publieke vermak.	1439	1164	1642	1560
7. Admin. & techn. pers.	-	-	-	947
8. Muziek- en dansonderw.	1166	833	-	-
	<hr/>			
totaal kunst en amus. [incl. scheppende kunst.]	4485	4605	4884	7666

NB: mannen en vrouwen tezamen; wisselende categorisering per telling; aantallen soms bij benadering en onder voorbehoud;

ad 1. in kolom 1889 nog incl., in 1899 excl. toonkunstenaars!

ad 2. in kolom 1920: nu incl. componisten!

ad 3. in kolommen 1899 en 1909 elders (sub 6?) ondergebracht.

ad 4. in 1889 verm. sub 1. ondergebracht.

ad 5. in 1889 verm. sub 6. ondergebracht.

ad 6. in 1889 verm. ook personeel sub 5. en 7. omvattend.

ad 7. behalve in 1920 verm. sub 5 en 6. ondergebracht.

ad 8. in 1909 en 1920 niet meer afzonderlijk geteld.

Bronnen: *Uitkomsten der beroepstelling[en] van resp. 1889, 1899, 1909 en 1920 [etc.]* ('s-Gravenhage 1895-1924) [paginanrs. als bij tabellen A t/m D].

**Tabel F. Aantallen kunstenaars en verwante beroepen in de vier grote en in drie middelgrote steden**

NB: grote steden incl. Den Haag en R'dam, waar pas gaande de tellingen vaste symfonieorkesten ontstonden; drie middelgrote steden met symfonische traditie (excl. Maastricht, waarvan geen relevante data beschikbaar); geclusterde en aangepaste beroepenomschrijvingen; resp. mannen (m), vrouwen (v) en totalen (t).

**F.1 Amsterdam**

telling:	1889			1899			1909			1920		
	m	v	t	m	v	t	m	v	t	m	v	t
beroep:												
sch. k.	117	24	141	138	18	156	214	34	248	284	48	332
toonk.	-	-	-	374	15	389	302	40	342	683	127	810
toneelk.	-	-	-	115	76	191	132	110	242	175	108	283
ov. ton.	-	-	-	85	28	113	111	45	156	-	-	-
variété	52	5	57	-	-	-	-	-	-	115	77	192
publ.v.	556	200	756	270	90	360	364	93	457	328	65	393
onderst.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	209	94	303
dansond.	7	-	7	12	4	16	-	-	-	-	-	-
muz.ond.	228	62	290	96	107	203	-	-	-	-	-	-
<b>totalen</b>	<b>960</b>	<b>291</b>	<b>1251</b>	<b>1090</b>	<b>338</b>	<b>1428</b>	<b>1123</b>	<b>322</b>	<b>1445</b>	<b>1814</b>	<b>584</b>	<b>2398</b>

## toelichting:

- 1889: onder variété: kunstmakers, goochelaars, enz.
- 1899: podiumkunst. niet meer onder publieke vermakelijkheden.
- 1909: geen opgave meer van dans- en muziekonderwijzers.
- 1920: betr. 'Groot A'dam'; beroepenclustering: componisten en zangers bij toonk.; koristen en dansers bij variété-artisten; ondersteunend pers.: admin. en technisch personeel.

**F.2 's-Gravenhage**

telling:	1889			1899			1909			1920		
	m	v	t	m	v	t	m	v	t	m	v	t
beroep:												
sch.k.	344	46	390	140	21	161	219	41	260	279	74	353
toonk.	-	-	-	112	13	125	230	37	267	414	82	496
toneelk.	-	-	-	4	1	5	14	6	20	42	27	69
ov. ton.	-	-	-	36	16	52	49	10	59	-	-	-
variété	29	24	53	-	-	-	-	-	-	68	81	149
publ.v.	-	-	-	46	6	52	63	28	91	160	43	203
onderst.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	157	42	199
dansond.	6	-	6	6	1	7	-	-	-	-	-	-
muz.ond.	92	50	142	87	80	167	-	-	-	-	-	-
<b>totalen</b>	<b>471</b>	<b>120</b>	<b>591</b>	<b>431</b>	<b>138</b>	<b>569</b>	<b>575</b>	<b>122</b>	<b>697</b>	<b>1120</b>	<b>349</b>	<b>1469</b>

## toelichting:

- 1889: onder kunstenaars en letterkundigen ook: architecten; niet vermeld: (andere beroepen) publ. vermakelijkheden!
- 1899: podiumkunstenaars gespecificeerd.
- 1909: geen opgave meer van dans- en muziekonderwijzers.
- 1920: betr. 's-Grav. en omstreken; beroepenclustering als A'dam.



**F.3 Rotterdam**

telling:	1889			1899			1909			1920		
	m	v	t	m	v	t	m	v	t	m	v	t
beroep:												
sch.k.	89	1	90	36	5	41	79	2	81	89	9	98
toonk.	-	-	-	157	19	176	195	13	208	284	35	319
toneelk.	-	-	-	40	25	65	10	6	16	30	19	49
ov. ton.	-	-	-	22	1	23	50	9	59	-	-	-
variété	76	9	85	-	-	-	-	-	-	98	74	172
publ.v.	200	64	264	154	28	182	144	65	209	138	74	212
onderst.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	157	43	200
dansond.	5	1	6	10	1	11	-	-	-	-	-	-
muz.ond.	100	46	146	54	40	94	-	-	-	-	-	-
<b>totalen</b>	<b>470</b>	<b>121</b>	<b>591</b>	<b>473</b>	<b>119</b>	<b>592</b>	<b>478</b>	<b>95</b>	<b>573</b>	<b>796</b>	<b>254</b>	<b>1050</b>

toelichting:

- 1889: podiumkunst. vermoed. onder publ. vermakelijkheden.
- 1899: publ. vermakelijkheden verm. excl. podiumkunstenaars.
- 1909: geen opgave meer van dans- en muziekonderwijzers.
- 1920: betr. Stad Rotterdam; beroepenclustering als eerder.

**F.4 Utrecht**

telling:	1889			1899			1909			1920		
	m	v	t	m	v	t	m	v	t	m	v	t
beroep:												
sch.k.	79	4	83	22	-	22	26	4	30	21	5	26
toonk.	-	-	-	71	1	72	82	5	87	97	11	108
toneelk.	-	-	-	-	-	-	1	-	1	1	-	1
ov. ton.	-	-	-	-	-	-	3	-	3	-	-	-
variété	91	5	96	-	-	-	-	-	-	7	6	13
publ.v.	2	9	11	22	3	25	31	4	35	25	8	33
onderst.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	35	11	46
dansond.	2	-	2	2	-	2	-	-	-	-	-	-
muz.ond.	20	16	36	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<b>totalen</b>	<b>194</b>	<b>34</b>	<b>228</b>	<b>117</b>	<b>4</b>	<b>121</b>	<b>143</b>	<b>13</b>	<b>156</b>	<b>186</b>	<b>41</b>	<b>227</b>

toelichting:

- 1889: toonkunstenaars vermoedelijk onder scheppende kunst.
- 1899: ontbreken variété/ muz.ond. elders niet gecompenseerd!
- 1909: geen opgave meer van dans- en muziekonderwijzers.
- 1920: betr. Utrecht en omstr.; beroepenclustering als eerder.

**F.5 Arnhem**

telling:	1889			1889			1909			1920		
	m	v	t	m	v	t	m	v	t	m	v	t
beroep:												
sch.k.	14	4	18	7	2	9	8	3	11	62	14	76
toonk.	-	-	-	90	5	95	79	4	83	117	16	133
toneelk.	-	-	-	-	-	-	1	-	1	-	-	-
ov. ton.	-	-	-	2	-	2	9	-	9	-	-	-
variété	10	6	16	-	-	-	-	-	-	1	-	1
publ.v.	68	1	69	22	4	26	39	5	44	58	3	61
onderst.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	25	20	45
dansond.	3	-	3	2	-	2	-	-	-	-	-	-
muz.ond.	18	15	33	21	16	37	-	-	-	-	-	-
<b>totalen</b>	<b>113</b>	<b>26</b>	<b>139</b>	<b>144</b>	<b>27</b>	<b>171</b>	<b>136</b>	<b>12</b>	<b>148</b>	<b>263</b>	<b>53</b>	<b>316</b>

toelichting:

- 1889: toonkunstenaars vermoedelijk onder publ. vermakelijkh.
- 1899: sch.k./publ.vermakelijkh. nu deels onder toonkunstenaars.
- 1909: geen opgave meer van dans- en muziekonderwijzers.
- 1920: betr. nieuwe regionale gebiedsomschrijving: 'Zuid.Veluwe-grens'; beroepenclustering.

**F.6 Groningen**

telling:	1889			1899			1909			1920		
	m	v	t	m	v	t	m	v	t	m	v	t
beroep:												
sch.k.	9	-	9	6	1	7	3	-	3	13	2	15
toonk.	-	-	-	96	4	100	80	3	83	81	9	90
toneelk.	-	-	-	7	5	12	18	2	20	4	2	6
ov. ton.	-	-	-	3	2	5	6	-	6	-	-	-
variété	3	-	3	-	-	-	-	-	-	6	1	7
publ.v.	100	11	111	40	5	45	34	2	36	46	8	54
onderst.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	12	4	16
dansond.	3	-	3	3	-	3	-	-	-	-	-	-
muz.ond.	8	11	19	10	16	26	-	-	-	-	-	-
<b>totalen</b>	<b>123</b>	<b>22</b>	<b>145</b>	<b>165</b>	<b>33</b>	<b>198</b>	<b>141</b>	<b>7</b>	<b>148</b>	<b>162</b>	<b>26</b>	<b>188</b>

toelichting:

- 1889: toonkunstenaars vermoedelijk onder publ. vermakelijkh.
- 1899: publ. vermakelijkheden nu deels onder toonkunstenaars.
- 1909: geen opgave meer van dans- en muziekonderwijzers.
- 1920: betr. Stad Groningen; beroepenclustering als eerder.

**F.7 Haarlem**

telling:	1889			1899			1909			1920		
	m	v	t	m	v	t	m	v	t	m	v	t
beroep:												
sch.k.	60	1	61	7	4	11	28	3	31	-	-	-
toonk.	-	-	-	41	4	45	47	3	50	-	-	-
toneelk.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
ov. ton.	-	-	-	2	-	2	-	-	-	-	-	-
variété	3	-	3	-	-	-	-	-	-	-	-	-
publ.v.	1	1	2	19	1	20	37	3	40	-	-	-
onderst.	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
dansond.	1	-	1	3	-	3	-	-	-	-	-	-
muz.ond.	23	7	30	18	-	18	-	-	-	-	-	-
<b>totalen</b>	<b>88</b>	<b>9</b>	<b>97</b>	<b>90</b>	<b>9</b>	<b>99</b>	<b>112</b>	<b>9</b>	<b>121</b>	<b>-</b>	<b>-</b>	<b>-</b>

## toelichting:

- 1889: toonkunstenaars vermoedelijk onder scheppende kunst.
- 1899: toonkunstenaars niet langer onder scheppende kunst.
- 1909: geen opgave meer van dans- en muziekonderwijzers.
- 1920: geen met eerdere tellingen vergelijkbaar gebied beschikbaar (wel: Haarlemmermeer cq. Kennemerland).

Bronnen: *Uitkomsten der beroepstelling* [etc.] ('s-Gravenhage 1895-1924);

- 1889: resp. dln. per provincie III, VII, VIII, IX, XI;
- 1899: resp. dln. per provincie II, III, IV, VI, IX;
- 1909: dl. 3: Indeling der werkelijke bevolking [etc.] der 10 voornaamste gemeenten;
- 1920: Stat. v. Ned. No 380; Staat I. Onderscheiding n. [o.a.] beroepen in de econ.-geogr. deelen v.h.Rijk, 621 e.v.

**Tabel G. Aantallen kunstenaars en verwante beroepen in de drie grote steden volgens de gedifferentieerde beroepstelling van 1920**

	Groot Amsterdam			's-Gravenhage .e.o.			Rotterdam		
	m	v	t	m	v	t	m	v	t
beroep:									
1. letterk., dichter	27	13	40	34	17	41	7	-	7
2. kunstschilder	229	34	263	237	53	290	76	9	85
3. beeldhouwer	28	1	29	8	4	12	6	-	6
4. componist	3	1	4	4	1	5	-	-	-
5. toonkunstenaar	647	87	734	381	42	423	279	26	305
6. zanger	33	39	72	29	39	68	5	9	14
7. tooneelspeler	175	108	283	42	27	69	30	19	49
8. variété-artist e.d.	115	77	182	51	41	92	94	56	160
9. korist	16	44	50	11	19	30	-	12	12
10. danser	4	21	25	6	21	27	4	6	10
11. pers. inr.v. publ. verm. (geen artist)	328	65	393	160	43	203	138	74	212
subtotalen 'werkl. eigenlijke bedrijf'	1605	490	2095	963	307	1270	639	211	850
admin. pers.	42	37	79	14	16	30	10	1	11
div. onderst. pers.	14	-	14	8	-	8	-	-	-
geschoold pers.	82	5	87	74	1	75	94	2	96
ongeschoold pers.	71	52	123	61	25	86	53	40	93
subtot. 'pers. niet tot eigenl. bedrijf behorende' 209		94	303	157	42	199	157	43	200
totaal generaal	1814	584	2398	1120	349	1469	796	254	1050

## toelichting:

nb gedetailleerde beroepsaanduidingen volgens oorspronkelijke staten;

- '11. personeel verbonden aan inrichtingen voor publieke vermakelijkheden (geen artisten)';
- 'divers ondersteunend personeel': magazijnpersoneel, machinisten, stokers, voerlieden, schippers;
- 'geschoold' en 'ongeschoold personeel': vermoedelijk inspiciënten resp. technische en atelierassistenten;
- muziek- en dansonderwijzers: niet vermeld.

Bron: *Uitkomsten der beroepstelling* [etc. 1920]. Statistiek van Nederland No. 380 ('s-Gravenhage 1924), *Bedrijfsindefining*. Staat I, 618-621.

### 2.3 Algemene gevolgtrekkingen

#### Landelijke tendensen: beroepsgroepen en gender (tabellen A t/m E)

Het aantal scheppende kunstenaars (geen object van onderzoek, maar opgenomen vanwege het volledige beeld) groeide gedurende de gehele periode gestaag (m.u.v. de telling van 1899, toen de toonkunstenaars waren overgeheveld naar zelfstandige rubricering). Het aandeel van vrouwelijke kunstenaars kwam in deze beroepen weldra uit boven 10% en tenslotte boven 15%.

Voor het aandeel van vrouwelijke uitvoerende musici golden ongeveer dezelfde percentages, al kwam de groei daar enigszins trager op gang. Dat was conform de trend, waarbij het aantal toonkunstenaars vooral vanaf de jaren '10 sterk steeg en toen zelfs nagenoeg verdubbelde ten opzichte van de periode rond de eeuwwisseling. Het absolute aantal vrouwelijke musici vervijfvoudigde zelfs in de beide decaden tussen 1899 en 1920.

Het aantal acteurs en (opera-)zangers begon eveneens pas na 1909 sterk toe te nemen, maar was dan ook in 1920 met 50% gestegen ten opzichte van 1899. Het aandeel van de actrices en zangeressen in de theaterberoepen was met 1/3 van het totaal rond de eeuwwisseling al groot geweest, maar bewoog zich in 1920 zelfs rond 40% van de totale beroepsgroep. Het zal niet verbazen dat vrouwen bij de danser(-es)s(-en) en koristen/s verre in de meerderheid waren.

Het aantal beroepsbeoefenaren in wat meestentijds werd aangeduid als 'inrichtingen voor publieke vermakelijkheden' -huiselijker aan te duiden als grofweg de variété- en amusementssectoren- steeg als totaal gedurende de gehele periode weliswaar trendmatig, maar voorzover waarneembaar niet spectaculair. Als gevolg van herhaalde indelingswisselingen is een helder beeld van de getalsontwikkeling binnen deze subsector echter nog moeilijker te verkrijgen dan bij de andere beroepen.

In 1920 werd voor het eerst een aanzienlijk potentieel aan ondersteunend personeel (bijna duizend in getal) apart onderscheiden, dat voordien over de verschillende beroepsgroepen verspreid moet zijn geweest of simpelweg niet werd gerekend tot de klasse der vrije beroepen. Met name het administratief en atelierpersoneel bleek (ook toen al!) voor een aanzienlijk deel uit vrouwen te bestaan.

Tenslotte valt uit de (niet-continue) telling van in het particulier onderwijs werkzame dans- en muziekpedagogen in elk geval op te maken dat ook hier het aandeel der vrouwen sterk groeide: tussen beide valide meetmomenten steeg het van rond 25 naar 40% van de getelde populatie.

#### Trends: grootstedelijk vermaak, provinciale harmonie (tabellen F en G)

Grofweg verdubbelde het totaal aantal kunstenaars in de drie grote steden, over de hele periode bezien. Dit terwijl in Utrecht, Groningen en Haarlem van stabiliteit of zo men wil van enige stagnatie sprake was. Arnhem volgde na 1909 met vertraging de grootstedelijke groeitrend, hetgeen (behalve uit veranderingen in de statistische indeling) kan worden verklaard uit een vestigingsoverschot van musici en vooral van beeldend kunstenaars aan de aantrekkelijke Zuid-Veluwerand.

In de drie grote steden vermeerderde het aantal musici schoksgewijs, vooral na 1909, terwijl het in de provinciale hoofdsteden (incl. Utrecht) conform genoemde algemene trend stagneerde of hooguit trendmatig toenam. In Amsterdam omvatte de beroepsgroep rond 1900 vermoedelijk nog nauwelijks meer dan 600 musici (incl. pedagogen).<sup>1</sup> Zonder opzienbarende creatie van nieuwe culturele instituties, maar wellicht vooral als gevolg van de vestiging van vaste bioscopen, deed zich hier na 1909 een getalsmatige explosie voor. Als gevolg daarvan kan in de loop van het daaropvolgende decennium meer dan een verdubbeling van het aantal musici worden vastgesteld. Aan de

getallen voor Den Haag en Rotterdam zijn de institutionele ontwikkelingen goed af te zien: in het eerste geval was in de peiljaren na oprichting van het RO (1904) beide malen van verdubbeling van het aantal musici sprake; het Rotterdamse getal stagneerde daarentegen, totdat oprichting van het RPhO (1918) het aan het eind van de jaren '10 sterk deed stijgen. Het procentuele aandeel van de vrouwelijke musici in de drie steden was over de gehele periode tamelijk stabiel (gemiddeld rond 10%), om na 1909 vooral in Amsterdam en Den Haag flink toe te nemen.

Amsterdam was steeds bij uitstek de stad van de toneelkunstenaars en de enige gemeente waar die gematigd groeiende beroepsgroep in honderdtallen gemeten kon worden; al haalden Rotterdam en Den Haag na 1909 hun achterstand enigszins in, toch bleef het aantal toneelspelers daar op grote afstand van dat in de hoofdstad.

Ook in amusementswezen, variété en publieke vermakelijkheden huisvestte Amsterdam verreweg de meeste beroepsbeoefenaren, op ruime afstand gevolgd door de havenstad Rotterdam; daar oefende het amusementsbedrijf op professionals steeds minstens evenveel aantrekkingskracht uit als het lokale muziekleven. De gouvernementele hofstad bleek qua grootstedelijk vermaak, zij het met enige vertraging, toch nog een goede derde te zijn. Ook in Groningen, Arnhem en Haarlem groeide het lokale amusementswezen na de eeuwwisseling wel enigszins, terwijl in het wellicht puriteinse Utrecht daarvan geen sprake was. Het percentage vrouwen dat werk vond in deze sector schommelde in de drie grote steden overigens zo rond de 20    30%, in de andere steden lag dat aanmerkelijk lager.

Op termijn volgden de provinciale hoofdsteden wel de professionele en demografische trends in de drie grote steden, maar ze deden het vaak met ruime vertraging. Hun bescheidener numerieke ontwikkeling was ook wel voor de hand liggend, daar de grote drie een aanzuigende werking hadden en uiteindelijk aan meer dan de helft van het landelijke totaal van kunstenaars en kunstenaressen werk verschafte.

Als voor de drie grote steden mag worden afgegaan op favoriete beroepsuitoefeningen binnen het kunst- en amusementswezen, dan ontstaan door de decennia heen de volgende stedelijke 'cultuurprofielen'.

Den Haag bleef bij voorkeur de vestigingsplaats van beeldende en andere scheppende kunstenaars; uiteindelijk bestond meer dan 20% daarvan bovendien uit vrouwen. Daarnaast bood de stad steeds ruimer werkgelegenheid aan musici, mede dankzij het conservatorium, diverse operagezelschappen en het RO.

Rotterdam kende ook wel een levendig muziekleven, maar had sinds 1890 geen vast operagezelschap meer en kreeg pas in 1918 met het RPhO een stabiele orkestformatie. Op amusementsgebied was de werk- en havenstad echter een goede tweede na de hoofdstad, met uiteindelijk voor vrouwen zelfs een aandeel in de werkgelegenheid binnen die sector van 25%.

Amsterdam tenslotte was niet alleen toneel- en amusementsstad bij uitstek, maar bood aan musici bovendien evenveel emplooi als de beide andere steden tezamen. Daarbij dient bedacht te worden dat de stad aan het eind van de periode in totaal bijna 2500 kunstenaars en aanverwanten enigerlei vorm van professionele arbeid in de sector verschafte. En van deze beroepsbeoefenaren was waarschijnlijk meer dan éénderde ook metterdaad musicus!

Noot:

1 op basis van Tabel F.1 geschat aantal werkzame musici per instelling cq. deelterrein voor Amsterdam omstreeks 1900 (excl. opera-koristen en ondersteunend personeel):

– Concertgebouworchest	70
– Nieuwe Nederlandsche Opera	60
– overige opera/operette-orkesten (ALT e.a.)	60
– kleinere ensembles en ambulanten	160
– solisten (instrumentaal, vocaal)	50
– (uitsluitend werkzaam als) pedagogen	200
	<hr/>
– totaal (incl. pedagogen):	600





**Tabel I. Ledentallen overige organisaties van podiumkunstenaars en in het theater-, bioscoop- en amusementsbedrijf**

	1 NBvBThG/NBTBP/NBGKA (eigen)	2 (cbs)	3 NTKV (cbs)	4 NCAV (cbs)	5 NAV (cbs)
1912	-	35	-	-	-
1913	-	-	-	-	-
1914	-	-	-	-	-
1915	-	-	-	-	-
1916	345	-	-	(532)	-
1917	745	358	-	-	-
1918	950	755	-	-	-
1919	1002	1013	217	220	250
1920	1439	1411	301	193	126
1921	-	513	185	-	229

nb eigen opgave NBTBP/NBGKA, verder volgens CBS (1912: NBVbtHg); m + v tezamen; aantallen voorzover bekend; cijfers meestal per 1-1 van elk jaar;

m.b.t. cijfer NAV inzake 1921: betreft wellicht gecombineerd ledental na fusie met NCAV; de slachting in de ledenbestanden tijdens de malaise na de piekjaren 1919/20 spreekt voor zichzelf.

Bronnen: eigen opgaven NBTBP/NBGKA volgens orgaan *De Lichtstraal* (kolom 1) en van NCAV m.b.t. 1916 (kolom 4); *Bijdragen tot de Statistiek van Nederland. Nieuwe volgreks. Beknopt overzicht van den omvang der Vakbeweging [enz.]*. CBS nrs. 175, 193, 213, 222, 232, 245, 259, 285, 317, 326 (s-Gravenhage 1912-1921) (kolommen 2 t/m 5).

**BIJLAGE 4. Gereconstrueerde organisatiegraad van toon-, toneel- en amusementskunstenaars, (variété-)artiesten, verwante en ondersteunende beroepen, 1899-1920****Toonkunstenaars**

Volgens eigen opgave telde de ATV in de jaren 1895-1904 gemiddeld bijna 300 leden (mannen en vrouwen tezamen); volgens de beroepstelling van 1899 waren er in Amsterdam bijna 400 musici werkzaam, alsmede ruim 200 dans- en muziekpedagogen, tezamen ruim 600. De lokale organisatiegraad beliep rond 1900 derhalve vermoedelijk bijna 50% (excl. VvMO&MO).

Volgens eigen opgave telde de ANTV kort na 1910 rond 700 leden; volgens de beroepstelling van 1909 waren er landelijk ong. 1450 musici werkzaam (excl. pedagogen, waarvan aantal onbekend). De landelijke organisatiegraad (excl. pedagogen) beliep rond 1910 derhalve vermoedelijk ruim 45%.

Naar schatting telde de ANTV in 1919 rond 1000 leden; volgens de beroepstelling van 1920 waren er landelijk ong. 2300 musici werkzaam (excl. een onbekend aantal pedagogen). De landelijke organisatiegraad (excl. pedagogen) beliep rond 1919 derhalve vermoedelijk bijna 45%, om in 1920 (na de opheffing van de ANTV en de prille start van de NTB) scherp te dalen tot ong. 25%.

**Toneelspelers**

Volgens opgave van het CBS telde de NTKV in 1919/20 gemiddeld ong. 260 leden; volgens de beroepstelling van 1920 waren er landelijk ong. 436 toneelspelers werkzaam (excl. ondersteunende beroepen). De landelijke organisatiegraad (excl. deze) beliep rond 1920 (toneelstaking!) derhalve vermoedelijk bijna 60%.

**Amusementskunstenaars en artiesten**

Volgens opgave van het CBS telden NAV en NCAV in 1919/20 tezamen gemiddeld ong. 400 leden; volgens de beroepstelling van 1920 waren er landelijk bijna 700 amusementsartiesten werkzaam (incl. koristen en dansers). De landelijke organisatiegraad (incl. dezen) beliep rond 1920 derhalve vermoedelijk bijna 60%.

**Verwante en ondersteunende beroepsgroepen**

Volgens opgave van het CBS telde de NBGKA rond 1919/20 gemiddeld ong. 1200 leden; volgens de beroepstelling van 1920 waren er landelijk ruim 1550 niet-artiesten en bijna 950 ondersteunende personen werkzaam, tezamen ong. 2500 medewerkers. De landelijke organisatiegraad van deze beroepsgroepen beliep rond 1920 derhalve vermoedelijk meer dan 45%.

**Geschatte landelijke organisatiegraad**

Volgens opgave van het CBS telden de vijf landelijke organisaties (excl. pedagogische als de NTV en het NMPV) rond 1919/20 tezamen ong. 2850 leden; volgens de beroepstelling van 1920 waren er landelijk bijna 6150 podiumkunstenaars en personen in aanverwante beroepen werkzaam (excl. scheppende kunstenaars en onderwijsgeevenden). De totale organisatiegraad in de sector (excl. dezen) beliep rond 1920 derhalve vermoedelijk meer dan 45%.

**BIJLAGE 5. Belangrijkste belangenverenigingen in podiumkunst-, bioscoop- en amusementswezen, en in verwante en ondersteunende beroepen, 1875-1920 (in chronologische volgorde)**

- 1. Nederlandsche Toonkunstenaars Vereeniging (NTV), opger. 1875 (v.a. 1925: KNTV).
- 2.1. Amsterdamsche Toonkunstenaars Vereeniging (ATV), opger. 1894;  
tezamen met andere lokale verenigingen landelijk voortgezet als:
- 2.2. Algemeene Nederlandsche Toonkunstenaars Vereeniging (ANTV), opger. 1909.
- 3. Nederlandsche Artisten Vereeniging (NAV), opger. 1897; stond een tijdlang o.l.v. Maurits Bing (later overgegaan naar RAV/NCAV), vervolgens o.l.v. Louis Contran (1875-1940, ps. v. de humorist en tekstschrijver Levie Vleeschdrager); belangenorganisatie van amusementsartiesten met grotendeels onbekend maar verm. bescheiden ledental, waarin o.m. actief de (door ANTV als maffide beschouwde) kapelmeester Max van Buren en de revuekoning/politicus Henri ter Hall.
- 4.1. Vereeniging van Muziekonderwijzers & -Muziekonderwijzeressen (VvMO&MO), opger. 1898 (A'damse afd.) door Ary Belinfante en J.H. Garms Jr. (landelijk in 1902);  
in 1912 voortgezet als:
- 4.2. Nederlandsch Muziekpaedagogisch Verbond (NMPV).
- 5. Nieuwe (Amsterdamsche) Toonkunstenaars Vereeniging (N(A)TV), opger. 1906 door Richard Krüger en P. Grebe (als afsplitsing van ATV).
- 6. Nederlandsche Tooneel Kunstenaars Vereeniging (NTKV), opger. 1911 door o.m. Ko Arnoldi (na vergeefse pogingen in eerdere decennia).
- 7.1. Nederlandsche Bond v. Bioscoop- en Theater-Geëmployeerden (NBvBThG), opger. 29-11-1912;  
voortgezet als:
- 7.2. Nederlandsche Bond van Theater- en Bioscooppersoneel (NBTPB), opger. (verm. mei) 1916 in A'dam; afd. in vier grote steden en Den Helder (suppoosten, explicateurs, toneelmeesters, portiers, operateurs, electriciens, cassières, musici, e.d.); belangrijkste bestuurders: Fr.J. Weber, M.H. Levi, Ch.v. Dijk, Ch.v. Biene, C.A.J. Vaillant, T. Hartlooper, A. Mahler-Dixon, Max Polak, later P. Wigman en J.A.v. Donselaar; geclaimd ledental oplopend van 345 (1916) tot 1439 (1920), waarvan ong. 50% in A'dam; orgaan: *De Lichtstraal* (1916-21); afd. A'dam sinds 1-7-1917 aangesloten bij ABB; landelijk aangesloten bij NVV m.i.v. 1-9-1917;
- daaraanvolgend naamswijziging in:
- 7.3. Nederlandsche Bond van Geëmployeerden in het Kunst- en Amusementsbedrijf (NBGKA); v.a. 1-10(?) -1918.

- 8.1. Rotterdamsche Artisten-Vereeniging (RAV), opger. 1915 (als afscheiding van RTV), lokale 'Vereeniging van Schouwburg- Variété- Artisten en Musici' (acrobaten, wielrijders, humoristen, kunstfluiters, musici e.d. in bioscopen, cabarets, café's, variétés); centrale figuur: G. Dumont (ps. van Godschalk Abraham van den Berg), tevens red. v. orgaan *De Artist*; verder actief o.m. M. Olman, Jules A. Zagwijn (eerder mede-opr. RTV) en M. Bing (eveneens actief in NAV en ATV);

tezamen met andere lokale verenigingen landelijk voortgezet als:

- 8.2. Nederlandsche Centrale Artisten-Vereeniging (NCAV), opger. (april) 1916, met afdelingen in drie grote steden; geclaimd ledental (1916): 532, waarvan ong. 300 in R'dam; M. Olman en Dumont runden de R'damse en Haagse afdelingen, Bing de A'damse; verschijning *De Artist* zou in 1919 zijn gestaakt; delen van ledenbestand wellicht eind dat jaar overgegaan naar NTB, maar waarschijnlijker is samengaan met 'oude' NAV (sub 3) in 1920.

- 9. Nederlandsche Toonkunstenaars Bond (NTB), opger. dec. 1919 als afscheiding van ANTV; na opheffing van deze in 1920 vanaf dat moment belangrijkste vakbond van musici tussen beide wereldoorlogen.







16 n. 8; 58, Notien n. 7<sup>o</sup>

		1900/1901	1901/1902
1	W. Mengelberg	7500	7500
2	M. H. H. H. H. H.	1500	1500
3	A. Spoor	3100	3100
4	L. v. v. v. v. v.	1500	
5	J. A. W. D. v. v.	1100	1100
6	M. B. L. v. v.	1200	1200
7	J. M. T. v. v.	1100	1100
8	C. L. v. v. v.	1100	1100
9	A. v. v. v.	1100	1100
10	S. H. Spoor	1100	1100
11	A. A. P. v. v.	1100	1100
12	J. C. H. v. v.	1100	1100
13	J. J. T. v. v.	1100	1100
14	W. G. F. L. v. v.	1100	1100
15	F. v. v. v.	1200	1200
16	O. v. v. v.	900	1000
17	B. v. v. v.	1020	1020
18	J. v. v. v.	840	900
19	D. v. v. v.	840	900
20	J. v. v. v.	660	720
21	J. M. T. v. v.	900	960
22	J. G. v. v. v.	1020	1020
23	K. H. v. v. v.	840	840
24	F. v. v. v.	960	960
25	J. C. v. v. v.	720	840
26	W. J. C. v. v.	780	840
27	J. v. v. v.	540	660
28	H. v. v. v.	1200	1200
29	J. H. v. v. v.	1100	1100
30	G. P. v. v. v.	1000	1000
31	H. A. A. v. v. v.	960	960
32	S. v. v. v.	960	960
33	R. v. v. v.	1000	1000
34	J. v. v. v.	960	960
35	H. v. v. v.	720	720
36	J. v. v. v.	2400	2400
37	L. H. v. v. v.	1200	1200
38	F. C. v. v. v.	1000	1100
39	M. v. v. v.	780	840
	Maasjans Transport	49200	

		1900/1901	1901/1902
	<i>Frankfurt</i>	44200 -	
40	<i>B. H. Brilama</i>	780 -	1000 <del>500</del> -
41	<i>F. W. Gaillard</i>	900 -	900 -
42	<i>M. W. v. d. Hoeven</i>	540 -	540 -
43	<i>W. H. Exerman</i>	720 -	720 -
44	<i>J. Blarer</i>	1400 -	1100 -
45	<i>J. J. Wijnmaalen</i>	960 -	960 -
46	<i>J. G. Verhardus</i>	900 -	960 -
47	<i>J. Kupper</i>	900 -	960 -
48	<i>H. van Doursen</i>	960 -	960 -
49	<i>H. Sijm</i>	840 -	900 -
50	<i>A. Best jr.</i>	1200 -	1400 -
51	<i>J. F. A. T. Damm</i>	1100 -	1100 -
52	<i>N. C. F. Klaser</i>	240 -	480 -
53	<i>R. Krüger</i>	1500 -	1500 -
54	<i>P. Honkelman</i>	1100 -	1100 -
55	<i>H. Verhegge</i>	600 -	720 -
56	<i>H. M. Hofmeester</i>	1500 -	1500 -
57	<i>B. Belinfante</i>	960 -	960 -
58	<i>F. Heimbach</i>	1400 -	1400 -
59	<i>J. J. de Groen</i>	1200 -	1200 -
60	<i>H. B. Wiegant</i>	840 -	840 -
61	<i>W. C. Bibethoff</i>	1500 -	1400 -
62	<i>J. L. Gaillard</i>	1000 -	1000 -
63	<i>H. Oak</i>	1100 -	1100 -
64	<i>J. H. Koch</i>	960 -	960 -
65	<i>H. W. Hofmeester</i>	1600 -	1600 -
66	<i>E. Kresje</i>	1300 -	1300 -
67	<i>F. J. Roden</i>	1150 -	1150 -
68	<i>F. du Roi</i>	960 -	960 -
69	<i>P. W. Grebe</i>	1200 -	1200 -
70	<i>A. Heyman</i>	960 -	960 -
71	<i>H. Dea</i>	1020 -	1020 -
72	<i>W. Girink</i>	500 -	500 -
73	<i>M. Spoor</i>	120 -	
74	<i>J. Foppeldorff</i>	540 -	600 -
75	<i>F. J. Jenken</i>	900 -	900 -
		84500 -	



**BIJLAGE 7. Selectie van model-arbeidsovereenkomsten, 1889-1916**  
 (bron: Archief Willem Hutschenruyter (NMI, Arch. nr. GM 73))

7.1 NV "Het Concertgebouw"  
 (jaarcontract 1889-90)

Tusschen de **Naamlooze Vennootschap „Het Concertgebouw”**, gevestigd te Amsterdam, ten deze vertegenwoordigd door haren Administrateur den Heer W. STUMPF, Ondergeteekende ter eener zijde en den Heer *W. Hutschenruyter* Ondergeteekende ter andere zijde is overeengekomen :

De Ondergeteekende ter andere zijde verbindt zich aan de Naamlooze Vennootschap „Het Concertgebouw” zijne diensten te verleenen als *Hoornist* en zulks voor den tijd van *een jaar en een maand ingeslote September 1889*

De Ondergeteekende ter eener zijde zal daarvoor aan den Ondergeteekende ter andere zijde voldoen een honorarium van *acht hondred gulden* per jaar, te voldoen in halfmaandelijksche termijnen, elk van *33.33*.

De Ondergeteekende ter andere zijde, verbindt zich getrouw de verplichtingen na te komen, vermeld in onderstaand Reglement voor de leden van het Orkest der Naamlooze Vennootschap „Het Concertgebouw”.

*21.34.6; 1889*

ARTIKEL 1.

De leden van het Orkest verbinden zich hunne diensten te verleenen voor alle muziekuitvoeringen, repetitiën, ook van ballet-muziek, zoowel te Amsterdam als elders, waartoe hun medewerking door den Administrateur wordt noodig geacht.

Zij staan onder toezicht van den Orkest-Directeur en verbinden zich diens orders betreffende uitvoeringen en repetitiën te volgen.

ARTIKEL 2.

De leden van het Orkest mogen zonder toestemming van den Administrateur aan geen muziekuitvoeringen deelnemen.

Onder dit verbod zijn niet begrepen de repetitiën en uitvoeringen, te geven door de maatschappij Caecilia.

ARTIKEL 3.

Bij de muziekuitvoeringen zullen alle leden van het Orkest steeds gekleed zijn in rok met witte das, in de open lucht bovendien met hoogen zwarten hoed.

ARTIKEL 4.

Bij uitvoeringen buiten Amsterdam genieten de leden van het Orkest vrije reis en vrij transport hunner instrumenten van het spoorwegstation of ander punt van vertrek af. Tevens wordt hun vrij logement aangewezen, of een tegemoetkoming voor verblijfkosten verleend door den Administrateur te bepalen.

ARTIKEL 5.

Wanneer een lid van het Orkest door ziekte verhinderd wordt mede te werken, zal hij daarvan onmiddelijk doen blijken door een certificaat, af te geven door een daartoe door den Administrateur aan te wijzen geneesheer.



7.2 Ver. "De Nederlandsche Opera" & A'damsch Sted. Schutterij-Muziekcrops  
(8- resp, 12-maandscontract 1903-04)

*NW: 12:50:*

Aangenomen om op zegel  
overgeschreven te worden.

## Contract.

De ondergeteekenden D. H. JOOSTEN en M. WOLTERS, de eerste als directeur-gérant van de Vereniging DE NEDERLANDSCHE OPERA, de tweede als luitenant-directeur van het AMSTERDAMSCH STEDELIJK SCHUTTERIJ-MUZIEKCORPS, beiden gevestigd te Amsterdam, ter eenre

en

*L. D. Luman.*

wonende te Amsterdam, ter andere zijde, verklaren hiermede te zijn overeengekomen als volgt:

Artikel 1.

De ondergeteekende ter andere zijde verbindt zich om van af 1 September 1903 tot en met 30 April 1904 bij de Vereniging DE NEDERLANDSCHE OPERA, en van af 1 September 1903 tot 31 Augustus 1904, bij het AMSTERDAMSCH STEDELIJK SCHUTTERIJ-MUZIEKCORPS, zoowel te Amsterdam als elders, zijne medewerking te verlenen aan alle repetitiën, opvoeringen en concerten van bovengenoemde Vereniging en Schutterij-Muziekcrops als:

*3. Hoorn.*

Voor de voorbereidende repetitiën van DE NEDERLANDSCHE OPERA aanvangende *20 Augustus 1903*, zal hem half salaris worden uitgekeerd. Deze repetities zullen, behalve de laatste generale, overdag gehouden worden.

De ondergeteekende ter andere is van zijne verplichtingen vrijgesteld op de twee concert-avonden der Maatschappij „Caecilia” en de twee uitvoeringen van de Maatschappij „Apollo”, mits hij voor zijne kosten een plaatsvervanger stelle, terwijl hij tot het bijwonen der voorbereidende repetitiën zal worden in staat gesteld, mits deze overdag worden gehouden.

Artikel 2.

De ondergeteekende ter andere zijde zal voor bovenvermelde werkzaamheden een salaris ontvangen:

a. voor die van de vereniging DE NEDERLANDSCHE OPERA van *f 82* per maand, betaalbaar in kwart-maandelijksche termijnen van *f 20.50* op den 1sten, 9den, 16den en 24sten van elke maand (van 1 September 1903—30 April 1904);

b. voor die van het AMSTERDAMSCH STEDELIJK SCHUTTERIJ-MUZIEKCORPS, volgens een salaris van *f 80.* per maand = 100 pCt. op coöperatieven grondslag, procentsgewijze te verdeelen op den 1sten en 16den van iedere maand (van 1 Mei 1904—31 Augustus 1904) met een garantie van pCt. per maand.

In geval de ondergeteekende ter andere zijde, geen deel uitmaakt van het AMSTERDAMSCH STEDELIJK SCHUTTERIJ-MUZIEKCORPS, zal hem voor het medewerken aan de Zondagmiddag-concerten in Artis, bedoeld in Artikel 10, een vergoeding worden gegeven van *f =* betaalbaar op den 1sten Mei 1904.

Artikel 3.

De ondergeteekende ter andere zijde zal bij uitvoeringen op andere plaatsen dan te Amsterdam, behalve vrij vervoer van zijn persoon en instrumenten, van de ondergeteekenden ter eenre als tegemoetkoming voor verblijfkosten, ingeval ter plaatse van de voorstelling wordt overnacht, ontvangen bij vertrek vóór 3½ uur 's namiddags *f 3.—* en bij later vertrek *f 2.—*. Indien na afloop der voorstelling naar Amsterdam 's nachts wordt teruggekeerd, bij vertrek vóór 's namiddags 3½ uur, *f 1.—* ~~en bij later vertrek *f 0.25*~~. Deze tegemoetkomingen zullen worden nitbetaald niet later dan in de pauze der voorstelling.

Artikel 4.

De ondergeteekende ter andere zijde is gehouden zich te onderwerpen aan alle huishoudelijke reglementen, welke de Vereniging DE NEDERLANDSCHE OPERA en het AMSTERDAMSCH STEDELIJK SCHUTTERIJ-MUZIEKCORPS in overleg met het bestuur der A. T. V., vóór de opening van of tijdens het speelseizoen mochten noodig achten vast te stellen en welke door ondergeteekende ter andere zullen moeten worden ondertekend.



## Artikel 5.

Wanneer de ondergeteekende ter andere door ziekte verhinderd wordt mede te werken, zal hij daarvan onmiddellijk doen blijken door inlevering van een certificaat, af te geven door een daartoe door de ondergeteekenden ter eere aan te wijzen geneesheer. Duurt de ongesteldheid langer dan vier weken, dan wordt van het begin der vijfde week af het honorarium op de helft verminderd, en na het einde der achtste week hebben de ondergeteekenden ter eere de bevoegdheid, elke betaling te staken en het engagement als geëindigd te beschouwen, onverminderd de verplichting van den ondergeteekende ter andere om, zoodra zijn ziekte geweken is, opnieuw zijn diensten beschikbaar te stellen.

Bij gebleken misbruik, ter beoordeeling van het bestuur der Amsterdamsche Toonkunstenaars-Vereeniging hebben de ondergeteekenden ter eere het recht onmiddellijk alle verdere betalingen te staken.

## Artikel 6.

Ingeval door bevel van hoogerhand, bij heerschende epidemieën of andere onvoorziene omstandigheden, de voorstellingen van DE NEDERLANDSCHE OPERA niet mochten kunnen doorgaan, wordt de uitvoering van dit contract voor zoolang tusschen de beide partijen geschorst.

Zoodra de voorstellingen worden hervat, is de ondergeteekende ter andere gehouden zich onmiddellijk, na ontvangen schriftelijke kennisgeving vanwege den eersten ondergeteekende ter eere weder beschikbaar te stellen en is dit contract op nieuw van kracht.

## Artikel 7.

Bij oneenigheid over, of meeningsverschil omtrent de strekking van eenige bepaling in dit contract, onderwerpen partijen zich aan de beslissing van het bestuur der A. T. V.

## Artikel 8.

Gedurende den tijd, dat dit contract loopt, zal de ondergeteekende ter andere niet, dan met schriftelijke toestemming van de ondergeteekenden ter eere zijne diensten mogen verleen aan eenige andere onderneming.

## Artikel 9.

Ingeval <sup>de</sup> ~~de~~ ondergeteekende, ~~ter andere~~ dit contract mocht verbreken, vervalt hij in eene boete van <sup>son</sup> ~~honderd~~ gulden, betaalbaar in gangbaar Nederlandsch geld, op de eerste aanzegging, en zonder gerechtelijke in gebreke stelling aan ondergeteekenden ter eere.

Tevens behouden de ondergeteekenden ter eere zich het recht voor ondergeteekende ter andere zijde zonder verdere geldelijke vergoeding te ontslaan: 1°. na ééne maand proef bij gebleken onvoldoende bekwaamheid, 2°. bij herhaalde overtreding van het huishoudelijk reglement van orde, 3°. bij wangedrag.

## Artikel 10.

De ondergeteekende ter andere, zal van af 1 September 1903 tot 30 April 1904, door het bestuur der Vereeniging DE NEDERLANDSCHE OPERA, in de gelegenheid worden gesteld te kunnen medewerken aan de Zondagmiddag-concerten in het genootschap „Natura Artis Magistra” en de daarvoor noodige repetitiën, voor welke repetitiën één ochtend per week zooveel mogelijk de Zaterdagmorgen zal worden beschikbaar gesteld.

## Artikel 11.

De ondergeteekende ter andere, zoo hij nog niet lid is van de Amsterdamsche Toonkunstenaars-Vereeniging, verbindt zich vóór de onderteekening van dit contract het lidmaatschap van de Vereeniging, bij het bestuur te zullen aanvragen.

Aldus in duplo opgemaakt en geteekend te Amsterdam, den *20 Juli*.  
negenentienhonderd en *drie*.

Ons bekend en door ons goedgekeurd.

Het Bestuur der  
Amst. Toonkunstenaars-Vereeniging,

Voorzitter.

Secretaris.

Namens de Vereeniging  
De Nederlandsche Opera,

Namens het

Amsterdamsch Stedelijk Schutterij-Muziekcorps.

*M. J. M. M. M.*  
*Luitj Directeurs.*



7.3 NV "Het Concertgebouw"  
(jaarcontract 1904-05)

Aangenomen om op zegel  
over te teekenen.

**OVEREENKOMST**

tusschen de Naamlooze Vennootschap „HET CONCERTGEBOUW” en de Leden van het Orkest.

Tusschen de Naamlooze Vennootschap „Het Concertgebouw”, gevestigd te Amsterdam, ten deze vertegenwoordigd door haren Administrateur Ondergeteekende ter eener zijde, en den Heer *A. D. Dilsma*

Ondergeteekende ter andere zijde, is het volgende overeengekomen:

De Ondergeteekende ter andere zijde verbindt zich aan de Naamlooze Vennootschap „Het Concertgebouw” zijne diensten te verlenen als *1<sup>o</sup> Violist* en zulks voor den tijd van één jaar, in te gaan 1 September 1904 en aldus eindigende op Ult<sup>o</sup> Augustus 1905.

De Ondergeteekende ter eener zijde zal daarvoor aan den Ondergeteekende ter andere zijde voldoen een honorarium van *Eef Honderd gulden* per jaar, te voldoen in halfmaandelijksche termijnen, elk van *15.83*.

De Ondergeteekende ter andere zijde verbindt zich getrouw de verplichtingen na te komen, vermeld in onderstaand Reglement voor de leden van het Orkest der Naamlooze Vennootschap „Het Concertgebouw”.

ARTIKEL 1.

De leden van het Orkest verbinden zich hunne diensten te verlenen bij muzikuitvoeringen en repetitiën binnen het rijk in Europa, telkens wanneer dit door den Administrateur noodig geoordeeld wordt.

ARTIKEL 2.

De leden hebben geen recht bij een concert of eene muzikuitvoering, niet uitgaande van de Naamlooze Vennootschap „Het Concertgebouw”, hunne medewerking te verlenen zonder toestemming van den Administrateur. Deze bepaling geldt niet voor de leden der Maatschappij Caecilia, zullende ten opzichte der repetitiën en uitvoeringen door die Maatschappij te geven, voor hen eene uitzondering worden gemaakt.

ARTIKEL 3.

De leden staan onder leiding van den Orkest-Directeur (of tweeden Orkest-Directeur) en moeten bij uitvoering en repetitie zijne voorschriften volgen. Vrijstelling van medewerking op uitvoering of repetitie wordt verleend door den Orkest-Directeur, die daarvoor in overleg treedt met den Administrateur. Repetitiën worden in den regel tusschen 9 en 12 uur v. m., en bij voorkeur op werkdagen gehouden.

ARTIKEL 4.

Werket het orkest mede op concerten van genootschappen, die een eigen Orkest-Directeur aanwijzen, dan staan de leden onder dien directeur en hebben diens orders te volgen.

ARTIKEL 5.

Bij de muzikuitvoeringen zullen alle leden van het Orkest steeds gekleed zijn in rok met witte das, in de open lucht met zwarten hoed.

ARTIKEL 6.

Bij uitvoeringen buiten Amsterdam genieten de leden van het Orkest vrije reis in de ze klasse per spoor en vrij transport hunner instrumenten. Tevens wordt hun vergoeding voor verblijf kosten verleend volgens het bestaande tarief. Bij terugkomst des avonds laat zullen rijtuigen beschikbaar gesteld worden om hen huiswaarts te brengen.

21-1-06

1/2 maandel.  
honorarium  
is fact.  
1638

*Koninkrijks  
besluit is opgevoerd: Handelwijz. 1406 pag. 1697 en 1708, 1902*

*1638  
c/d*

**ARTIKEL 7.**  
Wanneer een lid van het Orkest door ziekte verhinderd wordt mede te werken, zal hij daarvan onmiddellijk doen blijken door een certificaat, desverreicht af te geven door een daartoe door den Administrateur aan te wijzen geneesheer. Bij herstel dient hij zich onmiddellijk persoonlijk te melden bij den Administrateur.  
Duurt de ongesteldheid langer dan 2 maanden, dan wordt van het begin der 3de maand af het honorarium op de helft verminderd, en na het einde der 3de maand heeft de Administrateur de bevoegdheid elke betaling te staken.

**ARTIKEL 8.**  
Een lid van het Orkest dat bij uitvoeringen of repetitiën een kwartier vóór den bepaalden tijd van aanvang niet aanwezig is, verbeurt eene boete bij eene uitvoering van 50 cents, bij eene repetitie 25 cents. Komt hij een kwartier te laat bij eene uitvoering f 1.—, repetitie f 0.50; verschijnt hij een half uur te laat f 5.— voor eene uitvoering en f 2.50 voor repetitie. Voor geheele afwezigheid wordt hij beboet met f 25.— voor eene uitvoering, en met f 15.— voor een repetitie. Eene boete van f 1.— wordt verbeurd door hem wiens instrument of snaren of strijkstok niet goed in orde mochten zijn.  
Wanneer een lid van het Orkest zonder verlof van den aanwezigen Orkest-Directeur zijn plaats verlaat of zich vóór den afloop van uitvoering of repetitie verwijderd, verbeurt hij eene boete van vijf tot vijf en twintig gulden.  
Wanneer een lid door zijne schuld of nalatigheid de goede uitvoering van eenig muziekstuk verhindert, of door zijn gedrag aan de eer van het Orkest der Naamlooze Vennootschap „Het Concertgebouw” nadeel toebrengt, kan hem eene geldboete van tien tot vijf en twintig gulden worden opgelegd.  
Wanordelijkheden op plaatsen waar de leden in dienst zijn of geweest zijn, oneerbiedigheid tegen het Bestuur, den Orkest-Directeur of den Administrateur, wordt voor de eerste maal gestraft met 10 gulden, de tweede maal met 25 gulden, terwijl bij herhaling, het Contract door het Bestuur vervallen kan worden verklaard.  
Alle boeten worden opgelegd door den Orkest-Directeur of den Administrateur en kunnen bij herhaalde overtreding verdubbeld worden.  
De boeten kunnen op het halfmaandelijksch honorarium worden afgehouden.

**ARTIKEL 9.**  
De Orkest-Directeur en de Administrateur zullen, voorzover de door hen opgelegde boeten betreft, daarvan kwijtschelding of vermindering verleenen, wanneer een voldoende aanleiding tot het verzuim wordt opgegeven. Daarentegen kan het Bestuur op voorstel van den Orkest-Directeur of den Administrateur of uit eigen hoofde alle boeten verhoogen tot een maximum van twee honderd gulden, wanneer is gebleken dat er met opzet of door onwil verzuim is gepleegd.

**ARTIKEL 10.**  
Eik orkestlid heeft het recht van eene hem door den Orkest-Directeur of Administrateur opgelegde boete in beroep te komen bij het Bestuur, dat in hoogste instantie beslist.

**ARTIKEL 11.**  
Bezwaren tegen den Orkest-Directeur kunnen bij dezen, bezwaren tegen den Administrateur kunnen bij laatstgenoemden, of in beide gevallen in hooger beroep bij het Bestuur worden ingebracht door middel van eene Commissie van drie leden, door en uit de orkestleden telkens te benoemen.  
Het Bestuur beslist in hoogste instantie.

**ARTIKEL 12.**  
Jaarlijks zal aan het Orkest eene vacantie worden toegestaan bij voorkeur in de maand Juli of Augustus en wel van minstens drie weken.

**ARTIKEL 13.**  
Wanneer, niet drie maanden vóór de expiratie van het Contract tusschen de Vennootschap en een lid van het Orkest de overeenkomst schriftelijk is opgezegd, wordt zij geacht wederom voor een jaar te zijn verlengd.  
De leden van het Orkest aan wie schriftelijke opzegging is gedaan, zijn verplicht de ontvangst dier opzegging binnen 24 uren na ontvangst schriftelijk te erkennen; bij gebreke van die erkenning wordt hun de opzegging gerechtelijk aangezegd en komen de kosten dier aanzegging ten hunnen laste.

Aldus gedaan en in duplo geteekend te Amsterdam den *7 Juni 1904*

*H. de Harry*

*1697 u*  
*Minimom*  
*dag 10 van*  
*werk 6 d*  
*maand 25*  
*1697 u*

*Opzegging  
1697 u*

7.4 Ver. "Het Residentie-orkest"  
(7-maandscontract 1908-09)

*del  
congrua*

RESIDENTIE-ORKEST.



Tusschen de Vereeniging „Het Residentie-orkest”, ten deze vertegenwoordigd door den Secretaris, ondergeteekende ter eenre, en den Heer

*Mevrouw Gluschenwyler Winker*  
 ondergeteekende ter andere, is het volgende overeengekomen:

De ondergeteekende ter andere verbindt zich aan „Het Residentie-orkest” zijne medewerking te verleen als *Eerste Klarpetiste* en zulks ~~van 15 Oct. 1908 tot 30 April 1909~~ van *15 Oct. 1908 tot 30 April 1909*

Onder winterseizoen wordt in deze overeenkomst verstaan het tijdvak, dat zeven maanden omvat aanvangende den eersten October van een jaar en eindigende den laatsten April van het volgende jaar.

De ondergeteekende ter eenre zal daarvoor aan den ondergeteekende ter andere voldoen een honorarium van *een honderdvijfenzeventig* gulden per maand te voldoen telken male op den laatsten dag van de maand, de eerste maal op den 31<sup>en</sup> October *1875* de laatste maal op den 30<sup>en</sup> April *1909*, met dien verstande, dat het honorarium in *dit* seizoen ~~alleen~~ alleen verschuldigd is en uitbetaald wordt gedurende de in Artikel 1 van het navolgende reglement genoemde maanden.

De beide ondergeteekenden verbinden zich getrouw het navolgende na te komen:

ARTIKEL 1. De leden van het orkest zijn gehouden hunne diensten te verleen bij alle muzikuitvoeringen gedurende de maanden October, November, December, Januari, Februari, Maart en April, hetzij door de Vereeniging „Het Residentie-orkest” in eigen beheer, hetzij door andere vereenigingen, die de medewerking van de Vereeniging ingeroepen en verkregen hebben, te geven.

Zij verbinden zich evenzeer gedurende die maanden tot het medewerken aan alle repetities, die door den Directeur van het Residentie-orkest of van de concerteerende vereeniging noodig geoordeeld worden.

ART. 2. De gewone repetities, waartoe de generale repetities niet geacht worden te behooren, zullen des voormiddags gehouden worden tusschen negen en twaalf uur. Bij gebiedende noodzakelijkheid kan een repetitie ook op andere uren gehouden worden, doch zal hiervan zooveel doenlijk tijdig kennis gegeven worden.

ART. 3. De leden van het orkest verbinden zich aan muzikuitvoeringen, die niet van de Vereeniging „Het Residentie-orkest” uitgaan, hunne medewerking niet te verleen zonder de goedkeuring van den contractant ter eenre.

ART. 4. De leden van het orkest staan onder de leiding van den Directeur of diens plaatsvervanger en zijn gehouden bij uitvoeringen of repetities zijne voorschriften te volgen.

ART. 5. Werkt het orkest mede op concerten van vereenigingen, die een eigen orkest-directeur aanwijzen, dan moeten de leden van het orkest diens voorschriften opvolgen.

ART. 6. Bij de avond-muzikuitvoeringen zullen de leden van het orkest steeds gekleed zijn in rok met witten das.

ART. 7. Bij uitvoeringen buiten den Haag genieten de leden van het orkest vrije reis en vrij vervoer hunner instrumenten van een der spoorwegstations in den Haag of van een ander punt van vertrek in deze gemeente, aan te geven door den Directeur, af. Indien de leden van het orkest uithoofde hunner verplichting uit dit contract voortvloeiende, genoodzaakt zijn elders te overnachten, wordt hun ook vrij logement of vergoeding voor verblijf toegekend.



Art. 8. Wanneer een lid van het orkest door ziekte verhinderd wordt, aan een repetitie of een uitvoering medetewerken, zal hij daarvan onmiddellijk doen blijken door inzenling aan den Administrateur van een verklaring door een bekend geneesheer.

Duurt de ongesteldheid langer dan een maand, dan wordt over den tijd, dien zij langer duurt dan een maand, het halve honorarium betaald, met dien verstande dat dan voor elken dag der ziekte gedurende de tweede maand één zestigste van het maandelijksch honorarium wordt gekort. Duurt de ziekte langer dan twee maanden, dan zal na het einde der tweede maand elke betaling gestaakt kunnen worden.

Art. 9. Aanvragen tot verlof wegens andere redenen moeten tijdig aan den Administrateur gericht worden. De Directeur beslist over de geldigheid der redenen, en is bevoegd te vorderen, dat de aanvrager voor eigen rekening een plaatsvervanger stelt, door den Directeur goed te keuren.

Art. 10. Een lid van het orkest, een kwartier vóór den bepaalden tijd van aanvang van een uitvoering niet aanwezig, verbeurt een boete van één gulden. Komt hij na het begin der uitvoering, dan verbeurt hij eene boete van *f* 2.50; verschijnt hij een half uur te laat, dan bedraagt de boete *f* 5.— terwijl bij geheele afwezigheid eene boete van *f* 25.— opgelegd wordt.

Evenzoo wordt een lid van het orkest, bij den aanvang eener repetitie niet op den vastgestelden tijd aan zijne lessenaar aanwezig, beboet met *f* 0.50; komt hij een kwartier te laat, dan bedraagt de boete *f* 1.— bij een half uur *f* 2.50 en bij geheele afwezigheid *f* 10.—

Het teekenen van de presentielijst, die 5 minuten voor den aanvang der repetitiën wordt ingetrokken, is voor ieder lid verplichtend.

Het verstoren der rust, op welke wijze ook, kan met boete gestraft worden tot een bedrag van *f* 10.— Pracludeeren en luid stemmen is verboden.

Verlaat een lid van het orkest zonder toestemming van den Directeur zijne plaats dan is eene boete van vijf tot vijf en twintig gulden verschuldigd, ter beoordeeling van den Directeur of diens gemachtigde.

Weigert een lid van het orkest de voorschriften van den Directeur of diens gemachtigde op te volgen, dan wordt dit gestraft met een boete van *f* 25.— Wordt Art. 4 ten tweede male overtreden, dan kan het contract op voorstel van den Directeur ontbonden verklaard worden.

De in al. 1 en 2 van dit artikel genoemde boeten kunnen ook door den Administrateur opgelegd worden, behoudens goedkeuring door den Directeur.

Art. 11. De leden van het orkest zijn gehouden een instrument te bespelen, dat door den Directeur goedgekeurd is, en tevens zorg te dragen, dat hunne instrumenten zich steeds in behoorlijken staat bevinden, bij gebreke waarvan een boete van één tot tien gulden verbeurd wordt ter beoordeeling van den Directeur.

Een lid van het orkest, wien een instrument in gebruik wordt gegeven, verbindt zich dit instrument te bespelen en in behoorlijken staat te onderhouden, bij gebreke waarvan een boete van één tot twintig gulden opgelegd kan worden ter beoordeeling van den Directeur, terwijl de kosten van herstel van daaraan mogelijk toegebrachte schade of beschadiging van zijn honorarium zullen worden afgehouden. Hij is verplicht dit instrument bij het eindigen der overeenkomst onbeschadigd aan den contractant ter eere terug te geven, en blijft daarbij eveneens aansprakelijk voor de hiervoor omschreven kosten van herstel door aftrek van zijn honorarium.

Art. 12. Alle boeten kunnen bij herhaling verdubbeld worden.

De boeten worden op het maandelijksche honorarium onmiddellijk afgehouden.

Art. 13. Vrijstelling van opgelegde boeten kan door den Directeur in overleg met den Administrateur verleend worden, indien blijkt, dat tot het gepleegde verzuim voldoende aanleiding bestond.

Art. 14. Een lid van het orkest, aan wien eene boete is opgelegd, kan hiertegen in een met redenen omkleed aan het Bestuur der Vereniging „het Residentie-orkest” te richten schrijven in verzet komen, in welk geval de beslissing wordt opgedragen aan een Commissie, bestaande uit drie leden van dat Bestuur, door dit college zelve aan te wijzen, benevens twee leden van het orkest, door de leden gezamenlijk aan te wijzen.

Dit onderzoek vermindert in geene deele de kracht van het in het laatste lid van Art. 12 bepaalde, zullende bij kwijtschelding eener boete, nadat deze reeds van het honorarium afgehouden zijn mocht, het bedrag onmiddellijk na de uitspraak der Commissie gerestitueerd worden.

Aldus gedaan en in duplo geteekend te 's-Gravenhage, den 20 April 1908

J. Hutschenruyker -  
Winkler

Van der Wijk

7.5 Koninklijke Fransche Opera  
(6-maandscontract 1911-12)

21 n<sup>o</sup> 247; 48;  
; 48;

21 n<sup>o</sup> 247; 48;

## Koninklijke Fransche Opéra te 's-Gravenhage.

DIRECTIE: K. F. VAN BILLEVELT.

### ENGAGEMENT voor HH. Leden van het Orkest.

Speelseizoen 1911/1912.

De Heer *A. P. W. Jansen*

Emploi: *Tweede fagot met verplichting om te noot den eerste fagot te vervangen.*

Appointement: *Twee en zestig gld. 50 per maand.*

Tusschen de ondergeteekenden:  
de heer K. F. VAN BILLEVELT, Directeur van de Koninklijke Fransche Opéra te 's-Gravenhage, ter eenre  
de heer *A. P. W. Jansen*<sup>en</sup> toonkunstenaar, wonende  
te *den Haag* ter andere, is overeengekomen, als volgt:

De ondergeteekende ter andere, verklarende vrij te zijn van een ander engagement, verplicht zich om gedurende het tooneelseizoen, loopende van *30 Sept. 1911* tot *31 Maart 1912* medetewerken in het Orkest der Fransche Opera als *Tweede fagot.*

Hij verleent zijn medewerking tot alle Opera-voorstellingen, Concerten, Muziekuitvoeringen enz., waartoe hij door de directie wordt opgeroepen, in den Schouwburg of in eenig ander lokaal te 's-Gravenhage, of in andere steden van Nederland. Indien contractant ter andere twee malen op één dag bij een voorstelling of concert moet medewerken of indien zijn medewerking aan eenige uitvoering het gevolg is van contractuele verplichtingen der directie met derden, dan wordt hem een extra vergoeding toegekend van 3½ ten honderd van het gewone maand-salaris;

hij verbindt zich eveneens te zullen medewerken tot alle repetitiën waartoe hij door de Directie

wordt opgeroepen, onverschillig waar die plaats hebben en daarbij tegenwoordig te blijven, totdat de directie of namens haar de orkestmeester vergunning geeft om te vertrekken.

Contractant ter eenre verbindt zich zijnerzijds om, behoudens gevallen waarin dit door de omstandigheden onmogelijk is, uitvoeringen en repetitien minstens 24 uren te voren aan te kondigen, ter plaatse waar zulks te doen gebruikelijk is. Na eene voorstelling buiten de stad worden geen repetitien gehouden vóór 12 uur 's middags van den volgenden dag.

Bovenstaande bepalingen gelden ook voor de Zondagen en voor de dagen die daarmede zijn gelijkgesteld.

Contractant ter andere verbindt zich om bij geen ander gezelschap, in geen ander orkest en tot geen concert of muziekuitvoering mede te werken zonder toestemming van de Directie;

hij onderwerpt zich aan de voorschriften van de Orkest-directeuren, en van hen die den dienst regelen en die recht hebben om wegens verzuim of overtreding boeten op te leggen, behoudens goedkeuring van de directie;

ingeval van ziekte of ongeval, niet door opzet of onzedelijkheid veroorzaakt of het gevolg van een lichaamsgebrek, waartrent opzettelijk valsche of geene inlichtingen aan de Directie zijn gegeven, — behoudt de contractant ter andere aanspraak op het naar tijdruimte vastgestelde loon voor een betrekkelijk korten tijd. De verhindering tot medewerken moet evenwel altijd door een certificaat van den geneesheer der Directie worden geconstateerd; bij niet inlevering van zoodanig certificaat op het Directiebureau, minstens 2 uren vóór het tijdstip waarop contractant ter andere in dienst moet zijn, heeft de Directie het recht de afwezigheid als *niet* gemotiveerd aan te nemen en deswege boete op te leggen. Het certificaat van den geneesheer, waarop steeds het uur van afgifte moet worden vermeld, moet om de twee dagen worden vernieuwd.

Bij plotselinge ongesteldheid kan een certificaat van den huisdokter worden ingeleverd, dat echter binnen 24 uren door een van den Schouwburgdokter moet worden vervangen.

Indien de afwezigheid wegens geconstateerde ziekte langer dan een maand duurt, heeft de Directie het recht dit contract te verbreken en een ander in de plaats van den ondergeteekende ter andere te engageeren.

Gedurende de ziekte met certificaat mag de ondergeteekende niet in een ander orkest medewerken of op andere wijze zijn functie uitoefenen.

De contractant ter andere verplicht zich bij onderteekening dezer overeenkomst deel te nemen in het bestaande Ziekenfonds van het Orkest der Fransche Opera of in eenig ander Ziekenfonds ter goedkeuring van contractant ter eenre.

Vrijstelling van dienst of verlof tot remplacering wordt *uitsluitend* door de Directie verleend.

De ondergeteekende ter andere verplicht zich tot de levering van zijn instrument dat op de normaal diapason moet gestemd zijn. Alle beschadigingen aan dit instrument, hetzij die in of buiten den Schouwburg zijn veroorzaakt, blijven voor rekening van den eigenaar en ontheffen hem niet van zijn dienstverplichting.

De ondergeteekende ter andere verbindt zich om bij alle voorstellingen, uitvoeringen en repetitien minstens één kwart uur vóór den bestemden tijd aanwezig te zijn en zorg te dragen voor de stemming van zijn instrument, waarvoor het hoofd der 1ste violen den toon aangeeft en gedurende de uitvoering de verantwoordelijkheid draagt. Voor zoover het stemmen in 't orkest noodzakelijk is, moet dit met het minste gedruisch plaats hebben; het preludeeren en spelen buiten de partij is ten strengste verboden. Evenzoo is het ten strengste verboden gedurende de voorstelling, speciaal in de pauzen, hardop in het orkest te spreken, te lachen, of geraas te maken.

Bij de operette-voorstellingen moeten de tweede hobo partij, de tweede fagot en de derde en vierde hoornpartij om beurten met de eerste partijen van die lessenaars medewerken.



8 — De Directie heeft de bevoegdheid aan de orkestleden voortschrijven wanneer zij in galakleeding, dat is in zwarten rok, zwarten pantalon, zwart vest en witte das gekleed moeten zijn. Bij de openingsvoorstelling en verder slechts bij buitengewone gelegenheden zal daartoe last worden gegeven; bij gewone voorstellingen moeten de orkestleden gekleed zijn in zwarte of althans zeer donkerkleurige kleding, met witte das.

9 — De contractant ter andere is verplicht a zijn talent en bekwaamheid aantewenden om de opera voorstellingen en andere uitvoeringen zoo goed mogelijk te doen slagen en om medetewerken tot een goed artistiek geheel.

10 — Het is ten strengste verboden zich in afkeurenden zin over de Directie, de artisten of mede-orkestleden in of buiten den Schouwburg uit te laten.

11 — De salarissen zullen per halve-maand worden uitbetaald. De Directie behoudt zich het recht voor om de uitbetaling te doen plaats hebben binnen 3 dagen na het tijdstip waarop de halve maand verstreken is.

12 — Gedurende de stille week heeft de artist alleen recht salaris te vorderen — in evenredigheid tot zijn salaris — voor de dagen dat zijn medewerking bij voorstelling of concert gevorderd wordt.

13 — De Directie heeft het recht om binnen drie dagen na de definitieve sluiting van het opera-seizoen, eene voorstelling te geven, waarop de ondergeteekende ter andere gratis in zijn emloop zal medewerken, terwijl de Directie bovendien bevoegd is om dit contract voor 7, 14 dagen of voor 1 maand te verlengen, behoudens het geval dat contractant ter andere elders een verbintenis heeft aangegaan en daarvan een geldig bewijs overlegt.

14 — Indien de Directie der Fransche opera gedurende het speelseizoen aan een ander of aan anderen wordt overgegeven, is de contractant ter andere gehouden zijn verplichtingen uit dit contract voortvloeiende ook tegenover de nieuwe Directie stipt na te komen.

15 — Deze overeenkomst houdt van rechtswege op ingeval van sluiting van den Schouwburg ten gevolge van brand, oproer, epidemie of op last van de bevoegde autoriteiten of door welke andere omstandigheden ook: zij is onmiddellijk weder van kracht indien de belemmering is opgehouden en de voorstellingen of uitvoeringen worden hervat.

De contractant ter andere verplicht zich om bij behoorlijke nakoming van de voren omschreven bepalingen, aan contractant ter andere toe te kennen en uit te betalen een maandelijks salaris van

*Twee en zeventig gld 50 ct*

Het salaris gaat in op den dag der eerste voorstelling.

Bij voorstellingen buiten 's-Gravenhage geniet de contractant ter andere vrij vervoer per spoorweg, zooveel mogelijk in de 2<sup>e</sup> klasse, of met enig ander vervoermiddel, van het station van vertrek tot dat waar de voorstelling gegeven wordt. Moet hij daarvoor de stad verlaten des middags vóór 3 uur, dan geniet hij eene vergoeding voor verblijfkosten van f 1.50; moet hij den nacht bovendien buiten zijn woonplaats overblijven, dan geniet hij daarenboven f 2.50 voor logeerkosten, te samen voor dag en nacht f 4.—; wanneer geen vergoeding voor verblijfkosten wordt uitbetaald, ontvangt hij bij elke voorstelling buiten 's-Gravenhage eene toelage van f 0.50.

De boeten welke in overeenstemming met de wettelijke voorschriften kunnen worden opgelegd en die ten bate van de Algem. Armen van 's-Gravenhage of van de Vereeniging „Armenzorg” aldaar zullen worden gestort, zijn:

Bij voorstellingen: voor een kwart uur of minder te laat f 0.75; voor een half uur f 1.—; voor het verzuimen van eene geheele voorstelling  $\frac{1}{25}$ ste gedeelte van het maandelijks salaris.

Bij repetitiën: voor een kwart uur te laat f 0.50; voor een half uur f 0.75; voor het verzuim



van een geheele repetitie  $\frac{1}{25}$  gedeelte van het maandelijks salaris; voor het verlaten van het Orkest vóór het eindigen der repetities of der voorstellingen f 1.—; voor het te laat komen bij het stemmen f 0,50.

Verder kunnen als boeten worden opgelegd:

aan het hoofd der 1e violen, of die hem vervangt bij onvoldoende zorg voor de stemming der instrumenten f 1.—:

in het algemeen voor elke verstoring der orde en van de rust in het Orkest, het geven van goed- of afkeuringen en elke handeling die strijdt tegen de gemeentelijke verordeningen of de goede orde f 1.—.

Bij het ontstaan van geschillen over een of meer der vorenstaande bepalingen kiest contractant ter eene domicilie in den Schouwburg.

De contractant ter andere verbindt zich om minstens acht dagen vóór de opening van het speelseizoen gratis aan de repetitiën deel te nemen.

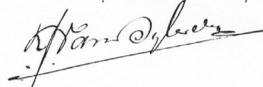
Iedere handeling in strijd met bovenstaande overeengekomen bepalingen geeft der Directie het recht tot het eischen van de bij de wet of bij deze overeenkomst toegekende schadevergoeding.

Aldus ter goeder trouw opgemaakt en ondertekend.

's-GRAVENHAGE, den ..... Mei 1911 .....

De contractant ter andere,

De contractant ter eene,



7.6 Ver. "het Utrechtsch Stedelijk Orchest"  
(jaarcontract 1915-16)

Vrij van zegel ingevolge  
art. 1637 ij B. W.

Tusschen den ondergeteekende (1) WOUTER HUTSCHEN:  
RUIJTER wonende te Utrecht, handelende als gemachtigde voor  
en namens het Bestuur der te Utrecht gevestigde Vereeniging »het  
Utrechtsch Stedelijk Orchest'

als werkgever, en

(2) *Wouter Hutschen Ruyter*

wonende te Utrecht ~~minderjarig, tot het aangaan van deze over-~~  
~~eenkomst mondeling gemachtigd, door zijn wettelijken vertegen-~~  
~~woordiger (3)~~

~~zijn (4)~~ die ten blijke van die  
~~machtiging deze acte mede onderteekent~~, als arbeider, is, ter  
vervanging van de tusschen partijen loopende verbintenis, aangegaan  
eene arbeidsovereenkomst onder de volgende bedingen.

Artikel 1.

De arbeider verbindt zich arbeid te verrichten als

*tweede Hoornist.*

Artikel 2.

Deze overeenkomst is aangegaan voor den tijd van ~~1 Mei~~ <sup>16 Maart</sup> 1915 tot en  
met 30 April 1916 indien zij niet door een der partijen vóór den eersten  
Februari van dit of van een der volgende jaren schriftelijk is opgezegd, is zij  
telkens onder dezelfde bedingen weder voor het volgende vereenigingsjaar ver-  
lengd.

Artikel 3.

De werkgever verbindt zich als loon voor den arbeid aan den arbeider te  
betalen een bedrag van ~~vijf en zeventig~~ <sup>vijf en zeventig</sup> gulden per  
kalendermaand, te betalen telkens voor de helft uiterlijk op den tweeden werkdag  
van elke halve maand volgende op die halve maand waarin het loon verdiend is.

Artikel 4.

De arbeider is verplicht tot het leveren van zijn arbeid in de boven aangeduide  
betrekking, deel te nemen aan de werkzaamheden van het Utrechtsch Stedelijk

1) Naam van den gemachtigde. 2) Naam en voornamen van den werknemer.  
3) Naam en woonplaats van den vertegenwoordiger. 4) Vader, voorgd, voorgdes.

21 n. p. 28; 58;

Orchest op al zoodanige tijden en plaatsen, ook op Zon- en feestdagen, en voor al zoodanige uitvoeringen en repetitiën, hetzij van het geheele orchest, hetzij van een gedeelte daarvan, alsmede zich beschikbaar te stellen voor de daartoe noodige reizen en verblijven elders, als het uitvoerend bestuur noodig zal achten te bepalen. Hij is verplicht bij de uitvoeringen in het zwart gekleed en geschoeid te zijn en, bij uitvoeringen in de open lucht, geen anderen dan een zwarten hoed te dragen.

#### Artikel 5.

Met uitzondering van buitengewone gevallen zullen:

- a. de gewone orchestrepetities te Utrecht niet vroeger aanvangen dan des voormiddags te negen uur, en niet langer duren dan tot 12 uur des middags;
- b. gedurende de maanden Juni, Juli en Augustus op Maandag geene harmonie-repetities gehouden worden.

Op Zondagen zullen te Utrecht geene repetities worden gehouden, dan tegen een extra-loon van f 1.50, met uitzondering van die Zondagen waarop het op dien dag te geven Middag-Concert in Tivoli niet plaats vindt.

#### Artikel 6.

De arbeider is verplicht, indien dit naar het oordeel van den Directeur van het Orchest in het belang der werkzaamheden van het orchest noodig wordt geoordeeld, zich te onthouden van alle deelneming aan en van het bijwonen van die werkzaamheden totdat zulks door het Uitvoerend Bestuur der vereeniging niet meer noodig zal worden geoordeeld. Hij behoudt gedurende den tijd dier onthouding zijne aanspraak op loon totdat de dienstbetrekking op wettige wijze zal zijn geëindigd.

#### Artikel 7.

De arbeider is verplicht zich voor zijn eigen rekening te voorzien van de tot de vervulling zijner werkzaamheden noodige instrumenten; hij moet die instrumenten op zijne kosten in goeden staat onderhouden ter beoordeeling van den Directeur.

#### Artikel 8.

Bij verplaatsing wegens werkzaamheden van het Orchest buiten Utrecht geschiedt het vervoer van den arbeider en van zijne instrumenten op kosten van den werkgever; deze betaalt aan den arbeider voor verblijfkosten als volgt:

- |   |         |
|---|---------|
| bij vertrek vóór twee uur des namiddags zonder nachtverblijf elders . . . . .   | f 2.50; |
| bij vertrek vóór twee uur des namiddags, en terugkeer vóór zes uur nam. . . . . | 3.50;   |
| bij vertrek vóór twee uur des namiddags met overnachten . . . . .               | 5.50;   |
| bij vertrek na vier uur des namiddags zonder nachtverblijf elders . . . . .     | 0.50;   |
| bij vertrek na vier uur des namiddags met overnachten elders . . . . .          | 2.—.    |

#### Artikel 9.

De arbeider is verplicht om, wanneer dit door het uitvoerend bestuur wordt verlangd en hij daartoe, naar het oordeel van den Directeur, voldoende bekwaamheid bezit, als solist op te treden bij de uitvoeringen en daartoe vereischte repetitiën zonder deswege op extra belooning aanspraak te kunnen maken.

#### Artikel 10.

Wanneer de arbeider door ziekte of ongeval verhinderd is den bedongen arbeid te verrichten ontvangt hij gedurende ten hoogste dertig achtereenvolgende dagen



het bepaalde loon; duurt de verhindering langer dan dertig achtereenvolgende dagen dan ontvangt hij gedurende twee periodes van dertig dagen elke, na de eerstgemelde dertig dagen, de helft van het bepaalde loon. Na dien tijd heeft hij gedurende den tijd der verhindering geen aanspraak op loon. Ingeval de ziekte of het ongeval door zijn opzet of onzedelijkheid veroorzaakt of het gevolg is van een lichaamsgebrek waaromtrent hij bij het aangaan der overeenkomst den werkgever opzettelijk valsche inlichtingen heeft gegeven, heeft de arbeider voor den tijd der verhindering geen aanspraak op loon.

Artikel 11.

Krachtens het bepaalde bij artikel 1639b van het Burgerlijk Wetboek is de arbeider verplicht zich te houden aan de voorschriften omtrent het verrichten van den arbeid, alsmede aan die welke strekken ter bevordering van de goede orde in het orkest, welke hem door den Directeur, die daartoe door den werkgever gemachtigd is, worden gegeven.

Artikel 12.

De werkgever is gerechtigd van den arbeider boete te heffen wegens:

het te laat komen bij eenige werkzaamheid van het orkest voor elke vijf minuten *tien cents*;

het komen na het vertrek van den trein zoodat hij de werkzaamheid niet kan bijwonen *één gulden*.

De opbrengst der boeten komt ten bate van de te Utrecht gevestigde „Sparvereiniging” van het Utrechtsch Stedelijk Orkest.

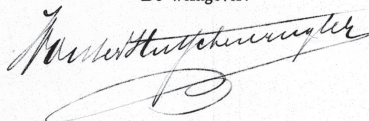
Artikel 13.

Door Directeur wordt in deze overeenkomst en in de voorschriften bedoeld in artikel 10 verstaan niet alleen de Directeur die voor goed aan het hoofd van het orkest is geplaatst, maar ook diegene die, met goedvinden van den werkgever, hem tijdelijk in zijn functiën als dirigent vervangt.

En is verder nog overeengekomen

Geteekend te UTRECHT, den *De Maart* 1915.

De werkgever:



De arbeider:

7.7 Ver. "het Utrechtsch Stedelijk Orchest"  
(jaarcontract 1918-19)

Vrij van zegel ingevolge  
art. 1637 j B. W.

Tusschen den ondergeteekende (1) MEIJER DRUKKER, wonende te Utrecht, handelende als gemachtigde voor en namens het Bestuur der te Utrecht gevestigde Vereeniging „het Utrechtsch Stedelijk Orchest”

als werkgever, en

(2) *Mevrouw Cjertrud Huisheermeester - Winkler*

wonende te Utrecht, ~~inderjare, tot het aangaan van deze overeenkomst mondeling gemachtigd, door zijn wettelijken vertegenwoordiger (3)~~

~~zija (4) die ten blyke van die machtiging deze acte mede onderteekent~~, als werknemer, is, ter vervanging van de tusschen partijen loopende verbintenis, aangegaan eene arbeidsovereenkomst onder de volgende bedingen.

Artikel 1. De werknemer verbindt zich arbeid te verrichten als

*Harpiste.*

Artikel 2. Deze overeenkomst is aangegaan voor den tijd van 1 Mei 1918 tot en met 30 April 1919. Indien zij niet door een der partijen vóór den eersten Februari van dat of van een der volgende jaren schriftelijk is opgezegd, is zij telkens onder dezelfde bedingen weder voor het volgende vereenigingsjaar verlengd.

Artikel 3. De werkgever verbindt zich als loon voor den arbeid aan den werknemer te betalen een bedrag van *honderd en twee* gulden per kalendermaand te betalen telkens voor de helft op den zestienden en den eersten van elke maand volgende op die halve maand, waarin het loon verdiend is. Vallen deze datums op een Zon- of een feestdag, dan geschiedt de betaling op den daaraan voorafgaanden werkdag.

Artikel 4. De werknemer is verplicht tot het leveren van zijn arbeid in de boven aangeduide betrekking, deel te nemen aan de werkzaamheden van het Utrechtsch Stedelijk Orchest op al zoodanige tijden en plaatsen, ook op Zon- en feestdagen, en voor al zoodanige uitvoeringen en repetities, hetzij van het geheele orchest, hetzij van een gedeelte daarvan, alsmede zich beschikbaar te stellen voor de daartoe noodige reizen en verblijven elders, als het uitvoerend bestuur noodig zal achten te bepalen. Hij is verplicht bij de uitvoeringen in het zwart gekleed en geschoeid te zijn en, bij uitvoeringen in de open lucht, geen anderen dan een zwarten hoed te dragen.

Artikel 5. Met uitzondering van buitengewone gevallen zullen:

- a. de gewone orchestrepetities te Utrecht niet vroeger aanvangen dan des voormiddags te negen uur, en niet langer duren dan tot 12 uur des middags;
- b. gedurende de maanden Juni, Juli en Augustus op Maandag geene harmonierepetities gehouden worden.

Op Zondagen kunnen uitsluitend repetities worden gehouden voor uitvoeringen op dien Zondagavond; voor repetities op Zondagen, waarop geen avondconcert plaats heeft, zal een extra-loon van f 1.50 worden betaald.

Repetities buiten Utrecht voor concerten (daaronder niet begrepen oratoriums) in verhuring buiten Utrecht, worden alleen gegeven tegen een door het Bestuur vast te stellen bedrag ten bate der orchestleden.

Indien de generale repetitie voor een oratorium buiten Utrecht langer duurt dan drie en een half uur, zal de werknemer voor elk ingegaan half uur ontvangen vijftig cent.

Artikel 6. De werknemer is verplicht, indien dit naar het oordeel van den Directeur van het Orchest in het belang der werkzaamheden van het orchest noodig wordt geoordeeld, zich te onthouden van alle deelneming aan en van het bijwonen van die werkzaamheden, totdat zulks door het uitvoerend bestuur der vereeniging niet meer noodig zal worden geoordeeld. Hij behoudt gedurende den tijd dier onthouding zijne aanspraak op loon, totdat de dienstbetrekking op wettige wijze zal zijn geëindigd.

- 1) Naam van den gemachtigde. 2) Naam en voornamen van den werknemer.
- 3) Naam en woonplaats van den vertegenwoordiger. 4) Vader, voogd, voogdes.

*Maand  
alle twee  
honderden  
gulden  
per maand.*

Artikel 7. De werknemer is verplicht zich voor zijn eigen rekening te voorzien van de tot de vervulling zijner werkzaamheden noodige instrumenten; hij moet die instrumenten op zijne kosten in goeden staat onderhouden ter beoordeeling van den Directeur.

Artikel 8. Bij verplaatsing wegens werkzaamheden van het Orchest buiten Utrecht geschiedt het vervoer van den werknemer en van zijne instrumenten op kosten van den werkgever, in den regel in de tweede klasse per spoor; deze betaalt aan den werknemer voor verblijfkosten als volgt:

bij vertrek vóór des middags twaalf uur, en terugkeer vóór zes uur 's namiddags van denzelfden dag	f 1.50
bij vertrek vóór des middags twaalf uur, en terugkeer na zes uur 's namiddags van denzelfden dag	4.-
bij vertrek tusschen twaalf uur des middags en vier uur 's namiddags zonder overnachten	3.75
bij vertrek na vier uur 's namiddags zonder overnachten	2.75
bij vertrek vóór des middags twaalf uur met overnachten	4.75
bij vertrek tusschen des middags twaalf en des namiddags vier uur met overnachten	4.-
bij vertrek na vier uur 's namiddags met overnachten	3.75

Artikel 9. De werknemer is verplicht om, wanneer dit door het uitvoerend bestuur wordt verlangd en hij daartoe, naar het oordeel van den Directeur, voldoende bekwaamheid bezit, als solist op te treden bij de uitvoeringen en daartoe vereischte repetitiën zonder deswege op extra belooning aanspraak te kunnen maken.

Artikel 10. Wanneer de werknemer door ziekte of ongeval verhinderd is den bedongen arbeid te verrichten ontvangt hij gedurende ten hoogste twee achtereenvolgende maanden het bepaalde loon; duurt de verhinderd langer dan twee achtereenvolgende maanden dan ontvangt hij gedurende ten hoogste vier maanden, na de eerstgemelde twee maanden, de helft van het bepaalde loon. Na dien tijd heeft hij gedurende den tijd der verhinderd geen aanspraak op loon. Ingeval de ziekte of het ongeval door zijn opzet of onzedelijkheid veroorzaakt of het gevolg is van een lichaamsgebrek waaromtrent hij bij het aangaan der overeenkomst den werkgever opzettelijk valsche inlichtingen heeft gegeven, heeft de werknemer voor den tijd der verhinderd geen aanspraak op loon.

Artikel 11. Krachtens het bepaalde bij artikel 1639b van het Burgerlijk Wetboek is de werknemer verplicht zich te houden aan de voorschriften omtrent het verrichten van den arbeid, alsmede aan die, welke strekken ter bevordering van de goede orde in het orchest, welke hem door den Directeur, die daartoe door den werkgever gemachtigd is, worden gegeven, of die voortvloeien uit eene overeenkomst met derden door het bestuur bij de verhuur gemaakt.

Artikel 12. De werkgever is gerechtigd van den arbeider boete te heffen wegens: het te laat komen bij eenige werkzaamheid van het orchest voor elke vijf minuten tien cents; het komen na het vertrek van den trein zoodat hij de werkzaamheden niet kan bijwonen één gulden. De opbrengst der boeten komt ten bate van het Pensioenfonds der Vereeniging.

Artikel 13. Door Directeur wordt in deze overeenkomst en in de voorschriften bedoeld in artikel 11 verstaan niet alleen de Directeur die voor goed aan het hoofd van het orchest is geplaatst, maar ook diegene, die, met goedvinden van den werkgever, hem tijdelijk in zijne functiën als dirigent vervangt.

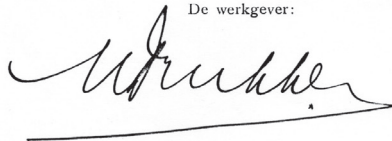
Artikel 14. Gedurende de zomermaanden geniet de werknemer eene vakantie van ten minste twee weken; bovendien na afloop van het winterseizoen eene vakantie van ten minste eene week, op de tijden door het Bestuur te bepalen.

Artikel 15. De werknemer neemt deel aan het pensioenfonds der vereeniging in voege als zulks is geregeld bij de overeenkomst den ten November 1917 getroffen tusschen de Vereeniging en de toen werkzame leden van het orchest, waarvan de inhoud hierachter is afgedrukt.

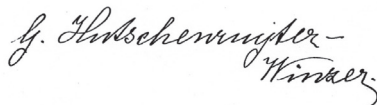
En is verder nog overeengekomen

Geteekend te UTRECHT, den 1 Mei 1918.

De werkgever:



De werknemer:

  
G. H. Schenker  
Winkler



**BIJLAGE 8. Statuten, huishoudelijk reglement en statuten van het Ziekteverzekeringsfonds der A.N.T.-V.; uittreksel uit de Statuten der Internationale Conferentie (1914)**

(bron: Archief Willem Hutschenruyter (NMI, Arch. nr. GM 73))

## STATUTEN.

### NAAM, PLAATS VAN VESTIGING, DUUR.

#### ART. 1.

De vereeniging draagt den naam: Algemeene Nederlandsche Toonkunstenaaars-Vereeniging (A. N. T. V.).

Zij is gevestigd te Amsterdam.

De vereeniging is aangegaan voor den tijd van 29 jaar en 11 maanden, aanvangende den dag der oprichting, zijnde 10 Augustus 1909.

### BOEKJAAR.

#### ART. 2.

Het boekjaar der vereeniging loopt van 1 Januari tot en met 31 December. Het eerste boekjaar der vereeniging wordt geacht te loopen van den dag harer oprichting tot 31 December 1910.

### DOEL.

#### ART. 3.

De vereeniging stelt zich ten doel de geestelijke en stoffelijke belangen van den toonkunstenaaarsstand te bevorderen en het muzikale leven te verheffen.

### MIDDELEN.

#### ART. 4.

Zij tracht dit doel te bereiken langs wettigen weg en wel door:

- a. de vereeniging van alle in Nederland gevestigde toonkunstenaaars en toonkunstenaaressen;
- b. het sluiten van overeenkomsten met buitenlandsche vereenigingen, welke even gelijk of verwant doel nastreven;
- c. het voeren van propaganda door middel van een vereenigingsorgaan;
- d. het nastreven van verbeteringen in arbeidsovereenkomsten en loontarieven;
- e. de bevordering van het tot stand komen van zoodanige wettelijke maatregelen als in het belang der musici worden geacht;
- f. het verleenen van rechtskundigen bijstand aan de afdelingen in zake beroepsaangelegenheden, indien het hoofdbestuur dit noodzakelijk acht;
- g. het oprichten en onderhouden van ondersteuningsfondsen, in den uitgebreidsten zin des woords, welke binnen het bereik liggen van de financieele krachten der vereeniging;
- h. het oprichten en onderhouden van een centraal engagementsbureau en het doen oprichten en onderhouden van zulke plaatselijke bureau's door de afdelingen;
- i. het oprichten en onderhouden van coöperatieve vereenigingen;
- j. het verbeteren van de toestanden met betrekking tot het muziekonderwijs;
- k. het bijeenbrengen, onderhouden en uitbreiden van, of het medewerken aan de oprichting van muziekbibliotheken;
- l. het uitgeven of het bevorderen der uitgave van nationale composities, en het bevorderen der uitvoering van Nederlandsche toonwerken;
- m. het nemen van alle verdere tot het doel der vereeniging dienstige, geoorloofde en wettige maatregelen.

### AFDEELINGEN.

#### ART. 5.

Plaatselijke afdelingen worden door het hoofdbestuur opgericht, wanneer in de betrokken plaats 20 leden der A.N.T.-V. woonachtig zijn.



## 4

In bijzondere gevallen is het hoofdbestuur gerechtigd bij aanwezigheid van een kleiner aantal leden, een afdeling op te richten.

Het hoofdbestuur is bevoegd eene plaatselijke afdeling te ontbinden, wanneer het ledental beneden 15 is gedaald. De gewezen leden dier afdeling zullen in dit geval worden ingedeeld bij de afdeling, welke het dichtst bij hunne woonplaats is gelegen.

In elke plaats kan slechts ééne afdeling bestaan.

## ART. 6.

Als afdeling van de A. N. T.-V. kunnen door het hoofdbestuur worden toegelaten rechtspersoonlijkheid bezittende vereenigingen van toonkunstenaars, die hun verlangen daartoe bij den secretaris van het hoofdbestuur hebben kenbaar gemaakt.

Om als zoodanig toegelaten te worden, moet die vereeniging bij het hoofdbestuur eene door haar voorzitter en secretaris geteekende verklaring inzenden, waaruit blijkt, dat door de vergadering dier vereeniging op wettige wijze het besluit genomen is, zich bij de A. N. T.-V. aan te sluiten.

De leden van eene aldus toetredende vereeniging worden van rechtswege lid der A. N. T.-V., op het oogenblik dat de vereeniging door het hoofdbestuur is toegelaten.

## ART. 7.

Elke afdeling blijft vrij in hare inwendige inrichting, maar mag daarbij niet in strijd geraken met de statuten of het huishoudelijk reglement der A. N. T.-V., noch met de belangen der overige afdelingen of van de vereeniging.

De reglementen en eventueele statuten der afdelingen en latere veranderingen daarin, worden onderworpen aan de goedkeuring van het hoofdbestuur. De goedkeuring kan niet worden geweigerd dan op grond van strijd met de statuten, reglementen of besluiten van de vereeniging.

Het hoofdbestuur is bevoegd, wanneer het dit noodig acht, de leden- en bestuursvergaderingen der afdelingen bij te wonen. Ook de hoofdbestuurders individueel bezitten dit recht. De algemeene vergaderingen, respectievelijk de besturen der afdelingen, zijn bevoegd dit recht tijdelijk op te heffen.

De A. N. T.-V. is niet aansprakelijk voor de verbintenissen, door de afdelingen aangegaan.

## ART. 8.

Alle afdelingen zijn verplicht een plaatselijk engagementsbureau op te richten en te onderhouden.

## ART. 9.

Bij besluit der vergadering van afgevaardigden kunnen afdelingen worden geroyeerd. Dit besluit heeft de beteekenis, dat, behoudens bij huishoudelijk reglement te maken uitzonderingen, alle leden dier afdelingen ophouden leden van de vereeniging te zijn.

Dit royement kan alleen plaats hebben :

1. wanneer de afdelingen weigeren de statuten, het huishoudelijk reglement van de A. N. T.-V. of de wettig genomen besluiten van de vergadering van afgevaardigden of van het hoofdbestuur op te volgen, of handelingen plegen, daarmede of met de belangen der vereeniging in strijd zijnde ;

2. wanneer zij niet binnen den in het huishoudelijk reglement bepaalde tijd de contributie-gelden aan den penningmeester der A. N. T.-V. hebben overgemaakt.

Nadere regels aangaande het bij dit artikel omtrent royement bepaalde, kunnen bij huishoudelijk reglement worden gegeven.

## ART. 10.

Eene afdeling kan zich afscheiden van de vereeniging. Dit besluit kan alleen worden genomen op een vergadering, opzettelijk daartoe bijeengeroepen, mits het voorstel tot afscheiding door een kennisgeving daaromtrent in het orgaan van de vereeniging, uiterlijk 30 dagen vóór de vergadering, is bekend gemaakt.

Het besluit kan alleen worden genomen met eene meerderheid van  $\frac{2}{3}$  van alle uitgebrachte stemmen, terwijl op zijn minst  $\frac{3}{4}$  der afdelingsleden aanwezig moeten zijn.

Bij onvoldoende opkomst ter vergadering, wordt het voorstel onderworpen aan een referendum onder de afdelingsleden.

Om tot de afscheiding te geraken, moet die afdeeling uiterlijk 3 maanden vóór het einde van het verenigingsjaar der A. N. T.-V., aan het hoofdbestuur een door haar voorzitter en secretaris geteekende verklaring inzenden, waaruit blijkt, dat door de vergadering dier vereniging op wettige wijze het besluit is genomen zich van de vereniging af te scheiden.

Dit besluit heeft de beteekenis, dat alle leden dier afdeeling, die niet binnen 14 dagen na den datum, waarop van dit besluit aan het hoofdbestuur is kennis gegeven, aan het hoofdbestuur van het tegendeel schriftelijk hebben doen blijken, op dien laatsten datum ophouden lid van de vereniging te zijn.

De afdeeling is echter verplicht het bedrag der contributie, dat zij overeenkomstig art. 15 dezer statuten, aan het hoofdbestuur moet afdragen, loopende over het jaar waarin de afscheiding plaats heeft, ten spoedigste, nadat dit bedrag kan worden vastgesteld, aan het hoofdbestuur af te dragen.

•  
LIDMAATSCHAP.

ART. 11.

Als lid der vereniging kunnen worden toegelaten personen die toonkunstenaars zijn, gevestigd in Nederland of in een land waar geen vereniging, behorende tot de Internationale Confederatie van Musici, bestaat.

ART. 12.

Onverminderd het bepaalde in art. 6, 3e lid, geschiedt de aanmelding tot het lidmaatschap der A. N. T.-V. bij den secretaris der afdeeling, in de woonplaats van het candidaat-lid. Is in zijne woonplaats geen afdeeling gevestigd, dan meldt hij zich aan bij de naastbijzijnde afdeeling. Bij twijfel beslist het hoofdbestuur.

De namen der candidaat-leden worden driemaal achtereenvolgens in het verenigingsorgaan vermeld. Gedurende het tijdsverloop van den dag van aanmelding tot en met den derden dag na de laatste aankondiging, kunnen schriftelijke bezwaren tegen de toelating worden ingediend.

Leden van de afdeeling, tot welke de candidaat zou gaan behooren, moeten hunne bezwaren kenbaar maken aan den secretaris dier afdeeling. Bezwaren van anderen moeten worden kenbaar gemaakt aan den secretaris van het hoofdbestuur.

Ingeval er bezwaren binnen den gestelden termijn zijn ingekomen, beslist het hoofdbestuur over de toelating.

Candidaat-leden, welke door het hoofdbestuur zijn afgewezen, hebben recht van beroep op de vergadering van afgevaardigden. Met betrekking tot de toelating van leden door het hoofdbestuur, hebben de daarbij betrokken afdeelingen het recht van veto. Zijn er geen bezwaren ingekomen, dan wordt het lidmaatschap beschouwd te zijn ingegaan op den vierden dag na de laatste afkondiging.

ART. 13.

Leden kunnen op de bij huishoudelijk reglement te bepalen wijze worden geschorst.

ART. 14.

Het lidmaatschap is, behalve in de gevallen van royement, van overschrijving naar eene buitenlandsche vereniging waarmede de A. N. T.-V. in verbinding staat, en van overlijden, verbindend voor een geheel verenigingsjaar.

Het lidmaatschap eindigt door:

- a. opzegging aan den secretaris der afdeeling waartoe het lid behoort;
- b. royement door het hoofdbestuur, na ingewonnen advies van het afdeelingsbestuur;
- c. overlijden;
- d. royement of afscheiding der afdeeling waartoe het lid behoort, overeenkomstig het daaromtrent in de artt. 9 en 10 bepaalde.

GELDMIDDELEN.

ART. 15.

De geldmiddelen der vereniging bestaan uit

- a. contributie;
- b. giften of legaten;
- c. renten van eigendommen
- d. bijzondere baten.



Het bedrag der minimum-contributie en het gedeelte daarvan, dat de afdelingen ter beschikking van het hoofdbestuur moeten stellen, wordt in het huishoudelijk reglement bepaald.

## ART. 16.

De financieele leiding van de vereeniging berust bij het hoofdbestuur. De afdelingen zijn bevoegd, buiten het bedrag der verplichte minimum-contributie, eene eigen contributie te heffen.

Van het beheer dezer gelden en van die welke zij, overeenkomstig art. 15, te eigener beschikking houden, zijn de afdelingsbesturen rekening en verantwoording schuldig aan het hoofdbestuur.

## ART. 17.

Afdelingen, welke het besluit tot ontbinding hebben genomen, zijn verplicht de gelden die op het oogenblik der ontbinding ter beschikking dier afdeling waren, bij het hoofdbestuur te deponeeren.

Wanneer, binnen 1 jaar na de ontbinding, op diezelfde plaats weder eene afdeling wordt opgericht, komen bovenbedoelde gelden ter beschikking van de nieuwe afdeling, eventueel onder aftrek van aan het hoofdbestuur verschuldigde bedragen.

Heeft bovenbedoelde oprichting niet plaats, dan vervallen de gelden aan de A. N. T.-V.

## ART. 18.

De gelden der vereeniging, voor zoover het beheer daarvan onder het hoofdbestuur ressorteert, worden ten name van de vereeniging belegd op de Rijkspostspaarbank, in obligatiën ten laste van den Staat der Nederlanden, Nederlandsche provinciën of gemeenten, of in certificaten Nederlandsche Werkelijke Schuld.

## ART. 19.

De penningmeester mag niet meer dan f 250 in kas hebben. Het meerdere wordt terstond door hem belegd.

Uit de leden der afdeling, waar het hoofdbestuur is gevestigd, wordt jaarlijks door de algemeene vergadering eene commissie van 3 leden benoemd, die verplicht is, minstens eens per 3 maanden, de boeken van den penningmeester te controleeren.

## ART. 20.

Het hoofdbestuur is bevoegd te allen tijde openlegging der boeken van den penningmeester te vorderen.

De penningmeester is verplicht alle op de boeken betrekking hebbende inlichtingen aan het hoofdbestuur te verstrekken.

## BESTUUR.

## ART. 21.

De algemeene leiding der vereeniging berust bij het hoofdbestuur, dat de vereeniging in en buiten rechten vertegenwoordigt. In rechten treedt de voorzitter namens het hoofdbestuur op.

Het hoofdbestuur bestaat uit een voorzitter en daarenboven evenveel andere leden als er afdelingen zijn, maar uit op zijn minst 5 personen.

Iedere afdeling wijst een lid voor het hoofdbestuur aan; de afdeling waar het hoofdbestuur is gevestigd, bovendien den voorzitter.

Ingeval er minder dan 4 afdelingen zijn beslist de vergadering van afgevaardigden, welke afdeling of afdelingen meer leden zullen aanwijzen.

Ook al doet zich het geval, bedoeld in de vorige alinea, niet voor, kan de vergadering van afgevaardigden, op voorstel van het hoofdbestuur, beslissen, dat sommige afdelingen meer leden voor het hoofdbestuur zullen aanwijzen.

Elke afdeling brengt in het hoofdbestuur 1 stem uit.

De bestuursleden moeten meerderjarig zijn. Jaarlijks treedt een gedeelte der hoofdbestuurders af volgens rooster, in het huishoudelijk reglement vastgesteld. Aftredenden zijn terstond herkiesbaar. In tusschentijdsche vacatures wordt zoodra mogelijk voorzien. Tusschentijds verkozenen treden af op het tijdstip, waarop hun voorganger had moeten aftreden.

## 7

## ART. 22.

De bevoegdheid, de samenstelling en werkzaamheden van het hoofdbestuur worden bij huishoudelijk reglement geregeld.

Het hoofdbestuur is bevoegd tot alle handelingen, welke niet bij de statuten of reglementen van de vereeniging aan anderen zijn voorbehouden.

## ART. 23.

De leden van het hoofdbestuur kunnen door de vergadering van afgevaardigden van hunne functie worden ontzet wegens handelingen strijdig met de statuten of reglementen, of het belang van de vereeniging. Het voorstel daartoe kan worden gedaan door het hoofdbestuur of door een afdeling.

## ART. 24.

Ingeval zich omstandigheden voordoen waarin deze statuten niet voorzien, heeft het hoofdbestuur het recht om naar bevind van zaken te handelen, doch is verplicht — met in acht nemen van het daaromtrent in de statuten en het huishoudelijk reglement bepaalde — aan de eerstvolgende vergadering van afgevaardigden een voorstel tot voorziening in de gebleken leemte te doen.

## VERGADERINGEN.

## ART. 25.

De vergadering van afgevaardigden vormt in de vereeniging de hoogste macht. Het hoofdbestuur is aan haar verantwoording verschuldigd; zij heeft het recht besluiten van het hoofdbestuur te vernietigen. Voor zoover echter die besluiten binnen de wettige bevoegdheden van het hoofdbestuur waren genomen, blijven de sedert dien ingetreden rechtsgevolgen van die besluiten van kracht.

## ART. 26.

Jaarlijks, in de maand Maart, wordt eene vergadering van afgevaardigden gehouden. In die vergadering wordt o. a.:

- a. verslag uitgebracht over het afgelopen jaar;
- b. rekening en verantwoording gedaan;
- c. verslag uitgebracht door de commissie, genoemd in art. 19;
- d. de commissie, bedoeld in art. 19, benoemd.

Het bestuur is verplicht alle verlangde inlichtingen, die op het verslag of de rekening betrekking hebben, te geven.

## ART. 27.

Eene buitengewone vergadering van afgevaardigden moet plaats vinden, indien het hoofdbestuur dit dringend noodzakelijk oordeelt; eveneens op schriftelijk verzoek aan het hoofdbestuur van een zoodanig aantal afdelingen, dat daardoor het vierde gedeelte van het totale aantal leden vertegenwoordigd wordt. Eveneens op een schriftelijk verzoek aan het hoofdbestuur, geteekend door een vierde gedeelte van alle leden van de A. N. T.-V. Het verzoek moet met redenen omkleed zijn.

Geeft het bestuur binnen 21 dagen aan deze uitnodiging geen gevolg, dan zijn de verzoekers bevoegd zelf tot bijeenroeping over te gaan, onder aanhaling van dit artikel in den oproepingsbrief.

## ART. 28.

De afdelingen hebben het recht zich ter vergadering van afgevaardigden voor elke 100 leden of gedeelte daarvan, door 1 afgevaardigde te doen vertegenwoordigen. De afgevaardigden mogen geen lid zijn van het hoofdbestuur. Elke afdeling brengt zooveel stemmen uit, als zij recht heeft afgevaardigden te zenden, tot een maximum van 5. Het aantal leden wordt berekend naar den gemiddelden contributie-afdracht der aan de vergadering van afgevaardigden voorafgaande 3 maanden.

## ART. 29.

De vergadering van afgevaardigden wordt geleid door den voorzitter van het hoofdbestuur of diens plaatsvervanger. De leden van het hoofdbestuur zijn niet stemgerechtigd.



Tot de vergadering van afgevaardigden hebben alle leden toegang op vertoon van lidmaatschapkaart.

Zij hebben het recht aan de beraadslagingen deel te nemen, tenzij de vergadering hun daartoe verlof weigert.

Het recht van de leden om de vergadering bij te wonen kan tijdelijk worden opgeheven, wanneer met  $\frac{2}{3}$  van het aantal stemmen daartoe wordt besloten.

ART. 30.

Alle besluiten worden bij meerderheid van stemmen genomen, behoudens de gevallen waaromtrent in deze statuten anders is beslist. Bij staking van stemmen over zaken wordt een voorstel geacht te zijn verworpen, bij staking van stemmen over personen beslist het lot. Over onderwerpen, die niet vermeld hebben gestaan op den beschrijvingsbrief, kan geen besluit worden genomen.

HUISHOUDELIJK REGLEMENT.

ART. 31.

Tot regeling der in deze statuten niet geregelde zaken wordt door de vergadering van afgevaardigden een huishoudelijk reglement samengesteld. Dit huishoudelijk reglement en later daarin aan te brengen wijzigingen of aanvullingen mogen niet in strijd zijn met deze statuten.

Het huishoudelijk reglement geeft, behalve over de reeds genoemde onderwerpen, bepalingen:

- a. over de onderlinge betrekkingen der afdelingen;
- b. over de verhouding van het vereenigingsorgaan tot de A. N. T.-V.;
- c. over de benoeming, de bevoegdheden en de inrichting der redactie;
- d. over de inrichting en het beheer van de engagements-bureau's;
- e. over te heffen boeten;
- f. over het royement en de schorsing van leden;
- g. over al hetgeen, waarvan de regeling overigens wenschelijk zal blijken.

WIJZIGING DER STATUTEN.

ART. 32.

De vergadering van afgevaardigden kan alleen tot wijzigingen der statuten besluiten, wanneer voorstellen daartoe zijn geplaatst op den oproepingsbrief voor de vergadering of die het gevolg zijn van amendementen, gedurende de vergadering op die voorstellen ingediend. Deze amendementen moeten zich beperken tot die artikelen, tot welker verandering een voorstel op den beschrijvingsbrief stond.

De wijzigingen treden niet in werking, alvorens daarop de Koninklijke goedkeuring, indien deze door de wet verlangd wordt, is verkregen.

ONTBINDING.

ART. 33.

De vereeniging kan te allen tijde worden ontbonden, indien daartoe wordt besloten met  $\frac{4}{5}$  der geldig uitgebrachte stemmen, in eene speciaal voor dit doel belegde vergadering van afgevaardigden, waarin ten minste  $\frac{2}{3}$  van het aantal stemmen vertegenwoordigd is.

Tot ontbinding der vereeniging mag een tweede hiertoe beroepen vergadering van afgevaardigden besluiten, ook al zijn er niet  $\frac{2}{3}$  van het totale aantal stemmen vertegenwoordigd.

In geval van ontbinding is het bestuur belast met de vereffening en worden de bezittingen, met inachtneming van het bepaalde bij art. 1702 van het B. W., bestemd voor een door bovengenoemde vergadering aan te wijzen doel.



## HUISHOUDELIJK REGLEMENT.

### VAN HET BESTUUR.

§ 1. Na het einde van het eerste vereenigingsjaar treedt de helft van het hoofdbestuur af.

Is het aantal der hoofdbestuurders oneven, zoo zal de grootste helft van dit aantal aftreden.

De eerste maal worden de aftredenden aangewezen door het lot.

De volgende jaren treden steeds zij af, die sedert twee jaar zitting hebben; tusschentijds verkozenen echter op het tijdstip, waarop de hoofdbestuurders aftreden zouden in wier plaats zij verkozen zijn. Voor hen evenwel die, ter vertegenwoordiging van nieuwe afdelingen, tusschentijds zijn verkozen zonder een aftredend lid te vervangen, wordt het eerste gedeeltelijke zittingsjaar vol aangemerkt.

Aftredende bestuursleden zijn terstond herkiesbaar.

In tusschentijdsche zoowel als in periodieke vacatures wordt voorzien door de afdelingen, wier verkozenen de aftredende leden waren.

§ 2. Indien het hoofdbestuur uit vijf leden bestaat, zoo zal het worden gevormd door een eersten voorzitter, een tweeden voorzitter, een eersten secretaris, een eersten penningmeester en een tweeden penningmeester-secretaris. Bestaat het uit zes leden, zoo zal het gevormd worden door een eersten voorzitter, een tweeden voorzitter, een eersten secretaris en een tweeden secretaris, een eersten penningmeester en een tweeden penningmeester. Bedraagt het aantal der hoofdbestuurders meer dan zes, zoo zullen de overigen als eerste commissaris, tweede commissaris enz., worden onderscheiden.

De hoofdbestuurders worden niet in functie gekozen.

De onderlinge verdeling der functies vindt in de eerste vergadering na de periodieke verkiezing plaats.

Bij tusschentijdsche verkiezing neemt de nieuw-benoemde als regel de plaats van zijn voorganger in. Echter kan ook tot nieuwe verdeling der functies worden overgegaan.

§ 3. De verkiezing der hoofdbestuurders geschiedt door de ledenvergadering der afdelingen, en wel, voorzoover de periodieke verkiezing aangaat, in de afdeelingssjaalvergadering.

Candidaten kunnen gesteld worden zoowel door het afdeelingsbestuur als door tien of meer leden der betrokken afdeling, het laatste door indiening eener geteekende candidaatstelling.

De candidaatstelling zoowel door bestuur als leden, moet tijdig genoeg geschieden om voor de betreffende ledenvergadering minstens drie achtereenvolgende keeren in het orgaan te worden vermeld.

De stemming geschiedt schriftelijk.

Verkozen zijn zij die de volstrekte meerderheid der uitgebrachte stemmen op zich hebben vereenigd.

Is het getal der verkozenen minder dan het aantal der te bezetten zetels bedraagt, zoo vindt er een tweede stemming plaats over de niet verkozenen onder de candidaten. Bij deze stemming is de betrekkelijke meerderheid beslissend.

Bij gelijkheid van stemmen beslist het lot.

§ 4. De hoofdbestuurders moeten lid wezen van de afdeling die hen verkiest.

§ 5. De bevoegdheden van het hoofdbestuur zijn de volgende:

10. de vertegenwoordiging der A. N. T.-V. in en buiten rechten;
20. de oprichting van nieuwe plaatselijke afdelingen;
30. de opheffing eener afdeling wier ledental beneden 15 gedaald is;
40. de indeeling van leden eener opgeheven afdeling bij de meest nabijzijnde afdeling;
50. de beslissing over de toelaatbaarheid van de huishoudelijke reglementen der afdelingen of van de wijzigingen daarin;
60. de financieele leiding der vereeniging;



- 7o. de goed- of afkeuring der plaatselijke minimum-tarieven;
- 8o. de beslissing, of vanwege de A. N. T.-V. in bepaalde gevallen rechtskundigen bijstand zal worden verleend aan de afdelingen inzake beroepsaangelegenheden;
- 9o. het bijwonen van de bestuurs- en ledenvergaderingen der afdelingen, behoudens de beperkingen in art. 7 alinea 3 der Statuten bedoeld;
- 10o. de beslissing omtrent de toelating der candidaatleden, behoudens het in de Statuten geregeld beroep;
- 11o. onder inachtneming der hiervoor gestelde regelen te besluiten tot roeyment van een lid;
- 12o. onder inachtneming der hiervoor gestelde regelen straffen op te leggen aan een lid;
- 13o. bij twijfel te beslissen tot welke afdeling een candidaat moet toetreden, of naar welke afdeling een lid moet worden overgeschreven;
- 14o. het vaststellen der vergaderingen van afgevaardigden;
- 15o. de benoeming der plaatselijke correspondenten van het orgaan;
- 16o. de beslissing omtrent vraagstukken waarin niet is voorzien door Statuten of Huishoudelijk Reglement, met inachtneming van de verplichting, bedoeld in art. 24 der Statuten;
- 17o. het verrichten van alle handelingen, welke niet bij de Statuten of Huishoudelijk Reglement aan anderen zijn voorbehouden.

§ 6. De eerste voorzitter presideert zoowel de hoofdbestuurs- als de Algemeene Vergaderingen.

Hij vertegenwoordigt zoo noodig de vereeniging in en buiten rechten.

Hij vertegenwoordigt in de kwaliteit van nationaal afgevaardigde de A. N. T.-V. op de internationale congressen.

Hij onderhoudt als bondscorrespondent de schriftelijke betrekkingen met de Internationale Confederatie en de buitenlandsche zustervereenigingen in haar geheelen omvang.

Hij bewaart de door hem in zijne hoedanigheid ontvangen brieven en houdt aantekening van de van hem uitgegane brieven en hunnen inhoud, voorzover hij daarvan geen copieën bewaart.

Hij doet van alle door hem gevoerde correspondentie en besprekingen in de eerstvolgende dagelijkschbestuursvergadering en hoofdbestuursvergadering mededeeling.

§ 7. De eerste secretaris houdt de notulen zoowel van de hoofdbestuursvergaderingen als die van de Algemeene Vergaderingen.

Hij onderhoudt de schriftelijke betrekkingen tusschen het hoofdbestuur en de plaatselijke afdelingen en onderhoudt de binnenlandsche correspondentie.

De nadere voorschriften gesteld met betrekking tot de correspondentie van den voorzitter gelden ook voor de zijne, evenals die betreffende de gehouden besprekingen.

Hij houdt een volledige lijst van de namen en adressen der leden.

§ 8. De belangrijke correspondentie van voorzitter en secretaris wordt door den andere van deze beide functionarissen medeondertekend.

§ 9. De eerste penningmeester voert het beheer over de algemeene kas der vereeniging, hij houdt boek van alle ontvangsten en uitgaven.

Tot het doen van betalingen, f 25.— te boven gaande behoeft hij de machtiging van den voorzitter.

Hij is verantwoordelijk voor alle door hem geschiede uitbetalingen en gaat tot geen enkele uitbetaling over tenzij hij zich van de richtigheid der vordering overtuigd hebbe.

Onverminderd de hem door de Statuten opgelegde verplichtingen is hij gehouden in de eerste hoofdbestuursvergadering volgende op het einde van ieder kwartaal een kasrapport uit te brengen.

Ook geeft hij in de jaarlijksche Algemeene Vergadering een uitvoerig financieel verslag over het afgelopen en een begrooting voor het nieuwe vereenigingsjaar.

§ 10. Bij ontstentenis of verhindering van den eersten voorzitter neemt de tweede voorzitter, bij ontstentenis of verhindering van den eersten secretaris neemt de tweede secretaris, bij ontstentenis of verhindering van den eersten

penningmeester neemt de tweede penningmeester de geheele taak van den verhinderden functionaris waar.

Is op het tijdstip dat de tweede voorzitter, de tweede secretaris of de tweede penningmeester als plaatsvervanger diende op te treden deze verhinderd of zijn plaats onbezet, zoo wijst de hoofdbestuursvergadering uit haar midden een lid te zijner vervanging aan.

Indien dit, wat betreft de vervanging van den voorzitter, mocht blijken onmogelijk te zijn, zoo is het hoofdbestuur bevoegd, aan eenig lid der A. N. T.-V., tijdelijk de waarneming van een of meerdere van de functiën des voorzitters op te dragen.

§ 11. Is een lid van het hoofdbestuur verhinderd zijn functie waar te nemen, zoo draagt hij aan zijn plaatsvervanger alle stukken, bescheiden of gelden over, die de laatstgenoemde voor de waarneming van zijne taak behoeven kan.

§ 12. In iedere vergadering van het hoofdbestuur wordt de datum der eerstvolgende bestuursvergadering vastgesteld, echter niet op later dan twee maanden na dato.

§ 13. Eerste voorzitter, eerste secretaris en eerste penningmeester vormen tezamen het Dagelijksch Bestuur.

Het Dagelijksch Bestuur is belast met de behandeling der loopende zaken in de tijdperken tusschen twee opeenvolgende hoofdbestuursvergaderingen.

Ook bij gewichtige zaken is het bevoegd zelfstandig te handelen, indien deze zich plotseling voordoen en geen uitstel tot een gewone of buitengewone hoofdbestuursvergadering gedogen.

Het dagelijksch bestuur vergadert op gezette tijden ter bespreking der gevoerde of te voeren correspondentie, en de te nemen maatregelen.

Het stelt de agenda vast voor de hoofdbestuursvergaderingen en is verplicht voorstellen, uiterlijk een week voor een zoodanige vergadering door een der hoofdbestuursleden ingediend, op deze agenda te plaatsen.

#### VAN DE AFDEELINGEN.

§ 14. In het algemeen worden zaken waarbij de belangen van meer dan een afdeling betrokken zijn steeds door het hoofdbestuur behandeld; in bijzondere gevallen echter kunnen, onder goedkeuring van het hoofdbestuur, twee of meerdere afdelingen in zaken die slechts de belangen dezer zelfde afdelingen raken, gezamenlijk optreden.

§ 15. Bij verandering van woonplaats geeft het verhuizende lid onmiddellijk kennis aan den secretaris der afdeling tot welke hij tot op dat oogenblik behoort. Deze geeft van de verhuizing kennis in het eerstvolgende nummer van het verenigingsorgaan.

Verzuimt een lid kennis te geven van een verandering zijner woonplaats, zoo is het hoofdbestuur bevoegd hem een boete op te leggen.

§ 16. Ieder lid behoort steeds tot de afdeling waaronder zijn woonplaats ressorteert en wordt bij verandering van woonplaats ten spoedigste overgeschreven.

Uitzondering van de laatste bepaling vindt plaats indien hij in een tijdelijk engagement van korteren tijdsduur dan vier maanden buiten zijn oorspronkelijke woonplaats werkzaam is.

§ 17. Onverminderd het in de eerste alinea der vorige paragraaf bepaalde staat het den leden vrij van meer dan een afdeling lid te zijn.

§ 18. Melden zich kandidaten tot het lidmaatschap aan, zoo doet de secretaris der betrokken afdeling de namen der kandidaten in het eerstvolgend nummer van het verenigingsorgaan plaatsen.

#### VAN HET ENGAGEMENTSBUREAU.

§ 19. Het Centrale Engagementsbureau heeft tot taak te bemiddelen inzake engagementen van langeren duur dan een maand. Het pleegt daarbij overleg met het verenigingsbestuur in de betrokken plaats.



Oprachten inzake zoodanige engagementen, ontvangen door een plaatselijk bureau, worden in het algemeen doorgegeven aan het Centrale Engagemensbureau. Echter kan door het betrokken afdelingsbestuur in bijzondere gevallen beslist worden, dat alleen leden der eigen afdeling in aanmerking zullen komen. In deze gevallen treedt het plaatselijke engagemensbureau als bemiddelaar op. Tenzij het laatstbedoelde geval aanwezig is, worden alle ontvangen opdrachten uitgeschreven in het orgaan en hebben de leden van alle afdelingen het recht te solliciteeren.

§ 20. Het beheer over het centrale engagemensbureau wordt, onder controle en toezicht van het hoofdbestuur, gevoerd door een bezoldigd beambte, op voordracht van het hoofdbestuur benoemd door de Algemeene Vergadering. Deze is verplicht in iedere dagelijkschbestuurs- of hoofdbestuursvergadering wanneer dit verlangd wordt, verslag van zijne werkzaamheden af te leggen. Overigens wordt door het hoofdbestuur eene bijzondere instructie vastgesteld houdende een regeling zijner verplichtingen en werkzaamheden.

#### VAN DE LEDEN.

§ 21. De leden van de A. N. T.-V. hebben niet slechts toegang tot de ledenvergadering hunner eigen afdeling doch ook tot die van alle overige afdelingen der vereeniging; dit laatste echter slechts op vertoon van een bewijs van lidmaatschap aan het bestuur. Ook hebben zij het recht op deze vergaderingen het woord te voeren; stemrecht bezitten ze echter slechts in hunne eigen afdeling. Het recht van toegang en het recht het woord te voeren kan echter voor de leden der overige afdelingen door de algemeene vergadering der plaatselijke afdeling tijdelijk worden opgeheven.

De leden hebben toegang tot vergaderingen van afgevaardigden der vereeniging, ook kan hun door de vergadering van afgevaardigden het recht verleend worden in deze vergadering het woord te voeren. Dit alles behoudens het bepaalde in art. 29 der Statuten. Stemrecht wordt op de vergaderingen der afgevaardigden echter slechts door de afgevaardigden uitgeoefend.

De leden hebben recht op geregelde toezending van het orgaan der vereeniging. De leden hebben recht gebruik te maken van, of deel te nemen aan alle instellingen, die te hunnen behoeve door de vereeniging in het leven geroepen worden.

§ 22. Ingeval een lid weigert zich te houden aan hetgeen is bepaald in de Statuten of in het Huishoudelijk Reglement der A. N. T.-V. of het Huishoudelijk Reglement der afdelingen, of aan de op wettige wijze genomen besluiten der Vergadering van afgevaardigden, van het Hoofdbestuur, of het Dagelijksch bestuur der A. N. T.-V., indien zij werken beneden het plaatselijk tarief, indien zij om niet door het plaatselijk bestuur gebillijkte redenen hun contract verbreken, of op eenige andere wijze zich zoodanig gedragen, dat daaruit schade voor de vereeniging ontstaan kan, eindelijk bij het bestaan van contributieschuld van meer dan drie maanden, heeft het hoofdbestuur, zoo op eigen initiatief als op klacht van het betrokken afdelingsbestuur het recht den schuldige te royeeren.

Het is echter gehouden alvorens het tot deze maatregel overgaat, het advies van het plaatselijke bestuur in te winnen. Tegen het besluit van royement staat steeds beroep op de Algemeene Vergadering open.

Tot de nadere beslissing van de Algemeene Vergadering blijft het betrokken lid geschorst.

Indien een afdeling een lid tot royement voordraagt en het hoofdbestuur omtrent het royement van andere opinie is, beslist de vergadering van afgevaardigden, en rusten tot het tijdstip rechten en plichten van het betrokken lid.

§ 23. In geval van overtredingen als genoemd in het vorig artikel doch van minder ernstigen aard is het hoofdbestuur bevoegd het betrokken lid eene geldboete op te leggen, behoudens recht van beroep op de vergadering van afgevaardigden.

#### VAN DE VERGADERING VAN AFGEVAARDIGDEN.

§ 24. De verkiezing der afgevaardigden heeft plaats door de ledenvergadering der afdelingen.

De regels omtrent candidaatstelling en verkiezing der hoofdbestuurders gesteld, gelden ook met betrekking tot de afgevaardigden.

Zij moeten steeds lid zijn van de door hen vertegenwoordigde afdelingen.



§ 25. Het is den afdeelingen veroorloofd minder afgevaardigden te zenden dan het aantal stemmen bedraagt, dat zij uitbrengen.

§ 26. De vergadering van afgevaardigden kan in elke der plaatsen worden gehouden waar eene afdeeling gevestigd is.

Iedere vergadering van afgevaardigden bepaalt de plaats waar de eerstvolgende zal gehouden worden.

§ 27. Het in de jaarlijksche Vergadering van afgevaardigden te behandelen jaarverslag wordt uitgebracht door het dagelijksch bestuur der vereeniging namens het hoofdbestuur.

De secretarissen der afdeelingen zijn verplicht aan de jaarvergadering der A. N. T.-V. een jaarverslag betreffende hunne afdeeling over te leggen.

§ 28. De beschrijvingsbrief der jaarlijksche Vergadering van afgevaardigden wordt minstens zes weken voor de datum waarop deze plaats vindt in het orgaan der vereeniging gepubliceerd.

Op dezen beschrijvingsbrief worden gebracht a) voorstellen van het Hoofdbestuur, b) voorstellen omtrent welke door de ledenvergadering van een der afdeelingen is besloten dat zij op den beschrijvingsbrief zullen worden geplaatst.

§ 29. Op den beschrijvingsbrief eener buitengewone Vergadering van afgevaardigden zullen geen andere onderwerpen worden geplaatst dan die welke tot hare bijeenroeping hebben geleid.

§ 30. Ter voorbereiding der Vergadering van afgevaardigden zal door iedere afdeeling eene ledenvergadering worden gehouden.

In bedoelde vergadering zullen de voorstellen van den beschrijvingsbrief worden behandeld, en betreffende deze, en omtrent in te dienen amendementen aan de afgevaardigden mandaat worden verleend.

#### VAN DE FINANCIËN.

§ 31. De jaarlijksche afdracht der afdeelingen aan den penningmeester van het Hoofdbestuur bedraagt f 4.50 per jaar en per lid, te voldoen in driemaandelijksche termijnen telkens binnen een week na het einde van ieder kwartaal.

§ 32. Het entreegeld tot de vereeniging bedraagt f 2.50 en wordt in de algemeene kas gestort.

Van nieuw op te richten afdeelingen zal, gedurende het jaar harer oprichting, geen entree worden geheven.

§ 33. De reis- en verblijfkosten der hoofdbestuurders ter gelegenheid van de hoofdbestuur- en dagelijkschbestuursvergaderingen worden door de algemeene kas gedragen; die der afgevaardigden ter vergadering van afgevaardigden door de plaatselijke kassen; echter kan in de laatste kosten een tegemoetkoming uit de algemeene kas worden verleend.

#### VAN HET ORGAAN.

§ 34. De A. N. T.-V. geeft uit een orgaan getiteld „Toonkunst”, en bestemd tot het onderhouden van de onderlinge betrekkingen tusschen de leden en tot het voeren der propaganda.

§ 35. De redactie over het blad wordt gevoerd door een verantwoordelijken redacteur, terzijde gestaan door een vastbezoldigden tweeden redacteur, welke laatste belast is met de regelmatig wederkerende redactie-werkzaamheden.

§ 36. Uit elk der plaatsen waar een afdeeling gevestigd is, met uitzondering van de zetelplaats der redactie wordt door het hoofdbestuur na ingewonnen advies van het betrokken afdeelingsbestuur een correspondent benoemd. Deze is gehouden jaarlijks een zeker minimumaantal bijdragen te leveren voor het orgaan.

Dit minimumaantal wordt voor ieder bijzonder geval door den verantwoordelijken redacteur en den betrokken correspondent in onderling overleg vastgesteld.

§ 37. Ingeval de verantwoordelijke redacteur een bijdrage, ter plaatsing in het orgaan ingezonden, voor plaatsing ongeschikt oordeelt, en de inzender zich niet aan zijn oordeel onderwerpt, zal het den laatstgenoemde vrijstaan in hooger beroep te gaan bij eene commissie ter beslechting van geschillen.

§ 38. De commissie ter beslechting van geschillen bestaat uit drie leden door de jaarlijksche vergadering van afgevaardigden aan te wijzen uit eene en dezelfde afdeeling.

Deze afdeeling wordt voor de eerste maal aangewezen door het lot en wisselt vervolgens in alphabetische volgorde.

De afdeeling waar de redactie zetelt, is hierbij uitgesloten.

§ 39. De afdeelingen zijn verplicht van belangrijke verhandelingen in hare bestuurs- en algemeene vergaderingen, een verslag te doen plaatsen in het orgaan, voor zoover althans het verhandelde voor publiciteit geschikt is.

§ 40. De administratie voor het orgaan en het financieel beheer daarover, worden gevoerd door een administrateur, op voordracht van het hoofdbestuur te benoemen door de jaarlijksche Algemeene Vergadering.

Voor zoover zijn financieel beheer aangaat staat hij onder controle van de Commissie bedoeld bij art. 19 der Statuten.

Het hoofdbestuur kan eene bijzondere instructie vaststellen regelende zijne werkzaamheden en verplichtingen.



## STATUTEN

### van het Ziekteverzekeringsfonds der A. N. T.-V.

---

#### ART. 1.

Het ziekenfonds der A. N. T.-V. stelt zich ten doel, de leden dier vereeniging te verzekeren tegen schade door ziekte.

#### ART. 2.

De middelen van het fonds zullen bestaan uit de contributie der leden; verder uit legaten, schenkingen enz.

#### ART. 3.

Het ziekenfonds zal als onderafdeeling der A. N. T.-V., geheel zelfstandig werken en beheerd worden. De A. N. T.-V. kan geen aanspraak maken op eventuele winst van het ziekenfonds, noch aansprakelijk gesteld worden voor verlies.

#### ART. 4.

Aan het hoofd van het ziekenfonds zal een administrateur staan, die de algemeene administratie voor de afdelingen heeft te voeren en de gelden beheert.

#### ART. 5.

De administrateur wordt benoemd door het Hoofdbestuur der A. N. T.-V. voor den duur van één jaar. Hij zal te Amsterdam woonachtig moeten zijn.

#### ART. 6.

De administrateur is verplicht drie maanden vooruit op te zeggen, wanneer hij voor eene herbenoeming niet meer in aanmerking wenscht te komen. Wanneer het Hoofdbestuur niet drie maanden voor het eindigen van den termijn heeft opgezegd, duurt de overeenkomst weer een jaar voort.

#### ART. 7.

De administrateur is aansprakelijk voor de gelden, die zich onder zijn berusting bevinden. Hij zal na het eindigen van ieder vereenigingsjaar aan het Hoofdbestuur en in „Toonkunst” rekening en verantwoording moeten doen. Hij is verplicht een balans in de eerste maand van ieder vereenigingsjaar te maken.

Niet meer dan f 50 mag hij in kas behouden.

Het meerdere wordt door hem in aanwezigheid van twee getuigen belegd op de Rijkspostspaarbank.

#### ART. 8.

Zoo dikwijls het dit noodig oordeelt, zal het Hoofdbestuur de kas en boeken van den administrateur contrôleeren; na uiterst 3 maanden is een contrôle verplicht.

#### ART. 9.

Het bestuur van een afdelingsfonds benoemt een commissie van drie personen bestaande uit een penningmeester en twee ziekencommissarissen.

De penningmeester van het afdelingsfonds is verplicht zorg te dragen voor het innen der gelden en het maandelijks doen toekomen hiervan aan den administrateur.

De ziekencommissarissen zijn verplicht ziektegevallen te contrôleeren.

Het afdelingsbestuur heeft recht van contrôle op boeken en werkwijze van het afdelingsbestuur.

#### ART. 10.

Ieder lid der A. N. T.-V., wonende in Nederland kan toetreden tot het ziekenfonds. Men kan ten allen tijde lid worden.

#### ART. 11.

Leden, die ouder zijn dan 50 jaar kunnen niet als lid van het fonds worden aangenomen.



16

## ART. 12.

Keuring is verplicht, waarvoor door elke afdeling een dokter wordt aangewezen.

## ART. 13.

Uitkeering bij ziekte geschiedt gedurende 8 weken, een week berekend tegen 7 dagen. In een jaar kan slechts uiterst 8 weken worden uitgekeerd.

## ART. 14.

Het bedrag der uitkeering wordt ieder jaar bepaald, op voorstel van den administrateur, na goedkeuring van het Hoofdbestuur. Voor het eerste jaar zal zij bedragen één gulden per dag.

## ART. 15.

Recht op uitkeering vangt aan wanneer men zes maanden lid is en gecontribueerd heeft. Bij contributie-schuld heeft men geen recht op uitkeering.

## ART. 16.

Het ziekgeld gaat in na den derden dag van geconstateerde ziekte.

## ART. 17.

Bij ziekte moet oogenblikkelijk kennis gegeven worden aan een der zieken-commissarissen met overlegging van een geneeskundig attest, de ziekte vermeldende, in te dienen des morgens vóór 12 uur.

## ART. 18.

Men is verplicht de voorschriften van den zieken-commissaris stipt op te volgen.

## ART. 19.

Leden, die zich ziek gemeld hebben, zullen zich niet op straat mogen begeven, zonder permissie van den zieken-commissaris. Leden, die in een zieken-verpleging of dergelijke inrichting verblijven, staan buiten de contróle van den zieken-commissaris, echter zoodra zij uit deze ontslagen zijn, zijn zij verplicht, hiervan kennis te geven aan den zieken-commissaris. Wanneer men in gebreke blijft aan deze bepalingen te voldoen, wordt niets uitgekeerd.

## ART. 20.

Zij, die door eigen toedoen een ziekte of kwetsuren bekomen, zullen geen aanspraak op ziekgeld kunnen doen gelden.

## ART. 21.

Wanneer de dokter wandelen noodig oordeelt, wordt hiervan kennis gegeven aan den zieken-commissaris.

## ART. 22.

De contributie bedraagt f 0.10 per lid en per week. De leden zijn verplicht hunne contributie af te dragen aan den in iedere afdeling aangestelden functionaris.

## ART. 23.

Bij toetreding betaalt men f 1.50 voor administratiekosten en geneeskundig onderzoek.

## ART. 24.

Het lidmaatschap eindigt door royement, door uittreden uit de A. N. T.-V. en door opzegging. Opzegging moet schriftelijk geschieden aan den administrateur, minstens een maand voor het eindigen van het boekjaar, loopende van primo Januari tot ultimo December. Wanneer men deze bepaling niet nakomt, duurt het lidmaatschap weer een jaar voort.

## ART. 25.

Bij vertrek naar het buitenland vervalt het lidmaatschap, tenzij schriftelijk de verklaring wordt gegeven, dat het lid wenscht te blijven contribueeren. In dit geval wordt het recht op uitkeering echter geschorst, totdat het lid weder in Nederland gevestigd zal zijn.

## ART. 26.

Royement volgt na drie weken contributieschuld, zonder recht op beroep. Bij ontdekking van fraude wordt royement toegepast en komt de schade, die uit de fraude voortvloeit, geheel voor rekening van het lid, dat bij weigering om te betalen, op voordracht van den administrateur, door het Hoofdbestuur gerechtelijk vervolgd kan worden.

17

## Art. 27.

Leden, die geroyeerd zijn wegens wanbetaling, kunnen alleen weer aangenomen worden, wanneer zij hun achterstallige contributie aanzuiveren; zij zijn bovendien verplicht het entréegeld op nieuw te betalen.

## Art. 28.

Wanneer bij den zieken-commissaris twijfel bestaat over den aard der ziekte, zal de zieke zich moeten onderwerpen aan een geneeskundig onderzoek door een dokter, aan te wijzen door den zieken-commissaris. De onkosten hierdoor ontstaan, komen voor rekening van het fonds.

Indien blijkt dat er fraude gepleegd is, of dat blijkt, dat ziekte is ontstaan door eigen schuld, zijn de kosten voor rekening van den verzekerde.

## Art. 29.

Bij geschil tusschen een lid en den administrateur, beslist het Hoofdbestuur der A. N. T.-V., in hoogste instantie het congres.



## Uittreksel uit de Statuten der Internationale Confederatie.

### ART. 1. *Naam, doel en zetel.*

De Internationale Confederatie van Musici heeft tot doel gevoel van solidariteit aan te kweeken door de vereeniging van vakbonden van musici van alle landen; pogingen van organisaties te steunen voor het behoud en de zekerheid van de materieële positie van haar leden; hulp en bescherming te verleenen aan de aangeslotenen, die hun beroep in het buitenland uitoefenen.

De zetel der I. C. is gevestigd daar, waar de zetel is van dien landelijken bond, die door het Internationale Congres wordt belast met de regeling der werkzaamheden.

### ART. 2. *Middelen.*

1. De aangesloten organisaties verbinden zich op geen enkele wijze op te treden bij de uitoefening van hun beroep tegen buitenlandsche, bij de I. C. aangesloten leden, wanneer deze de vastgestelde plaatselijke tarieven handhaven en zich houden aan de Statuten en besluiten van de landelijke vereeniging en van de I. C.

3. De aangesloten organisaties moeten elkander de tarieven en statuten, evenals veranderingen hierin mededeelen. Deze mededeelingen moeten ook den Internationalen Secretaris gedaan worden.

4. De aangesloten organisaties mogen niet in hun officiële organen plaatsen of door hun engagements-bureau ingaan op aanbiedingen van werkzaamheden voor het buitenland zonder goedkeuring van de betrokken landelijke vereeniging.

5. *a.* Het bestuur van de nationale organisatie moet onmiddellijk aan den internationalen secretaris mededeelen, onder toevoeging van de noodige bijzonderheden, de namen van geroyeerde leden, van op den index geplaatste kapelmeesters, directeuren en agenten, van plaatsen en instellingen, waar conflicten zijn uitgebroken of voorbereid worden tusschen aangesloten musici en ondernemers.

*b.* De internationale secretaris moet deze mededeelingen direct na ontvangst aan de andere organisaties melden.

*c.* Deze organisaties zijn verplicht deze mededeelingen in het eerstvolgend nummer van hun orgaan te melden.

6. In spoedeisende gevallen is het den aangesloten organisaties veroorloofd de mededeelingen bedoeld onder 5a direct over te brengen. Den internationalen secretaris moet dit dan direct na verzending bericht worden, zoowel als de inhoud van de mededeelingen.

7. Afdelingen en verspreide leden der aangesloten organisaties moeten de mededeelingen bedoeld bij 5a slechts aan het hoofdbestuur van hun vereeniging melden, anders zouden ze niet doorgestuurd worden door de Internationale Confederatie.

### ART. 5. *Vertrek naar het buitenland.*

1. Wanneer leden van een aangesloten organisatie het plan hebben hun beroep in het buitenland te gaan uitoefenen, zijn zij verplicht zich te voorzien van hun lidmaatschapskaart en van hun bondskaart, deze laatste aan te vragen bij het Hoofdbestuur van hun landelijke vereeniging.

2. Vóór het aannemen van een engagement in het buitenland, is ieder musicus verplicht te informeren bij het Hoofdbestuur zijner organisatie of dat engagement overeenkomstig de tarieven en voorschriften is van het land van bestemming. Eveneens moet hij aan zijn afdeling (eventueel zijn vereeniging) opgeven waarheen hij gaat, in welke instelling hij geëngageerd is en den datum van zijn vertrek. De bondskaart kan niet uitgereikt worden:

*a.* Indien het engagement niet in overeenstemming is met de tarieven van de plaats, waarheen de betrokkene gaat;

*b.* Indien de stad of de instelling op den index staat;

*c.* Indien de betrokkene weigert inlichtingen omtrent zijn vertrek te geven.

3. Iedere musicus, die voor de uitoefening van zijn beroep, zich gaat vestigen



in een plaats, behoorende tot een andere aangesloten organisatie, moet zich, binnen 15 dagen na afgifte van de bondskaart aanmelden bij het bestuur van de afdeling in zijn nieuwe woonplaats en er zijn adres opgeven.

In het geval dat in de plaats geen afdeling bestaat, moet hij binnen denzelfden termijn het Hoofdbestuur der landelijke vereeniging, waartoe hij gaat behooren, kennis geven van zijn vestiging.

4. Iedere musicus, die niet binnen den voorgeschreven tijd voldaan heeft aan deze verplichtingen, kan beschouwd worden zich schuldig gemaakt te hebben aan verbreking der bepalingen van de Internationale Confederatie en kan gestraft worden met schorsing van alle rechten gedurende een half jaar.

ART. 6. *Toelating van buitenlandsche Musici.*

1. Het nakomen van de formaliteit om de aankomst aan te kondigen, zooals voorgeschreven is in art. 5, beteekent voor iederen musicus een aanvraag om toelating tot de vereeniging van het land en de afdeling van de plaats, waar hij zijn beroep gaat uitoefenen. Deze toelating is vrij van entrée-kosten, wanneer het aanstaand lid bij de bewijsstukken, bedoeld in art. 5, nog een attest kan overleggen, dat hij al zijn plichten jegens de organisatie van het land waar hij gewoond heeft, heeft vervuld en dat hij sinds zes maanden lid was, bij gebrek aan welk attest hij aan zijn toekomstige organisatie zal moeten betalen het verschil tusschen de beide plaatselijke entrée-prijzen.

2. De toetreding tot een buitenlandsche vereeniging sluit niet zonder meer een bedanken voor de organisatie van zijn vorige woonplaats in.

3. Degene, die, zonder te gaan verhuizen, lid wenscht te worden van een buitenlandsche vereeniging, kan daar niet worden aangenomen, alvorens hij lid is van de vereeniging van zijn eigen land, terwijl toch aan de buitenlandsche organisatie alle vrijheid gelaten wordt, het candidaat-lid aan te nemen of af te wijzen.

4. De aangesloten organisaties moeten elkander al de aanvragen tot toetreding van buitenlandsche musici mededeelen en namen, voornamen, ouderdom, instrument en nationaliteit van de aanvragers vermelden. De toelating kan geschieden, wanneer binnen 30 dagen na het rondzenden der aanvraag, geen enkel bezwaar is ingekomen.

5. Tijdens de aanvraag om toelating tengevolge van verhuizing naar het buitenland, betaalt de musicus zijn contributie aan de organisatie van zijn vroegere woonplaats tot op den dag van zijn toelating. Vanaf den dag van toelating, betaalt hij de contributie aan de nieuwe organisatie volgens haar statuten.

6. De aangesloten organisaties verbinden zich, niet als leden toe te laten :

a. iederen musicus, hetzij buitenlander, hetzij landgenoot, die geroyeerd is door de organisatie in zijn vaderland of in zijn laatste woonplaats ;

b. iederen collega, die geen toestemming verkregen heeft van de laatste landelijke organisatie, binnen welker gebied hij zijn beroep uitoefende.

ART. 7. *Bedanken en royement van Musici.*

1. Indien een lid bedankt voor of geroyeerd wordt door zijn vereeniging, verliest hij tevens zijn lidmaatschap van de Internationale Confederatie.

2. In het geval dat een musicus deel uitmaakt van verschillende landelijke organisaties, heeft zijn vrijwillig bedanken voor de vereeniging van het land, waar hij woont, zijn bedanken voor de andere organisaties tot gevolg.

Indien hij wordt geroyeerd door een der organisaties, waartoe hij behoort, wordt hij eveneens door de andere geroyeerd.

ART. 8. *Straffen.*

1. Drie soorten straf kunnen toegepast worden op aangesloten musici, zowel buitenlanders als landgenooten, wanneer zij de wetten en statuten der Confederatie hebben overtreden :

a. Waarschuwing voor minder ernstige overtredingen ;

b. Schorsing van alle rechten gedurende zes maanden, eventueel met openbaarmaking in het officiële orgaan der betrokken landelijke organisaties.

c. Royement met verplichte openbaarmaking op de wijze, waarop deze openbaarmaking door de wetgeving veroorloofd is.



## LIJST VAN GEBRUIKTE AFKORTINGEN

ABB	Amsterdamsche Bestuurders Bond
ABKA	Actiebureau in het Kunst- en Amusementsbedrijf
ACA	Actiecomité's Amusementsbedrijf
ADMV	Allgemeiner Deutscher Musiker-Verband
ALT	Amsterdamsch Lyrisch Tooneel (Engelen, Loman en Raabe)
ANDB	Algemeene Nederlandsche Diamantbewerkerbond
ANKV	Algemeene Nederlandsche Koristen Vereeniging
ANTB	Algemeene Nederlandsche Typografen Bond
ANTV	Algemeene Nederlandsche Toonkunstenaars Vereeniging
AmOV	Amsterdamsche Orchest Vereeniging
AOV	Arnhemsche Orchest Vereeniging
ArnhTV	Arnhemsche Toonkunstenaars Vereeniging
ATV	Amsterdamsche Toonkunstenaars Vereeniging
BNA	Bond van Nederlandsche Architecten
Bst	Boekmanstichting
Buma	Bureau Muziekauteursrecht
CAO	Collectieve Arbeids Overeenkomst
CBS	Centraal Bureau voor de Statistiek
CG	NV Het Concertgebouw
CGO	Het Concertgebouworchest
CIM	Confederation Internationale des Musiciens
Cie v.O. en R.	Commissie van Onderzoek en Reorganisatie
DNG	<i>De Nieuwe Gids</i>
DNT	<i>De Nieuwe Tijd</i>
Donemus	St. Documentatiecentrum Nederlandse Muziek
FAF	Federation des Artistes Musiciens de France
FKV	(Nederlandse) Federatie van Kunstenaarsverenigingen
FNTV	Federatie van Nederlandsche Toonkunstenaars Vereenigingen
FNV KIEM	Federatie Nederlandse Vakbeweging: Kunst, Informatie en Media
GAA	Gemeentearchief Amsterdam (Stadsarchief Amsterdam)
GeNeCo	Genootschap van Nederlandsche Componisten
GOV	Groningsche Orchest Vereeniging
GTV	Groningsche Toonkunstenaars Vereeniging



's-GTV	's-Gravenhaagsche Toonkunstenaars Vereeniging
HOG	Hollandsch Opera Gezelschap (de Groot)
HOOG	Hoogduitsche Opera- en Operettegezelschap (Saalborn)
HOV	Haarlemsche Orkest Vereeniging
HTV	Haagsche Toonkunstenaars Vereeniging
IISG	Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis
KB	Koninklijke Bibliotheek
Kb FNV	Kunstenbond FNV
KNTV	Koninklijke Nederlandse Toonkunstenaars Vereeniging
KO NVV	Kunstenaarsorganisatie NVV
KV HNT	Koninklijke Vereeniging 'Het Nederlandsch Tooneel'
K'92	Kunsten 92
Lb UU	Letterenbibliotheek Universiteit Utrecht
MBT	Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst
NAS	Nationaal Arbeids-Secretariaat
N(A)TV	Nieuwe (Amsterdamsche) Toonkunstenaars Vereeniging
NAV	Nederlandsche Artisten Vereeniging
NBvBThG	Nederlandsche Bond van Bioscoop- en Theater-Geëmployeerden
NBDOV	Nederlandsche Bond van Directeuren van Openbare Vermakelijkheden
NBGKA	Nederlandsche Bond van Geëmployeerden in het Kunst- en Amusements- bedrijf
NBTBP	Nederlandsche Bond van Theater- en Bioscoop Personeel
NCAV	Nederlandsche Centrale Artisten Vereeniging
NJK	Nederlandsche Journalisten Kring
NMI (GM)	Nederlands Muziekinstituut (coll. Gemeentemuseum)
NMPV	Nederlandsch Muziekpaedagogisch Verbond
NNO	De Nieuwe Nederlandsche Opera (Van der Linden)
NrdNO	De Noord-Nederlandsche Opera (Koning jr.)
NO	De Nederlandsche Opera (De Groot)
NOT	Nederlandsche Organisatie van Toonkunstenaars
NOV	De Nederlandsche Opera-Vereeniging (De Groot)
NTB	Nederlands(ch)e Toonkunstenaars Bond
NTKV	Nederlandsche Tooneelkunstenaars Vereeniging
NTV	Nederlandsche Toonkunstenaars Vereeniging (zie: KNTV)
NVT	Nederlandse Vereeniging van Toneelkunstenaars
NVV	Nederlands(ch) Verbond van Vakvere(e)nigingen
OKW	Ministerie van Onderwijs, Kunsten en Wetenschappen
PvV	Paleis voor Volksvljijt
RAV	Rotterdamsche Artisten Vereeniging
RO	Residentie-Orchest
RPhG	Rotterdamsch Philharmonisch Genootschap
RPhO	Rotterdamsch Philharmonisch Orchest
RTV	Rotterdamsche Toonkunstenaars Vereeniging
SC	Vereeniging 'Sempre Crescendo'
SDAP	Sociaal-Democratische Arbeiders Partij
SDB	Sociaal-Democratische Bond

SDV	Sociaal-Democratische Vereniging
SN&ZNOV	Societaire Noord- en Zuid-Nederlandsche Opera Vereniging (De Groot)
SSBA	Stadsschouwburg Amsterdam
TIN	Theaterinstituut Nederland
Tk	<i>Toonkunst</i>
USO	Utrechtsch Stedelijk Orchest
UTV	Utrechtsche Toonkunstenaars Vereniging
VANK	Vereeniging van Ambachts- en Nijverheidskunstenaars
VBVDK	Vereeniging ter Beoefening van de Vocale en Dramatische Kunst (Cateau Esser)
VvMO&MO	Vereeniging van Muziekonderwijzers & Muziekonderwijzeressen
VNKV	Verbond van Nederlandsche Kunstenaars Verenigingen
VNL	Vereeniging van Nederlandsche Letterkundigen
VNM	Vereeniging voor Nederlandsche Muziekgeschiedenis
VVL	Vere(e)niging van Letterkundigen
WvM	<i>WEEKBLAD VOOR MUZIEK</i>



**GERAADPLEEGDE ARCHIEFCOLLECTIES,  
CONTEMPORAINE PERIODIEKEN  
EN SECUNDAIRE LITERATUUR**

**ARCHIEFCOLLECTIES**

**Gemeentearchief Amsterdam (GAA)**

Collectie Personalia:

- Bevolkingsregister van Amsterdam 1851-1853 (-1855, -1864) [gedigitaliseerd];
- Tienjarige Alfabetische Tafel der Acten van Geboorte ingeschreven in de registers van den burgerlijken stand der Gemeente Amsterdam [kopieboeken 1883-1912];
- Alfabetische Tafel op de Akten [van overledenen, etc.] [kopieboeken 1903-1955];
- Overlijden A-registers [kopieboeken 1942-1945; uit A'dam afkomstige omgekomen Joden]

Verslag van de Maatschappij (Caecilia over 1886, 1887, 1889 en 1891) [GAA T.1024]

Maatschappij Apollo. Gedenkboek uitgegeven bij gelegenheid van het Veertigjarig bestaan [enz.] (Amsterdam z.j.(1889))

Archief Maatschappij Toonkunst [MBT], arch.nr.611

- inv.nr.663:
  - . 'Advies van den hoogleraar P.van Geer omtrent het Kunstenaarsfonds der Mij. tot Bevordering der Toonkunst' (Leiden 1887)
  - . Protesten van leden-kunstenaars dd. 31-7-1888
  - . Adres van mei 1890 met 149 ondertekenaars
  - . Concept-antwoord op het adres van 27 Amsterdamsche Toonkunstenaren [1890].
- inv.nr.1022: overlijdenstelegram dd. 10-2-1904 van directeur Coudewater aan mevrouw Mann-Bouwmeester; en: 'Nota van onkosten' [aan vader Mann voor vervoer stoffelijk overschot]

Archief Het Concertgebouw NV [CG], arch.nr.1089

- inv.nr.11-21 [eerder genummerd: 1600-1610]:  
'Notulenboeken van de Bestuursvergaderingen der NV Het Concertgebouw':  
I, 20-11-1883 t/m 18-2-1888; II, 25-2-1888 tot 1-2-1892; III, 1-2-1892 tot 1-5-1899; IV, 1-5-1899 t/m 27-4-1903; V, 6-7-1903 t/m 1-2-1904; VI, 4-2-1904 t/m 4-2-1907; VII, 5-3-1907 t/m 6-5-1912;

VIII,3-6-1912 t/m 21-12-1914; IX, 8-2-1915 t/m 5-2--1917; X, 6-3-1917 t/m 7-2-1918; XI, 14-12-1918 t/m 4-10-1920

- inv.nr.315-317: Stukken betreffende
  - . de voorstellen tot reorganisatie van de N.V. door Ch.E.H. Boissevain. 1903
  - . de voorstellen van Willem Hutschenruyter tot reorganisatie van de NV. 1903 [eerder: map 18: 'Reglement in verband met art. 14 der Statuten' enz., 1903]
  - . het conflict tussen het Bestuur en het orkest. 1903-1904 [eerder: inv.nr.6010 map 45 'Concertgebouwconflict']
- inv.nr.605: Stukken betreffende de 'A.T.V.'. 1896 en 1904-1907 [eerder: map 37 ATV, 1896-1907]
- inv.nr.1554: Correspondentie met orkestleden betreffende hun werkzaamheid [eerder: map 32 'Correspondentie met en over orkestleden (1890-1905)', algemene correspondentie: brieven 1 t/m 61]
- inv.nr.1644: Arbeidscontracten met individuele orkestleden. 1904-1914 [eerder: doos contracten, nr.6354, omslag 6672 (1904-1915) .deel 1905-06: 'Lijst der leden van het Concertgebouworkest']
- inv.nr.1700: Stukken betreffende de Vereeniging 'Sempre Crescendo' [eerder: map 46 'Vereeniging "Sempre Crescendo"']
- inv.nr.2094: Correspondentie met de Maatschappij 'Caecilia' te Amsterdam. 1889-1908 [eerder: map 27 'Maatschappij Caecilia Amsterdam, 1889-1908. Correspondentie' (o.a. brieven Stumpff en Koning Jr.)]
- inv.nr.3467/3468: Register van uitgaande brieven van de A.T.V., secretaris Willem Hutschenruyter. 1895-1898 (2 dln.) [eerder: 'Copieboek der A.T.V./W. Hutschenruiter' [sic!] 1895-1897, nr.6359]

Amsterdamsch Lyrisch Tooneel [ALT; Engelen, Loman & Raabe]. Verslag over de werkzaamheden [enz.] (1902) [GAA T 1033]

Archief v.d. Commissie tot huldiging van de Koningin-Moeder bij gelegenheid van haar 25-jarig verblijf in Nederland (1903/04): Programma [ontworpen door Willem Witsen] van de 'Hulde aan H.M. de Koningin-Moeder' Emma, te geven in het Paleis voor Volksvlucht op donderdag 4 februari 1904 [w.o. Feestcantate voor soli, koor en orkest van Willem Mengelberg] [GAA PA 120 inv.nr.4]

Vereeniging tot beoefening van vocale en dramatische kunst [Cateau Esser]. Jaarverslag[en] (1904/05, 1906/07, 1907/08) [GAA T 1032/1021]

Personalialia [diverse musici]

- . doos 30 C (M. Bing) t/m 432 (E Wedemeijer)

Collectie Hartkamp [krantenknipsels]

- . doos 55 map 3 Muziekverenigingen

### **Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis (IISG)**

Archief Algemeene Nederlandsche Diamantbewerkerbond [ANDB] dl.IV A, Correspondentie:

- inv.nr. 3012/23: brieven Ned. Art. Ver., A'dam (1900-1912)
- inv.nr. 3015/4 t/m 3019/5: ABB-correspondentie (1900-05)
- inv.nr. 3070/3: brieven Ned. Tooneelveren., A'dam (1903)

- inv.nr. 3070/11: brieven ATV (1904-1911)
- inv.nr. 3417-3424: Copieboeken, BB-correspondentie 1902-1912

Archief Frank van der Goes

dl.I. Inventaris

- inv.nr. 552-597: Agenda's
- inv.nr. 837: Jaarverslagen Ver. v. Ned. Letterk. 1885-1887

### **Koninklijke Ned. Toonkunstenaarsvereniging (KNTV)**

Dossier ATV/M.A. Brandts Buys:

- Autograaf F.Vink (7 pp.)
- Dossier uitgave Toonkunst 1907-10

### **Nederlands Muziek Instituut (NMI)**

Archief Jan van Gilse, arch.nr. GM 53

- map 49 C 19: Mémoires Jan van Gilse [in ms.]

Archief Willem Hutschenruyter, arch.nr. GM 73 [Wm H.]

- doos 49 F 2:
  - . 'Beoordeelingen van den persoon en het werk van Willem Hutschenruyter van 1895-1928' [typoscript z.j.(1929); nb: gelijknamig stuk ook in doos F 5 en in: Collectie Reeser]
- doos 49 F 4, Toonkunstverenigingen
  - . map Opera:
    - 'Nota van oprichting', tevens subsidie-aanvraag van bestuur 'Vereeniging tot Beoefening van Vocale en Dramatische Kunst' (VBVDK) [1904]
  - . map ATV:
    - Gedrukte circulaire bestuur ATV aan leden [inzake coöperatieve orkestvereniging], 11[?]-7-1904
  - . map Vakvereniging:
    - Lezing Wm. Hutschenruyter te Arnhem t.g.v. (her-)oprichting Arnheemsche Toonkunstenaars Vereniging [typoscript, 1909/1910].
  - . map HTV:
    - Nottulenboekjes HTV-bestuur I en II, 1913-1915.
  - . map ANTV (Cie v. O. en R.):
    - 'Het Groene Boekje' [mededelingen van de Cie v. O. en R. en rehabilitatie Wm. Hutschenruyter], sept. 1919 (32 pp.)
- doos 49 F 5, Dossiers en artikelen
  - . map Mij'Caecilia':
    - Rapport van de onderzoekscommissie [Wm. Hutschenruyter (voorzitter), S. van Adelberg, Ant. Averkamp, A.C. Brouwer, David Koning Jr., R. Krüger] aan W. Stumpff, voorzitter van de Mij'Caecilia' [1901?]
  - . map Concertgebouworkest:



- Salarisstaten van 75 orkestleden, 1888-1902  
 Exploitatiegegevens van Wm Hutschenruyter: ontvangsten- en uitgavenoverzichten 1897-1900; begrotingen 1900/1 en 1901/2  
 Correspondentie/circulaires Hutschenruyter resp. orkestleden met/van bestuursleden resp. Mengelberg [1894-1905]  
 Wm Hutschenruyter, 'Aan het Bestuur van het Concertgebouw', 20-4-1903 (typo 10 pp.) [eveneens in doos F 10]  
 'Reorganisatievoorstellen aan het Bestuur van het Concertgebouw' [1903]  
 . map contractformulieren  
 [gedrukte of getypte contractmodellen van verschillende symfonie- en opera-orkesten, 1904-20]  
 . map Statuten:  
 ANTV 1909  
 - doos 49 F 6  
 . 'Adres en Memorie van Toelichting van het bestuur van de Vereeniging het Utrechtsch Stedelijk Orchest dd. 7-1-1918 aan de raad der Gemeente Utrecht'  
 - doos 49 F 7  
 . 'Autobiografische inleiding bij "De Bouw van het Beethoven- huis"' [typoscript 1949]  
 - doos 49 F 8, Brieven Personen  
 . [alfabetische] mappen (A t/m T)  
 . map 1903/4  
 - doos 49 F 9, Brieven Toonkunstenaarsverenigingen  
 . [alfabetische] mappen (T t/m Z)  
 . map Cie v. O.en R.:  
 'De Amsterdamsche Toonkunstenaars-Vereeniging en de verplaatsing der Nederlandsche Opera naar Den Haag' [gedetailleerde apologie ATV-bestuurders Van de Rovaart en Muysers, 18 pp., sept. 1919]  
 . mappen HTV, UTV en USO  
 - doos 49 F 10, Correspondentie Willem Hutschenruyter  
 . mappen [vóór 1910-1949]  
 - doos 49 G 2  
 . A.D.M.V.-Protocollen 1905 [Bremer Congres] 213-223  
 - doos 49 G 8  
 . 'Programma van het concert van 7-3-1899 van de Haarlemsche Bach Vereeniging'

Archief Marinus van de Rovaart, arch.nr.GM 108  
 [vnl. van compositorische aard]

Archief Willem Mengelberg, arch.nr.GM 184  
 - brief Gustav Mahler aan Mengelberg, Wenen 12-6-1904 (origineel en transcriptie)  
 [NB aldaar ontbrekend: correspondentie van Hutschenruyter aan Mengelberg (mondelinge mededelingen F.W. Zwart/K. Brooijmans, NMI); deze is niet of nauwelijks bewaard gebleven en mogelijksterwijs door Mengelberg vernietigd]

Archief A.D. Loman Jr., arch.nr.GM 213

- inv.nr. 4.2: Brief Loman 29-10-1911 aan Karel Huysinga
- inv.nr. 4.3 (overige organisaties): 'Adres aan den Gemeenteraad van 's-Gravenhage' van Chr.W.F.de Vos, Jos.M. Orelia, F.H.van Duinen (en 71 anderen), Amsterdam 28-9-1914

R.van Rees, Herinneringen. Ervaringen op muzikaal gebied (z.p.z.j.(1924)) [2 versies in typoscript, sign. HGM 7 B 35]

Collectie documentatiemappen personen

### **Theaterinstituut Nederland (TIN)**

Archief Hollandsche Opera, dir. J.G. de Groot 1886-1895, nr.990216:

- . 'Reglement van orde van de Nederlandsche Opera', 1890

Archief Noord-Nederlandsche Opera, nr. 990218: map I en II (1902-03)

Archief NTKV 1915-1933:

- . map 1 en 2; biografisch knipselmapje nr.88 van Joh. Brandenburg Jr.

### **Collectie Eduard Reeser** (items in archief auteur)

'Beoordeelings van den persoon en het werk van Willem Hutschenruyter van 1895-1928' [typoscript z.j.(1929)]

'Bescheiden inzake het "Concertgebouw-conflict"' 1903-1904 [fotokopieën]

### **Collectie auteur**

Database met namen en adressen (incl. mutaties) van 686 leden (A. Abas t/m L. Zimmermann) van de ATV (volgens vermeldingen in *WvM* en *Tk*)

## **CONTEMPORAINE PERIODIEKEN**

vindplaatsen:

Collectie auteur; GAA; IISG; KB; Lb UU (Muziekwetenschap); NMI; OBA; TIN; UBA

Algemeen Handelsblad

art. uit div.jrg'en (1894, 1895, 1898, 1904)

Amphion. Een tijdschrift voor vrienden en beoefenaars der toonkunst; red. N.W.Schroeder Steinmetz, 1-4 (Groningen 1818-1820, 1822)

De Artist. Orgaan van de Rotterd. Artisten-Vereeniging (Vereeniging van Schouwburg-, Variété-Artisten en Musici) (1915-1916); red. G. Dumont e.a.;

voortgezet als:

De Artist. Orgaan van de Nederl. Centrale Artisten-Vereeniging (1916-1919)

Caecilia. Algemeen Muzikaal Tijdschrift van Nederland [e.a. subtitels] (1844-1944); red. F.C. Kist e.a. [art. uit div. jrg'en]

Correspondentieblad van de Nederlandsche Tooneelkunstenaarsvereeniging (1913-1915); red. Joh. Brandenburg jr.

De Gids, 25 dl I (january 1861) 93-126

De Kunstwereld. Weekblad voor Nederland en België, gewijd aan Letteren, Tooneel, Muziek, Schilder-, Bouw- en Beeldhouw-kunst (1893-1895)

De Lichtstraal. Orgaan van den Nederl. Bond van Theater- en Bioscoop personeel (1916-1921); red. Fr.J. Weber e.a.

Maandblad van den Nederlandschen Toonkunstenaars-Bond (1920)

Nederlandsch Muzykaal Tijdschrift (1839-1944); red. F.C. Kist e.a.  
m.n.: 4,11 (1 junij 1842)

Nederlandsch Toonkunstenaars-Blad, Orgaan van den Nederlandschen Toonkunstenaars-Bond (1921-1936)  
m.n.: -13 (1 febr. 1921); -Beschrijvingsbrief van de Vergadering van Afgevaardigden en Jaarverslag 1920, in: -22 (1 juli 1921); -17, 1 (jan. 1936)

Nieuwe Rotterdamsche Courant  
o.a.: 3-10-1888 (in: GAA coll. Hartkamp, doos 55 map 3 bladnr. 14375B)

Het Nieuwsch van den Dag  
m.n.: 23-3-1904 (samenvatting brochure Wm Hutschenruyter, in: GAA coll. Hartkamp doos 55, map 3 blad 14385 A)  
6-6, 7-6 en 8-6-1904 (conflict Sempre Crescendo- NV Het Concertgebouw)  
24-8-1904 (verbod tot contracteren met opera-gezelschap Koning, in: GAA coll. Hartkamp doos 55 map 3 blad 14349a)

De Opera-Bazuin. Orgaan van de Sociétaire N.- en Z.-Nederlandsche Opera Vereeniging te Amsterdam 1 (11-9-1897)  
(in: Arch. MBT, inv.nr. 1040)

Orgaan van de Ver. v. Muziekonderwijzers & -essen 3,4 (18-4-1903): A. Belinfante, 'Ons Concertwezen'  
(in: GAA Arch. CG map 45 en Archief Reeser)

Het Orkest. Orgaan van de R.T.V., afd. ANTV (red. Ed. Max. Ponjee) [R'dam] 1916

Recht voor Allen. Orgaan der Sociaal-Demokratische Partij 16 (1894)

De Schijnwerper [orgaan van de NTKV 1912]; red. Coen Hissink en Jules Keizer [in 1913 voortgezet als Correspondentieblad, in 1915 als Tooneelvenen]

Staatscourant; 'Tweede bijvoegsel tot de Nederlandsche Staatscourant van Zondag 27 en Maandag 28 Augustus 1882, no.202' [namenlijst van oprichters en aandeelhouders van de NV Het Concertgebouw]

De Telegraaf

m.n.: 29-6-1904 (avondblad), kolom 7,9,10,12: M.C. van de Roovaart [sic!], 'Wat is het Concertgebouwworkest-conflict' (in: GAA Arch. CG map 45)

Tooneel-leven. Orgaan van de Nederl. Tooneelkunstenaarsvereniging (1915-1923); red. Joh. Brandenburg jr.

m.n.: -24/25/26 (april/mei/juni 1918) 12/13: 'Tien geboden voor mopperende leden'

- 40 (dec. 1919) 11/12: Jaarverslag 1918-19 NTKV

- 41-46 (jan.-juni 1920) 9-36: H. Croiset, 'De Geschiedenis van de tooneelstaking'

Toonkunst. Weekblad gewijd aan de Belangen van het Muziekleven 1-15 (1905-1919) [Orgaan van de Amsterdamsche Toonkunstenaars Vereniging (en van de Vereniging van Muziekonderwijzers en -Onderwijzeressen (1905))]; red. Willem Hutschenruyter e.a.

Toonkunstnieuws [tijdschrift v.d. MBT] 1-5 (1909-1914); red. A.D. Loman jr. e.a.

Het Volk

m.n.: sept. 1900: 'Het standpunt der Vakorganisatie' (8 afl.)

24-11-1919 (anoniem artikel, auteur: H. Stips)

29-12-1923 (necrologie Isaac Mossel)

De Ware Jacob. Politiek Litterair Spotblad onder redactie van Dr. K. Sjaap, 3,37 (zaterdag 11-6-1904), Concertgebouwconflict-nummer m. teekening v. Albert Hahn, 289-296 (in: Arch. MBT, inv.nr. 1042)

Weekblad De Amsterdammer, 6-, 13-, 20-, 27-7, 6-8-1911

Weekblad voor Muziek 1-16 (1894-1909); red. H. Nolthenius e.a. [1896-1904: 'tevens orgaan van de Amsterdamsche- (en) Arnhemsche (en) 's-Gravenhaagsche) Toonkunstenaarsverenigingen, onder red. v. Willem Hutschenruyter' (e.a.)]

Weekblad De Nieuwe Tijd (1893-1894)

m.n.: -II, 10 (10-3-1894), p.1 kolom 1-3 (afl.I);

- II, 11 (17-3-1894), p.2 kolom 1-3 (afl.II);

- II, 12 (24-3-1894), p.2 kolom 1-4 (afl.III);

- II, 14 (7-4-1894), p.1 kolom 1-5 (afl.IV van: H. Polak, 'Het Artistieke Proletariaat van Amsterdam')

## SECUNDAIRE LITERATUUR

afkortingen (ook gebruikt in voetnoten):

BMGN	Bijdragen en Mededelingen betreffende de Geschiedenis der Nederlanden
BNA	Bulletin Nederlandse Arbeidersbeweging
BWSA	Biografisch Woordenboek van het Socialisme en de Arbeidersbeweging in Nederland
ESH-Jb	Economisch- en Sociaal-Historisch Jaarboek
JbDS	Jaarboek voor het democratisch-socialisme
JbGA	Jaarboek van het Genootschap Amstelodamum
JSH	Journal of Social History
MbNVSG	Mededelingenblad van de Nederlandse Vereniging voor Sociale Geschiedenis
NEHA-Jb	Nederlands Economisch-Historisch Archief, Jaarboek voor economische, bedrijfs- en techniekgeschiedenis
OA	Ons Amsterdam
TEU	Ter Elfder Ure
TG	Theoretische Geschiedenis
TKVNM	Tijdschrift van de Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis
TvG	Tijdschrift voor Geschiedenis
TvSG	Tijdschrift voor Sociale Geschiedenis

Abbing, H., Een Economie van de Kunsten. Beschouwingen over kunst en kunstbeleid (Groningen 1989).

Abbing, H., Over de (on)mogelijkheid van kunsteconomie, in: T. Bevers, A. Van den Braembussche en B.J. Langenberg (red.), De Kunstwereld. Productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur (Hilversum 1993) 21-40.

Abbing, H., Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts (Amsterdam 2002).

Achten, W.J.M., Overzicht van de archieven en verspreide archivalia op de documentatie-afdeling van het Nederlands Theater Instituut te Amsterdam (Utrecht 1984).

Adama van Scheltema, C.S., Kunstenaar en samenleving. De plaats van den kunstenaar in zijn volk en zijn tijd van 500 voor Christus tot op onze dagen (Rotterdam 1922).

Adams, Th.H. e.a. (red.), Cultuurbeleid in Nederland. Nationaal rapport. Europees programma voor de evaluatie van nationaal cultuurbeleid ('s-Gravenhage 1993).

Aerts, R. en H. te Velde (red.), De stijl van de burger. Over Nederlandse burgerlijke cultuur vanaf de Middeleeuwen (Kampen 1998).

Ahlquist, K., Democracy at the Opera. Music, Theater, and Culture in New York City, 1815-1860 (Chicago 1997).

Albach, B., *Het huis op het plein. Heden en verleden van de amsterdamse stadsschouwburg* (Amsterdam 1957).

Amerongen, M. van en Ph. Bregstein, *Willem Mengelberg tussen licht en donker* (Baarn 2001).

Amory, A. H., *De Nederlandsche Toonkunstenaars-Vereeniging 1875-1915; beknopt historisch overzicht*, in: *Caecilia. Maandblad voor Muziek* 72 (1915) 107-118.

Anonymus, *Het Concertgebouw-conflict. Beschouwing over Hutschenruyter's Brochure en 't Jaarverslag der N.V.'het Concertgebouw'* (z.p. (Amsterdam) z.j. (1904).

Arntzenius, L. M. G. e. a. (red.), *Encyclopedie van de Muziek* (2 dln.; Amsterdam/Brussel 1956/57).

Asselbergs, A. J. M., *Dr. Jan Pieter Heije of de kunst en het leven* (diss. RUU, Utrecht 1966).

Baar, P. P. de e. a. (red.), *Werken rondom het IJ. Vakbondstrijd in vijf Amsterdamse bedrijfstakken, 1870-1940* (Amsterdam 1981).

Bailey, P., *Leisure and class in Victorian England. Rational recreation and the contest for control, 1830-1885* (Londen/Toronto 1978).

Bailey, P. (red.), *Music Hall. The business of pleasure* (Milton Keynes/Philadelphia 1986).

Bailey, P., *Popular Culture and Performance in the Victorian City* (Cambridge 1998).

Bakker, M. e. a. (red.), *Amsterdam in de tweede Gouden Eeuw* (Bussum/Amsterdam 2000).

Balet, L. en E. Gerhard [ps. v. E. Rebling], *Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert* (Straatsburg enz. 1936, Frankfurt enz. 1979(3)).

Balfort, D. J., *Het muziekleven in Nederland in de 17de en 18de eeuw* (s-Gravenhage 1981(2), 1938(1)).

Bank, J. Th. M., *Het roemrijk vaderland. Cultureel nationalisme in Nederland in de negentiende eeuw* (s-Gravenhage 1990, inaug. rede RUL 1989).

Bank, J. Th. M., 'Mecenaat en stadsontwikkeling in Amsterdam, 1850-1900', in: *TvG* 104, 4 (1991) 548-573.

Bank, J. Th. M., 'Music and Patronage in Amsterdam', in: D. Mitchell (red.), *Gustav Mahler: the World Listens* (Amsterdam 1995) 3-13.

Bank, J. Th. M., *Stads mecenaat en lokale overheid. Honderd jaar private en publieke kunstbevoordering in Amsterdam 1899-1999* (Amsterdam 1999).

Bank, J. Th. M., 'De culturele stad. Kunstlievende burgers, kunst en filharmonie', in: Bakker (2000) 237-262.

Bank, J. Th. M., 'De Duitse herkomst van een katholieke elite in Amsterdam', in: L. Lucassen (red.), *Amsterdammer worden. Migranten, hun organisaties en inburgering, 1600-2000* (Amsterdam 2004) 111-125.

Bank, J. Th. M., en M. van Buuren (m.m.v. M. Braun en D. Draaisma), *1900. Hoogtij van burgerlijke cultuur* (Nederlandse cultuur in Europese context; Den Haag 2000).

Bank, J. Th. M., en M. Mathijssen, *Plaatsen van herinnering. Nederland in de negentiende eeuw* (Amsterdam 2006).

Bank, J. Th. M., en T. van Nouhuys, *De metamorfose van het Concertgebouw. 25 jaar succesvol cultureel ondernemerschap* (Amsterdam 2006).

Baumol, W. J., en W. G. Bowen, 'On the Performing Arts: The Anatomy of Their Economic Problems', in: *Amer. Econ. Review* 50, 2 (1965) 495-502.

Baumol, W. J. en W. G. Bowen, *Performing Arts. The Economic Dilemma. A Study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance* (N.Y. 1966).



- Becker, H.S., *The Professional Dance Musician in Chicago* (niet-gepubl. MA-thesis; Chicago 1949).
- Becker, H.S., 'The Professional Dance Musician and his Audience', in: *The Am. Journ. of Sociol.* 57 (1951) 136-144.
- Becker, H.S., 'The Culture of a Deviant Group. The Dance Musician'; 'Careers in a Deviant Occupational Group. The Dance Musician'; beide in: idem, *Outsiders. Studies in the Sociology of Deviance* (NY/Londen 1973) 79-119.
- Becker, H.S., *Art Worlds* (Berkeley 1982).
- Beer, R. de, *Dirigenten en nog meer dirigenten* (Amsterdam 2006 (5)).
- Beer, T.H. de, en H. Trip, *Tooneel en muziek in de hoofdstad; treurige herinneringen en blijde vooruitzichten* (Kuilenburg 1890).
- Benjamin, W., *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit* (Frankfurt a.M. 1963; oorspr. 1935); vert.: Benjamin, W., *Het kunstwerk in het tijdperk van zijn technische reproduceerbaarheid* (Nijmegen 1970).
- Berckenhoff, H.L., *Kunstwerken en kunstenaars (muziek)* (Amsterdam 1915).
- Berg, H.O. van den, 'Eigenzinnig. De Nederlandse Toonkunstenaars-Bond 60 jaar', in: *Muziek & Dans* 3, 10 (jan. 1980) 22-25.
- Berting, J., 'In het brede maatschappelijke midden: de veranderende positie van de middengroepen in de Nederlandse samenleving tussen 1850-1980', in: FL.v. Holthoorn (red.), *De Nederlandse samenleving sinds 1815. Wording en samenhang* (Assen/Maastricht 1985) 119-137.
- Beuzekom, M., *De geschiedenis van de Nederlandse operagezelschappen, 1915-1930* (doct.scriptie UU 1989).
- Bevers, A.M., A. Van den Braembussche en B.J. Langenberg (red.), *De Kunstwereld. Productie, distributie en receptie in de wereld van kunst en cultuur* (Hilversum 1993).
- Beijer, E., en L. Samama, *Muziek in de Nederlanden van 1100 tot heden* (Utrecht 1989).
- Bie, R.J. van der, 'Een doorlopende groote roes'. *De economische ontwikkeling van Nederland, 1913-1921* (Amsterdam 1995).
- Blaas, P.B.M., 'Jan Romein: chroniqueur van de eeuwewende'; in: B. Hageraats (red.), '*Gelooft niet wat geschiedschrijvers zeggen ...*'. *Honderd jaar Jan Romein, 1893-1993* (Amsterdam 1995) 49-68 (eveneens in: *Tg* 21,3 (1994) 271-285).
- Bleijleve, D. e.a. (red.), *Kunst en beweging. Vijftig jaar Federatie van Kunstenaarsverenigingen* (Abcoude 1996).
- Blockmans, W.B., en L.A. van der Valk (red.), *Van particuliere naar openbare zorg, en terug? Sociale politiek in Nederland sinds 1880* (Amsterdam 1992).
- Bloemgarten, S., 'De vlegeljaren van de amsterdamsche joodse socialisten: 1890-1894', in: *JbGA* 78 (1986) 135-176.
- Bloemgarten, S., 'Henri Polak' [biografie], in: *BWSA II* (Amsterdam 1987), 107-112.
- Bloemgarten, S., *Henri Polak sociaal democraat 1868-1943* (diss. UvA; Amsterdam 1993).
- Bloemgarten, S., "'Henry laat je niet langer bekuipen". De schorsing van de ANDB in 1896/97 en haar gevolgen', in: *TvSG* 19,1 (1993) 52-67.
- Bloemgarten, S., 'Henri Polak en de oprichting van de Amsterdamsche Toonkunstenaars Vereeniging', in: *BNA* 33 (1994) 9-14.
- Blom, I., *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade* (diss. UvA 2000; Amsterdam 2003).
- Blom, J.C.H., en J.J. Cahen, 'Joodse Nederlanders, Nederlandse joden en joden in Nederland (1870-1940)', in: J.C.H. Blom e.a. (red.), *Geschiedenis van de joden in Nederland* (Amsterdam 1995), 245-310.

- Blom, J.C.H., en J. Talsma (red.), *De verzuiling voorbij. Godsdienst, stand en natie in de lange negentiende eeuw* (Amsterdam 2000).
- Blom, P., *Hallo Hierheen! Theater voor het grote publiek, 1839-1939* (Amsterdam 1997).
- Boekman, E., *Demografie van de Joden in Nederland* (Amsterdam 1936).
- Boekman, E., *Overheid en kunst in Nederland* (diss. GUA; Amsterdam 1939).
- Boogman, J.C. e.a., *Geschiedenis van het moderne Nederland. Politieke, economische en sociale ontwikkelingen* (Houten 1988).
- Bordewijk, C. e.a., *Wat geeft die Comedie toch een bemoeijning! De Leidse Schouwburg 1705-2005* (Amsterdam 2005).
- Borrie, G.W.B., F.M. Wibaut, mens en magistraat. *Ontstaan en ontwikkeling der socialistische gemeentepolitiek* (s-Gravenhage 1987(2)).
- Bos, D., *In dienst van het Koninkrijk. Beroepsontwikkeling van hervormde predikanten in negentiende eeuws Nederland* (Amsterdam 1999).
- Bos, D., *Waarachtige volksvrienden. De vroege socialistische beweging in Amsterdam 1848-1894* (diss. UvA; Amsterdam 2001).
- Bos, N. e.a., *100 jaar Horecaf 1890-1990. Geschiedenis van het Nederlands Verbond van Werkgevers in Hotel-, Restaurant-, Café- en aanverwante bedrijven* (z.p.(s-Gravenhage) z.j. (1990)).
- Bos, S.B., *“Uyt liefde tot malcander”. Onderlinge hulpverlening binnen de Noord-Nederlandse gilden in internationaal perspectief (1570-1829)* (diss. VUA; Amsterdam 1998).
- Bosma, O. (red.) e.a., *150 jaar ABOP (6 februari 1842 - 6 februari 1992)* (Amsterdam 1992).
- Botke, Y., ‘Franc van der Goes, 1859-1939’; in: *JbDS 1* (Amsterdam 1979) 137-171.
- Bottenheim, S.A.M., ‘Het Concertgebouw te Amsterdam 1888 -11 April- 1913’ (overdruk uit: *Eigen Haard*; Amsterdam 1913).
- Bottenheim, S.A.M., ‘De Maatschappij “Caecilia”’, in: *JbGA 38* (1941) 157-175.
- Bottenheim, S.A.M., *Geschiedenis van het Concertgebouw* (3 dln, Amsterdam 1948-1950).
- Bottenheim, S.A.M., *De opera in Nederland* (Leiden 1983(2)).
- Bottenheim, S.A.M., en W. Paap, *Prisma Encyclopedie der Muziek* (2 dln.; Utrecht/Antwerpen 1957).
- Bourdieu, P., *La distinction. Critique sociale du jugement* (Paris 1979).
- Braas, A., *Door het geweld van zijn verlangen. Een biografie van Matthijs Vermeulen* (Amsterdam 1997).
- Braber, H. van den, *Geven om te krijgen. Literair mecenaat in Nederland tussen 1900 en 1940* (diss. UU; z.p. 2002).
- Brans, A.B.M., en E. Cornelis, *Het Residentie-orkest 50 jaar. 1904-1954* (z.p.(Den Haag) z.j.(1954)).
- Braun, M.J.E., *De prijs van de liefde. De eerste feministische golf, het huwelijksrecht en de vaderlandse geschiedenis* (diss. UvA; Amsterdam 1992).
- Braun, M.J.E., ‘“Het is niet wenschelijk, dat dit voorbeeld navolging vinde”. De eerste vrouwelijke dirigent van het Concertgebouworkest’, in: *Historisch Nieuwsblad 14,4* (juni 2005) 18-19.
- Bredschneyder, E., *Meer dan een eeuw. Operette in Nederland* (Naarden 1995).
- Bregstein, Ph. en S. Bloemgarten, *Herinnering aan Joods Amsterdam* (Amsterdam 1998(2)).
- Brink, G. van den, ‘Ideologie en hegemonie bij Antonio Gramsci’, in: *TEU 24,1* (sept. 1978) 10-57.
- Broyles, M., (red.), ‘Music of the Highest Class’. *Elitism and Populism in Antebellum Boston* (New Haven/Londen 1992).

Brugmans, H., (bewerking: I.J. Brugmans), *De geschiedenis van Amsterdam. Deel 6: Opgaand getij 1848-1925* (Utrecht 1973(2)).

Brugmans, I.J., *De arbeidende klasse in Nederland in de 19e eeuw (1813-1870)* (diss. 1925; Utrecht/Antwerpen 1967(7)).

Brugmans, I.J., 'standen en klassen in Nederland gedurende de negentiende eeuw', in: *BMGN* 74 (1960) 30-52.

Bruin, K., *Een herenwereld ontleed. Over Amsterdamse oude en nieuwe elites in de tweede helft van de negentiende eeuw* (Amsterdam 1980).

Buul, P. van e.a. (red.), *Kunst en Strijd. 100 jaar kunstvakorganisaties* (Amsterdam 1994).

Burg, F. van den, en J. Kassies, *Kunstenaars van Nederland! Om eenheid en zeggenschap. Het ontstaan van de Federatie van Kunstenaarsverenigingen en de Raad voor de Kunst 1942-1950* (Amsterdam 1987).

Butsch, R., *The Making of American Audiences. From Stage to Television, 1750-1990* (Cambridge 2000).

Bijdragen tot de Statistiek van Nederland [14 dln. 1894-1921] ('s-Gravenhage 1894-1921):

-I. Statistiek der Arbeidersverenigingen (z.p. ('s-Gravenhage) z.j. (1894));

-IV. Onderzoek naar de geschiedenis en werkzaamheid der Vakverenigingen ('s-Gravenhage 1896);

-Nieuwe volgrees no. LVII resp. LXXXIII (CBS). Statistiek der Vakverenigingen in Nederland ('s-Gravenhage 1905 resp. 1907).

-Nieuwe volgrees nrs. 175, 193, 213, 222, 232, 245, 259, 285, 317, 326 (CBS). Beknopt overzicht van den omvang der Vakbeweging [enz.] ('s-Gravenhage 1912-1921, CBS).

Bijlagen Handelingen Tweede Kamer 1871/2, 1063.

Campfens, M., *De Nederlandse archieven van het Internationaal Instituut voor Sociale Geschiedenis te Amsterdam* (Amsterdam 1989(2)).

Caransa, A., *Handwerkers Vriendenkring 1869-1942. Belangenbehartiging, ziekenzorg, volkswoningbouw* (Alkmaar 1998).

Charité, J. e.a. (red.), *Biografisch Woordenboek van Nederland* (10 dln., 's-Gravenhage 1979-2001).

Coret, A., *Melodieën en Muzikanten. Cavalcade van de lichte muziek* (Zeist 1965).

Cronheim, P., *125 jaar Toonkunst. Gedenkboek Maatschappij tot bevordering der Toonkunst* (Amsterdam 1956).

Damsma, D., en P. de Rooy, "'Morele politiek". De Radicalen in de Amsterdamse gemeentepolitiek 1888-1897', in: *Ti/SG* 19, 1 (1993), 115-128.

Davis, T.C., *The Economics of the British Stage, 1800-1914* (Cambridge 2000).

Dibbits, K. en F. van der Maden (red.), *Geschiedenis van de Nederlandse film en bioscoop tot 1940* (Baarn 1986(2)).

Diederiks, H.A., 'Klassen en Klassenbewustzijn, een commentaar', in: *Mb NV/SG* 46 (nov. 1974) 109-118.

Diepenbrock, A., 'Kunst is geen regeeringszaak', in: H.E. Reeser (red.), *Verzamelde Geschriften van Alphons Diepenbrock* (Utrecht/Brussel 1950) 222-225 (oorspr. in: *Toonkunst* I, 7 (1905) 106/7).

Diepenbrock, F.J., *Verbetering zij ons streven. Een verkennend materiaalonderzoek naar de stakingsbeweging te Amsterdam tussen de beide wereldoorlogen* (doct.scripctie UvA 1977; Amsterdam 1979).

Diepenbrock,F.J., “Een drang tot hooger leven”. De ontwikkeling van de culturele structuur in Nederland’, in: M.G.Westen (red.), *Met den tooverstaf van ware kunst. Cultuurspreiding en cultuuroverdracht in historisch perspectief* (Leiden 1990) 151-175.

Diepenbrock,F.J., en B. Reinalda (red.), ‘Honderd jaar vakbeweging in de kunsten’ (themamn.) *BNA* 33 (mrt. 1994).

DiMaggio,P.J., ‘Cultural Entrepreneurship in Nineteenth-Century Boston’, in: idem, *Nonprofit Enterprise in the Arts. Studies in Mission and Constraint* (NY/Oxford 1986) 41-61.

Dizikes,J., *Opera in America. A Cultural History* (New Haven enz. 1993).

Dokkum,J.D.C.van, *Honderd jaar muziekleven in Nederland. Een geschiedenis van de Maatschappij tot bevordering der toonkunst bij haar eeuwfeest, 1829-1929. Gedenkboek uitgegeven door het hoofdbestuur* (Amsterdam 1929).

Donker,B.J., *Haagse theaters toen en nu* (Den Haag z.j.(1999)).

Doorn,J.A.A.van, *Gevangen in de tijd. Over generaties en hun geschiedenis* (Amsterdam 2002).

Dresden,S., *Gedenkboek uitgegeven ter gelegenheid van het 50-jarig bestaan van het Amsterdamsch Conservatorium (1994-1934)* (z.p.(Amsterdam) z.j.(1934)).

Dudink,S., *Deugdzzaam liberalisme. Sociaal-liberalisme in Nederland 1870-1901* (diss. UvA; Amsterdam 1997).

Dulken,H.van, en T. Jansen, *Het leven als leerschool. Portret van Emanuel Boekman* (Amsterdam 1989).

Dunk,H.W.von der, ‘Negentiendertien: verhinderde kentering’, in: J.deVries (red.), *Nederland 1913. Een reconstructie van het culturele leven* (Amsterdam/Haarlem 1988) 9-21.

Dunk,H.W.von der, ‘Nederland ten tijde van de eerste wereldoorlog’, in: *Boogman* (1988) 348-359.

Duyvendak,M.G.J. en P. Kooy, *Sociale geschiedenis. Theorie en thema’s* (Assen/Maastricht 1992).

Dijk,H.van, *Jan van Gilse, strijder en idealist. Een bijdrage tot de kennis van de Nederlandse Muziekgeschiedenis in de periode 1900-1944* (diss. RUU 1979; z.p. (Maastricht/Buren) 1988).

Dijk,H.van (red.), *Mémoires Jan van Gilse (1917-1922)* (Zutphen 2003).

Ehrlich,C., *The Music Profession in Britain since the Eighteenth Century. A Social History* (Oxford 1985).

Ehrlich,C., *First Philharmonic. A History of the Royal Philharmonic Society* (Oxford 1995).

Engelen-Sewing,Cato, ‘Mijne Tooneel-herinneringen, opgetekend en van kritische aantekeningen voorzien’, in: *De Kunst. Een algemeen, geïllustreerd en artistiek weekblad* 7 (8-5-1915).

Erenstein,R.L., ‘De emancipatie van de acteur in de negentiende eeuw’, in: *TvG* 104,3 (1991) 381-395.

Erenstein,R.L. e.a.(red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen* (Amsterdam 1996).

Eyl,I., ‘De Rotterdamsche Orkest-Vereeniging’, in: *Rotterdams Jaarboek* 8 (1970) 145-173.

Eijssink,J.F., *Volksconcerten. Een onderzoek naar de muziek als onderdeel van de sociale cultuurspreiding in Amsterdam in de periode 1897-1923* (doct.scripctie UU; Utrecht 1989).

Eijssink,J.F., “‘Ten einde subsidie van de gemeente te erlangen moet men, roeiende met de riemen welke men heeft, volksconcerten organiseren’”. *Volksconcerten in Amsterdam*; in: *Westen* (1990) 105-126.

- Ferares, M., 'Driekwart eeuw NTB', in: *Muziekwereld. Maandblad van de Nederlandse Toonkunstenaarsbond 'NTB'* 75, 1-11/12 (1994).
- Fortuyn, W.S.P., *Stakingsrecht in Nederland. Theorie en praktijk 1872-1986* (Weesp 1985).
- Frederickson, J., en J.F. Rooney, 'How the music occupation failed to become a profession', in: *Intern. Review of the Aesthetics and Sociol. of Music* 21,2 (1990) 189-206.
- Freidson, E., 'Pourquoi l'art ne peut pas être une profession', in: P.-M. Menger en J.-C. Passeron (red.), *L'art de la recherche. Essays en l'honneur de Raymonde Moulin* (z.p.(Paris) z.j.(1994)) 117-135.
- Fritschy, W., en J. Toebe (red.), *Het ontstaan van het moderne Nederland. Staats- en natievorming tussen 1780 en 1830* (Nijmegen 1996).
- Fruin, J.A., 'Het oudste keurboek van Dordrecht', in: *Nwe Bijdr.v. rechtsgeleerdheid en wetgeving*, 2 (1876) 57.
- Frijhoff, W. en M. Spies, 1650. *Bevochten eendracht* ('s-Gravenhage 1999).
- Galbraith, J.K., *American Capitalism. The concept of countervailing power* (Boston 1952).
- Gans, E., *De kleine verschillen die het leven uitmaken. Een historische studie naar joodse sociaal-democraten en socialistisch-zionisten in Nederland* (diss. UvA; Amsterdam 1999).
- Gay, P., *Pleasure Wars. The Bourgeois Experience: Victoria to Freud* (dl. 4 en 5; N.Y./Londen 1995/1998).
- Gay, P., *Schnitzler's Century* (Londen 2002).
- Gedenkboek van de Maatschappij Apollo (z.p. (Amsterdam) z.j. (1889)).
- Gelder, H. van, *Abraham Tuschinski* (Amsterdam 1996).
- Genabeek, J. van, 'De afschaffing van de gilden en de voortzetting van hun functies', in: *NEHA-Jb* 57 (1994) 63-90.
- Genabeek, J. van, *Met vereende kracht risico's verzacht. De plaats van onderlinge hulp binnen de negentiende-eeuwse particuliere regelingen van sociale zekerheid* (diss. VUA; Amsterdam 1999).
- Gerhard, J.W., 'Over de bestaansvoorwaarden voor de kunst en de kunstenaars in Nederland', in: *Tooneelbelangen in Nederland. Verzameling van vlugschriften door tijdgenooten* (Amsterdam 1899).
- Gerhard, J.W., *Vóór neutrale vakverenigingen* (Amsterdam 1900).
- Gessel, J.C.P. van, *Een vaderland van goede muziek. Een halve eeuw Maatschappij tot bevordering der toonkunst (1829-1879) en het Nederlandse muziekleven* (diss. UU 2001; Utrecht 2004).
- Giele, J., 'Het ontstaan van de typografenvakorganisatie in Nederland (1837-1869)', in: *MbNVSG* 42 (nov. 1972) 20-55.
- Giele, J. en G.J. van Oenen, 'De sociale structuur van de Nederlandse samenleving rond 1850', in: *MbNVSG* 45 (mei 1974) 2-32.
- Giele, J. en G.J. van Oenen, 'Wel discussie, geen vooruitgang; een antwoord op "Klassen en klassenbewustzijn" van Herman A. Diederiks', in: *TvSG* 1 (mei 1975) 147-150.
- Giele, J. en G.J. van Oenen, 'Theorie en praktijk van het onderzoek naar de sociale structuur', in: *TvSG* 5 (mei 1976) 167-186.
- Gilse-Hooijer, A. van, *Pijper contra van Gilse. Een rumoerige episode uit het Utrechtse muziekleven* (Utrecht 1963).
- Ginzburg, C., 'sporen. Wortels van een indicie-paradigma', in: *idem, Omweg als methode. Essays over verborgen geschiedenis, kunst en maatschappelijke herinnering* (Nijmegen 1988) 206-261.
- Giskes, J.H., 'Een uniek oordeel over het Concertgebouworkest (1925)', in: *JbGA* 85 (Amsterdam 1993) 168-184.
- Giskes, J.H. e.a., *Waar bemoei je je mee. 75 jaar belangenstrijd van de Vereniging 'Het Concertgebouworkest* (Zutphen 1991).

Glas, F.de, 'Boekman weerstaat tand des tijds', in: *Boekmancahier. Kwartaalschrift voor kunst, onderzoek en beleid* 40 (juni 1999) 196–200.

Glastra van Loon, O., *Onder de stenen lier. Het Concertgebouworkest. Lief, leed en luim in tachtig jaar samenspel van wereldberoemde muzikmakers* (Amsterdam 1969).

Goossens, J., *Tuschinski -droom, legende en werkelijkheid. De geschiedenis van het theater* ('s-Gravenhage 2002).

Gramit, D., *Cultivating Music. The Aspirations, Interests, and Limits of German Musical Culture, 1770–1848* (Berkeley 2002).

Grampp, W.D., *Pricing the Priceless. Arts, Artists and Economics* (N.Y. 1989).

Gramsci, A., *Quaderni del carcere, 1929–35* (Turijn 1948–51); vert.: Hoare, Q. en G.N. Smith (red.), *A. Gramsci, Selections from the Prison Notebooks* (London 1971(1); 1978(4)).

Gramsci, A., *Grondbegrippen van de politiek. Hegemonie, staat, partij* (Nijmegen 1980).

Gras, H., 'Souperminnende NRC-heren en andere bemoeials. De rol van de "markt" in het negentiende-eeuwse theaterbestel', in: *Boekmancahier* 14 (51, maart 2002) 45–61.

Gras, H. e.a., 'Did Men of Taste and Civilization Save the Stage? Theater-Going in Rotterdam, 1860–1916. A Statistical Analysis of Ticket Sales', in: *JSH* 36,3 (2002/3) 615–655.

Grauwe, P.De, *De Nachtwacht in het donker. Over kunst en economie* (Tielt 1990).

Gribnau, D., 'Den tooneenspeler wordt door het spookbeeld der bedelarij bedreigd'. *Geschiedenis van de pensioenfondsen voor nooddruftige oude acteurs en actrices* (Den Haag 1997).

Grin, F., *1888–1988. 100 jaar trompettisten van het Concertgebouworkest* (Wormerveer 1988).

Groeneboer, J. en H. Berg (red.), *Dat is de kleine man... 100 jaar joden in het Amsterdamse amusement, 1840–1940* (Amsterdam/Zwolle z.j. (1995)).

Groot, H.de, 'Geschiedkundig overzicht der Nederlandsche Opera', in: *Gedenkboekje samengesteld en uitgegeven t.g.v. het Eerste Lustrum der Coöp. Ver. [enz.] "De Co-opera-tie"* (z.pl. 1928) 23–26.

Grijp, L.P. (red.), *Een muziekgeschiedenis der Nederlanden* (Amsterdam 2001).

Grijp, L.P., 'Een muzikale barbarij. Muziek tussen reformatie, stads cultuur en zusterkunsten', in: *Th. de Nijs en E. Beukers (red.), Geschiedenis van Holland, dl. II: 1572–1795* (Hilversum 2002) 421–434.

Haan, I.de, *Het beginsel van leven en wasdom. De constitutie van de Nederlandse politiek in de negentiende eeuw* (Amsterdam 2003).

Hagoort, G., *Strategische dialoog in de kunstensector. Interactieve strategievorming in een kunstorganisatie* (diss. Univ. Nijenrode; Delft 1998).

Halbertsma, M. e.a. (red.), *Beroep: kunstenaars. De beroepspraktijk van beeldend kunstenaars in Nederland 1898–1998* (Nijmegen 1998).

Hanou, A.J., *Sluiers van Isis. Johannes Kinker als voorvechter van de Verlichting, in de vrijmetselarij en andere Nederlandse genootschappen, 1790–1845* (2 dln; Deventer 1988).

Harmen, G. en B. Reinalda, *Voor de bevrijding van de arbeid. Beknopte geschiedenis van de nederlandse vakbeweging* (Nijmegen 1975).

Heerma van Voss, A., 'Twintig jaren later: Amsterdam 1875–1895', in: *TvSG* 19, 1 (febr. 1993) 7–35.

Helsloot, J., 'De Paradox van Jan Blokker: Structuur en proces van beschavingsoffensieven, 15e–19e eeuw', in: *D. Kalb en S. Kingma (red.), Fragmenten van vermaak. Macht en plezier in moderniserend Nederland* (Amsterdam 1991) 9–24.

Helsloot, J., *Vermaak tussen beschaving en kerstening. Goes 1867–1896* (Amsterdam 1995).

Hemmings, F.W.J., *The theatre industry in nineteenth-century France* (Cambridge 1993).



- Heuwekemeijer, P., *De autobiografie [van]. Vijftig jaar symfonieorkest. Van Rosa Spier tot Rosa Spier Huis* (Amsterdam 2000).
- Heij, J. J., *Vernieuwing en bezinning. Nederlandse beeldende kunst en kunstnijverheid ca. 1885-1935* (Zwolle/Assen 2004).
- Heijden, M. van der, *De burcht. Het bondsgebouw van H.P. Berlage, R.N. Roland Holst en de ANDB* (Amsterdam 2001(2)).
- Hobsbawm, E. J., *The Age of Empire. 1875-1914* (N.Y. 1987).
- Hobsbawm, E. J., *Age of Extremes. The short twentieth century. 1914-1991* (London 1995).
- Hobsbawm, E. J., 'Jazz Comes to Europe', in: *idem, Uncommon People. Resistance, Rebellion and Jazz* (London 1998) 265-273.
- Hoedemaeker, L., *Repertoire International de la Presse Musicale. Nederlandsch Muzikaal Tijdschrift 1839-1848.* (Ann Arbor 1994).
- Hoek Ostende, J. H. van den, *De Archieven in Amsterdam* (z.p. (Amsterdam) 1989).
- Hofland, P., *Leden van de Raad. De Amsterdamse gemeenteraad 1814-1941* (Amsterdam 1998).
- Hofman-Allema, G., *Geestdrift en muzikale zin. Geschiedenis van het Amsterdamse Toonkunstkoor 1828-2000* (Overveen/Amsterdam 2005).
- Hofmannsthal, H. von, 'Prolog zu dem Buch "Anatol"', in: *E. Weber (red.), Gedichte 1; Sämtliche Werke I* (Frankfurt a.M. 1984) 24, 25.
- Hofmeester, K. M., *Van Talmoe tot Statuut. Joodse arbeiders en arbeidersbewegingen in Amsterdam, Londen en Parijs 1880-1914* (Amsterdam 1990).
- Hofmeester, K. M., 'Als ik niet voor mijzelf ben...' *De verhouding tussen joodse arbeiders en arbeidersbeweging in Amsterdam, Londen en Parijs vergeleken, 1870-1914* (diss. UvA; Amsterdam 1999).
- Hofstede, B., 'Dilemma's van fotografen. Professionalisering en autonomie', in: *H. van Dulken e.a. (red.), Stilstaande beelden. Ondergang en opkomst van de fotografie* (Boekmanstudies, Kunst en beleid in Nederland 7; Amsterdam 1995) 55-79.
- Hoften, C. van, *Het orkest van Kes. Onderzoek naar het Nederlandse muziekleven bij het ontstaan van het Concertgebouworkest* (doct. scriptie UvA; Amsterdam 1988).
- Holst, H. Roland, *Kapitaal en arbeid in Nederland* (deel II; z.p. (Rotterdam) z.j. (1932)).
- Honig, P. H. en P. Hulpusch, *Annalen van de operagezelschappen in Nederland, 1886-1995* (Amsterdam 1996).
- Hoogenboom, A., 'De rijksoverheid en de moderne beeldende kunst in Nederland, 1795-1848', in: *M. van der Tweel e.a. (red.), Kunst en beleid in Nederland 1* (Amsterdam 1985) 13-79, 244-268.
- Hoogenboom, A., 'De stand des kunstenaars'. *De positie van kunstschilders in Nederland in de eerste helft van de negentiende eeuw* (diss. UU; Utrecht 1991).
- Hoogenboom, M., *Standenstrijd en zekerheid. Een geschiedenis van oude orde en sociale zorg in Nederland (ca. 1889-1940)* (diss. UvA; Amsterdam 2003).
- Hoogervorst, S., 'Letterkundige: beroep of roeping? De Vereniging van Letterkundigen 1905-1945', in: *Evan den Burg e.a. (red.), Kunst en beleid in Nederland 6* (Amsterdam 1993) 189-219, 236-241.
- Hueting, E., *Fr. de Jong Edz. en R. Neij, Naar groter eenheid. De geschiedenis van het Nederlands Verbond van Vakverenigingen 1906-1981* (Amsterdam 1983).
- Huffelen, T. van, 'De Toonkunst vooruit. Leven en werk van Nicolaas Schroeder Steinmetz (1793-1826)', in: *Muziek & Wetenschap 1,3* (1991) 115-128.
- Huffelen, T. van, 'Het muziektijdschrift Amphion (1818-1822)', in: *TVNM XLII, 1* (1992) 37-58.
- Hunningher, B., *Een Eeuw Nederlands toneel* (Amsterdam 1949).
- Hutschenruyter, Wm., *Het Concertgebouwconflict. Bijdrage tot de geschiedenis van het muzikale leven in de hoofdstad* (Amsterdam 1904).

Hutschenruyter, Wm, Het Beethovenhuis. Teekeningen naar het ontwerp van H.P. Berlage Nzn. (Amsterdam 1908).

Hutschenruyter, Wm, The 'Beethoven-house' scheme and the Dutch 'Beethoven-house' society. Attempt to reform the modern concertsystem (Amsterdam z.j.(1910)).

Hutschenruyter, Wm, Muzikale brieven, tevens bevattende de handelingen van de Vereeniging "Het Beethovenhuis" (3 afl.; z.p. 1911/12).

Hutschenruyter, Wm, Vijf-en-twintig Jaar Muzikaal Vormingswerk (z.p.(Utrecht) z.j.(1920?)).

Hutschenruyter, Wm, 'De Orkest-Organisatie van het "Utrechtsch Stedelijk Orchest", en haar verhouding tot de vereeniging van die naam (een muzikaal-oconomische studie)' [I en II], in: *Symphonia* 11,1 (jan.1928) 7-10 en 11,2 (febr.1928) 37-40.

Hutschenruyter, Wr, 'Willem Kes en het muziekleven in Nederland', in: *Haags Maandblad* (feb. 1926) 189-195.

Huussen jr., A.H., 'Coalitieverbod en stakingsvrijheid. Sociaal-rechtshistorische aspecten van de wet van 12 april 1872 (Stb. 24)', in: *ESH-Jb* 45 (1982) 96-113.

Ides jr., L., Lijdensgeschiedenis van het Paleis voor Volksvlijt te Amsterdam. Van de wording tot heden. Een breedvoerig verslag (Amsterdam 1894).

Israel, J.I., The Dutch Republic. Its Rise, Greatness, and Fall 1477-1806 (Oxford 1995).

Jaarverslagen van de Vereeniging van Nederlandsche Letterkundigen 1885, 1886 en 1887.

Jaarverslagen van het Verbond van Nederlandsche Kunstenaars Vereenigingen 1912-1920.

Jaarverslag van den Nederlandschen Toonkunstenaars-Bond over het Vereenigingsjaar 1920.

Jansen, T. en J. Rogier, Kunstbeleid in Amsterdam 1920-1940. Dr.E. Boekman en de socialistische gemeentepolitiek (Nijmegen 1983).

Jong Edz., F.de, Van ruw tot geslepen. De culturele betekenis van de Algemene Nederlandse Diamantbewerkers Bond in de geschiedenis van Amsterdam (Amsterdam 1955).

Jong Edz., F.de, Om de plaats van de arbeid. Een geschiedkundig overzicht van ontstaan en ontwikkeling van het NVV (Amsterdam 1956).

Jonge, J.A.de, 'Het economische leven in Nederland 1873-1895'; en: 'Het economische leven in Nederland 1895-1914', beide in: *Boogman* (1988) 179-192 resp. 245-276.

Jordaan, L.J., 'Uit het verleden van het Concertgebouworkest. Losse herinneringen van een tijdgenoot', in: *OA* 14,10 (1962) 314-318.

Jumelet-van Doeveren, T., Eene inrigting voor grondig en min kostbaar onderwijs. 150 jaar Muziekscholen in Rotterdam 1844-1994 (Rotterdam 1994).

Kalmthout, A.B.G.M.van, 'Tempels aan de muzen gewijd. Multidisciplinaire kunstkringen in Nederland tussen 1880 en 1914', in: *M. Mathijsen e.a. (red.), De Negentiende Eeuw. Kunst en kunstenaar in de negentiende eeuw. Documentatieblad Werkgroep 19e eeuw* 14,1 (maart 1990) 95-110.

Kalmthout, A.B.G.M.van, Muzentempels. Multidisciplinaire kunstkringen in Nederland tussen 1880 en 1914 (diss.KUB; Hilversum 1998).

Kalmthout, A.B.G.M.van, 'Naar een volwaardige broodwinning. De moeizame professionalisering van Nederlandse en Vlaamse literatoren 1875-1914', in: *Boekman-cahier* 13 (47, maart 2001) 35-48.

Kamerman, J.B. en R. Martorella (red.), Performers and Performances. The Social Organization of Artistic Work (NY 1983).

Kaptein, P., 'De Toneelstaking. Sociale positie en emancipatie van de acteur', in: *Erenstein* (1996) 586-591.

- Kasander, J., 150 jaar Koninklijk Conservatorium. Grepen uit de geschiedenis (s-Gravenhage z.j.(1976)); herdrukt in: E. Wennekes (red.), Koninklijk Conservatorium 175 jaar. Traditie, ontdekking, vernieuwing (z.p.(s-Gravenhage) 2001) 111-192.
- Kaufmann, D., "...routinierte Trommlerin gesucht". Musikerin in einer Damenkapelle. Zum Bild eines vergessenen Frauenberufes aus der Kaiserzeit (diss. Osnabrück; Hamburg 1995).
- Keizer, J., 'Tooneelorganisatie', in: *F Luns (red.), Dramatisch Jaarboek 1911. Het tooneel te Amsterdam* (Amsterdam 1912) 308-316.
- Keller, G., 'Willem Kes 1856-16 Februari- 1926', in: *Morks Magazijn XXVIII* (feb.1926) 73-80.
- Keller, G. en Ph. Kruseman, Geïllustreerd Muzieklexicon (s-Gravenhage 1932).
- Kemperink, M.G., Nederlands Toneel in het Fin de Siècle, 1890-1900 (Amsterdam 1995).
- Kennedy, J.C., Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig (Amsterdam 1995).
- Kennedy, J.C., De deugden van een gidsland (oratie VUA; Amsterdam 2004).
- Kienzl, W., Meine Lebenswanderung. Erlebtes und Erschautes (Stuttgart 1926).
- Klink, P.van, Kunsteconomie in nieuw perspectief. Rijkskunstbeleid beoordeeld (diss.RUG; Groningen 2005).
- Klinkeberg, N., 'Liefhebbers en meesters. Een samenspel tot bevordering der toonkunst 1770-1840', in: *Mededelingen v.d. St. Jacob Campo Weyerman 22* (1999) 59-68.
- Kloek, J.J. en W.W. Mijndhardt, 1800. Blauwdrukken voor een samenleving (s-Gravenhage 2001).
- Kloek, J.J. en K. Tilmans (red.), Burger. Een geschiedenis van het begrip 'burger' in de Nederlanden van de Middeleeuwen tot de 21ste eeuw (Amsterdam 2002).
- Klötters, J., 100 jaar amusement in Nederland (s-Gravenhage 1987).
- Knippenberg, H. en W.van der Ham, Een bron van aanhoudende zorg. 75 jaar Ministerie van Onderwijs [Kunsten] en Wetenschappen 1918-1993 (Assen 1993).
- Knotter, A., Economische transformatie en stedelijke arbeidsmarkt. Amsterdam in de tweede helft van de negentiende eeuw (diss.UU; Zwolle 1991).
- Knotter, A., 'Van "defensieve standsreflex" tot "verkoopkartel van arbeidskracht". Twee fasen in de ontwikkeling van de Amsterdamse arbeidersvakbeweging (ca. 1870-ca. 1895)', in: *TvSG 19,1* (febr. 1993) 68-93.
- Knulst, W.P., 'De voorgeschiedenis van de Nederlandse cultuurpolitiek', in: *A.J.van der Staay e.a. (red.), Advies cultuurwetgeving. Cultuurbeleid in historisch, beleidsanalytisch en juridisch perspectief* (SCP-Cahier nr. 51; Rijswijk 1986) 25-103.
- Koning, W., De Amsterdamsche Opera's en de pers. Een ernstig woord... (Amsterdam 1894).
- Kooij, P., Groningen 1870-1914. Sociale verandering en economische ontwikkeling in een regionaal centrum (Assen/Maastricht 1987).
- Kooy, H.van der, en J.de Leeuwe, Samuel Sarphati 1813-1866. Een biografie (Amsterdam/Antwerpen 2001).
- Korenhof, P., (red.), De Koninklijke Schouwburg 1804-2004. Een kleine Haagse cultuurgeschiedenis (Zutphen 2004).
- Kossmann, E.H., 'Romeins Breukvlak en de Nederlandse geschiedenis', in: *Het fin-de-siècle in Nederland (themanummer) BMGN 106,4* (1991) 652-658.
- Kosten, J., Kroniek van vijftien jaar Rotterdams Philharmonisch Orkest; Jules Zagwijn - Eduard Flipse (dl.1; Rotterdam 1994).
- Koster, S., De Bouwmeesters. Kroniek van een theaterfamilie (Assen 1973).
- Koury, D.J., *Orchestral Performances Practices in the Nineteenth Century. Size, Proportions, and Seating* (Ann Arbor 1986).

Kraft, J.P., 'Artists as Workers: Musicians and Trade Unionism in America, 1880-1917', in: *The Musical Quarterly* 79,3 (1995) 512-543.

Kraft, J.P., *Stage to Studio. Musicians and the Sound Revolution, 1890-1950* (Baltimore/Londen 1996).

Krehl, S., *Musikerelend. Betrachtungen über trostlose und unwürdige Zustände im Musikerberuf* (Leipzig z.j.(1912)).

Krickeberg, D., 'Zur sozialen Stellung des deutschen Spielmanns im 17. und 18. Jahrhundert, besonders im Nordwesten', in: *W. Salmen (red.), Der Sozialstatus des Berufsmusikers vom 17. bis 19. Jahrhunderts. Gesammelte Beiträge im Auftrag der Gesellschaft für Musikforschung* (Kassel enz. 1971) 26-42.

Krickeberg, D., 'On the Social Status of the Spielmann ("Folk Musician") in 17th and 18th Century Germany, particularly in the North-west', in: *W. Salmen (ed.), The Social Status of the Professional Musician from the Middle Ages to the 19th Century* (N.Y. 1983) 95-122.

Krogt, Th. van der, *Professionalisering en collectieve macht: een conceptueel kader* (diss. KUB; 's-Gravenhage 1981).

Krop, G.K., *Concertgebouworkest in diamant. 1888-1948* (Amsterdam 1949).

Kruithof, B., 'De deugdzaame natie. Het burgerlijk beschavingsoffensief van de Maatschappij tot Nut van 't Algemeen tussen 1784 en 1860', in: *B. Kruithof, J. Noordman en P.de Rooy, Geschiedenis van opvoeding en onderwijs. Inleiding. Bronnen. Onderzoek* (Nijmegen 1982(1), 1983(2)) 371-385; eerder versch. in: *Symposion. Tijdschr. v. maatschappijwetenschappen*, 2,1 (1980) 22-37.

Kruithof, B., *Zonde en deugd in domineesland. Nederlandse protestanten en problemen van opvoeding. Zeventiende tot twintigste eeuw* (diss. UvA; Groningen 1990).

Krijn, D., *Bonte pracht vederpracht. Geschiedenis van de revue in Nederland* (Zutphen 1980).

Kuijpers, I.M., *Een stille revolutie. De Nederlandse arbeidersbeweging en de overheid, 1914-1920* (diss. UU; Utrecht 1996).

Kuijpers, I.M., *In de schaduw van de grote oorlog. De Nederlandse arbeidersbeweging en de overheid, 1914-1920* (Amsterdam 2002).

Langenberg, B.J., 'Collective bargaining in the cultural sector. The emergence of an institution', in: *Boekmancahier* 9,34 (dec. 1997) 436-446.

Langenberg, B.J., *Collectief arbeidsvoorwaardenoverleg in de culturele sector. Het ontstaan van een institutie* (diss. EUR; Amsterdam 1999).

Langenberg, B.J., *De zin van geregelde arbeidsvoorwaarden in de culturele sector. Lezing bestuursdag Kunst en Cultuur Pensioen en Verzekeringen* (Scheveningen 25-1-2006).

Lansink, L. en J. Taat, *Van Dolf van Gendt naar Bernard Haitink. Negentig jaar Concertgebouw en Concertgebouworkest 1888-1978* (z.p.(Amsterdam) z.j.(1978)).

Leeuwe, H.de, *De Amsterdamse Schouwburg in 1795. Het eerste jaar der Bataafse vrijheid* (Zutphen 2003).

Leisink, P. en H. Leisink (red.), 't Schild der solidariteit. Een sociaalhistorische studie van 125 jaar grafische arbeidsverhoudingen en vakbondswerk' (Amsterdam 1994).

Lelieveldt, Ph.B., *Financieele nooden der orkesten. Het rijksoverheidsbeleid ten aanzien van de Nederlandse symfonieorkesten (1906-1922)* (ongep. doct. scriptie UU 1989; 2 dln).

Lelieveldt, Ph.B., *Voor en achter het voetlicht. Musici en de arbeidsverhoudingen in het kunst- en amusementsbedrijf in Nederland, 1918-1940* (diss. UU; Amsterdam 1998).

Lelieveldt, Ph.B., 'Nederlandse musici demonstreren tegen de concurrentie van buitenlandse vakgenoten', in: *R. Buikema en M. Meijer (red.), Kunsten in beweging 1900-1980. Cultuur en migratie in Nederland* ('s-Gravenhage 2003) 75-93.

- Lenferink, H., Gelders Orkest. Geschiedenis van de Arnhemsche Orkest Vereeniging 1889-1949 en van Het Gelders Orkest 1949-1989 (Zutphen 1989).
- Leonhardt, G., Locatelli in Amsterdam (niet-gepubl. lezing op 29-11-2002, t.g.v. verschijning van: P.A. Locatelli, Opera Omnia).
- Letzer, J.H., Muzikaal Nederland 1850-1910. Bio-bibliographisch woordenboek van Nederlandsche toonkunstenaars en toonkunstenaresses, alsmede van schrijvers en schrijfsters op muziek-literarisch gebied (Utrecht 1913(2)).
- Leur, T.de, Eduard van Beinum 1900-1959. Musicus tussen musici. Biografie (Bussum/Amsterdam 2004).
- Leur, T.de en H. Straub (red.), Keep these letters, please! A written portrait of the Concertgebouw Orchestra 1904-1921 (Bussum 1998).
- Leydesdorff, S., Wij hebben als mens geleefd. Het Joodse proletariaat van Amsterdam 1900-1940 (Amsterdam 1987).
- Lieffering, A., 'Aangenaam vermaak en publiek vertoon. Het hof en het Haagse muziek- en theaterleven in de 18de eeuw', in: *G. Oost (red.), Den Haag Destijds. Een bundel opstellen over muziek in de hofstad* (z.p.(s-Gravenhage) 1998) 9-21.
- Linden, M. van der, en J. Lucassen, Prolegomena for a Global Labour History (Amsterdam 1999).
- Lingbeek-Schalekamp, C., Overheid en muziek in Holland tot 1672. Een onderzoek naar de rechten en plichten van zangers, organisten, beiaardiers en speellieden in overheidsdienst in de Nederlanden (Poortugaal 1984).
- Lintsen, H., Ingenieurs in Nederland in de negentiende eeuw. Een streven naar erkenning en macht (s-Gravenhage 1980).
- Lis, C. en H. Soly (red.), Werelden van verschil. Ambachtsgilden in de Lage Landen (Brussel 1997).
- Locke, R.P. en C. Barr (red.), Cultivating Music in America: Women Patrons and Activists since 1860 (Berkeley 1997).
- Looijen, T.K., Een geschiedenis van Amsterdamse theaters. Wie kwam er niet in de Nes? (Nieuwkoop 1981).
- Lourens, P. en J. Lucassen, 'Ambachtsgilden in Nederland: een eerste inventarisatie', in: *NEHA-Jb* 57 (1994) 34-62.
- Lucassen, J. en Th. van Tijn, 'Nogmaals: sociale stratificatie', in: *TvSG* 4 (febr. 1976) 74-91.
- Lucassen, J. en Th. van Tijn, 'Naschrift', in: *TvSG* 5 (mei 1976) 187-189.
- Luykx, P. en P. Slot (red.), Een stille revolutie. Cultuur en mentaliteit in de lange jaren vijftig (Hilversum 1997).
- Lynes, R., The Lively Audience. A social history of the visual and performing arts in America, 1890-1950 (NY enz. 1985).
- Maanen, H. van, Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995 (Amsterdam 1997).
- Maatschappij tot bevordering der Toonkunst. Vijftigjarig bestaan 1829-1879. Tekstboek Driedaagsch Muziekfeest (Amsterdam 1879).
- Maatschappij "Caecilia". Verslag over 100 jaren 1841-1941 (z.p.(Amsterdam) z.j.(1941)).
- Mackerness, E.D., A Social History of English Music (London 1964).
- Mandemakers, K., 'De sociale structuur in Nederland rond 1900. De samenleving in het perspectief van de modernisering 1850-1900', in: *J.G.S.J. Maarseveen en P.K. Doorn (red.), Nederland een eeuw geleden geteld. Een terugblik op de samenleving rond 1900* (Amsterdam 2001) 185-207.

- Mann-Bouwmeester, Th., *Mijn jeugd- en tooneelherinneringen* (opget.d. A.E. Zuikerberg; Amsterdam 1916).
- Mann-Bouwmeester, Th., *Mijn leven. 1850-1930* (m.m.v. A.M.de Jong; Amsterdam 1930).
- Marrink, J. en T. Braas (red.), 'Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst 1829-2004: 175 jaar impuls en vernieuwing', in: *Toonkunstnieuws* 142,3 (sept. 2004) 1-108.
- Maso, B., 'De vestiging van opera als kunstvorm', in: *Amsterdams Sociologisch Tijdschrift* 21,3 (dec. 1994) 3-39.
- Meere, J.M.M.de, 'Inkomensgroei en -ongelijkheid te Amsterdam 1877-1940. Een schets', in: *TvSG* 5,13 (mrt 1979) 3-46.
- Meertens, P.J. e.a. (red.), *Biografisch Woordenboek van het socialisme en de arbeidersbeweging in Nederland* (9 dln.; Amsterdam 1986-2003) [BWSA].
- Melching, W.F.B. en J. Talsma, 'Breukvlak in Nederland?' in: *BMGN* 106,4 (1991) 569-572.
- Melle, M. van, 'Ruzie in de orkestbak. Hoe Mengelberg zijn musici bijna tot staken dreef', in: *OA* 56,9 (sept. 2004) 324-327.
- Mendes, J. (ps. van E. Querido), *Herinnering aan een stad; uit Het geslacht der Santeljano's* (Amsterdam 1964(2)).
- Mengelberg, R., *50 jaar Concertgebouw 1888-1938* (z.p. (Amsterdam) z.j. (1938)).
- Willem Mengelberg. *Gedenboek 1895-1920* ('s-Gravenhage 1920).
- Menger, P.-M., *Le paradoxe du musicien. Le compositeur, le mélomane et l'Etat dans la société contemporaine* (Parijs 1983).
- Menger, P.-M., *Portrait de l'artiste en travailleur. Métamorphoses du capitalisme* (z.p. (Parijs) 2002).
- Menger, P.-M. en M. Gurgand, 'Work and Compensated Unemployment in the Performing Arts. Exogenous and Endogenous Uncertainty in Artistic Labour Markets', in: *V.A. Ginsburgh en P.-M. Menger (red.), Economics of the Arts. Selected Essays* (Amsterdam enz. 1996) 347-381.
- Metzelaar, H. e.a. (red.), *Zes vrouwelijke componisten* (Zutphen 1991).
- Metzelaar, H., *From Private to Public Spheres. An Exploration of Women's Role in Dutch Musical Life from c.1700 to c.1880 and Three Case Studies* (diss. UU 1996; Utrecht 1999).
- Metzelaar, H., *Zonder muziek is het leven onnodig. Henriëtte Bosmans (1895-1952), een biografie* (Zutphen 2002).
- Metzelaar, H., 'Klanken van de zijlijn. De vrouw in het nederlandse muziekleven in de achttiende en negentiende eeuw', in: *M. Altena e.a. (red.), Muzen aan het werk. Vrouwenlevens in de kunsten; Jaarboek voor Vrouwengeschiedenis* 23 (2003) 108-126.
- Meulen, Chr. van der, Matthijs Vermeulen. *Zijn leven, zijn muziek, zijn proza* (Nieuwkoop 1982).
- Meurs, J., *Wagner in Nederland 1843-1914* (diss. RUL; Zutphen 2002).
- Meurs, J., 'Wie is er bang voor een papieren kaaiman? Opera in Nederland, van Lully tot Wagner', in: *Spiegel historicael. Magazine voor geschiedenis en archeologie* 38,9 (themannr. 'De Nederlandse muziekcultuur') (sept. 2003) 380-387.
- Micheels, P., *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk. De Nederlandse symfonie-orkesten 1933-1945* (diss. UvA; Zutphen 1993).
- Micheels, P., *Geen vogel kan van louter fluiten leven. Vereniging van Letterkundigen 1905-2005* (Amsterdam/Antwerpen 2006).
- Miert, J. van, *Wars van clubgeest en partijzucht. Liberalen, natie en verzuiling, Tiel en Winschoten 1850-1920* (Amsterdam 1994).
- Moeyes, P., *Buiten schot. Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog, 1914-1918* (Amsterdam 2001).



- Mok, A.L., *Beroepen in actie. Bijdrage tot een beroepensociologie* (Meppel 1973).
- Molhuysen, P.C. en P.J. Blok (red.), *Nieuw Nederlandsch Biografisch Woordenboek* (10 dln.; Leiden 1911-1937).
- Montagne, O. en J. Winkler (red.), *Doctor Henri Polak. Van het vuur dat in hem brandde* (Amsterdam 1948).
- Moulin, R. (met P.-M. Menger), 'Les Professions Artistiques', in: (*themanr. v.*) *Sociologie du Travail* 25,4 (1983).
- Mueller, J.H., *The American Symphony Orchestra. A Social History of Musical Taste* (Bloomington 1951).
- Mulder, J.W., *Kunst in crisis en bezetting. Een onderzoek naar de houding van Nederlandse kunstenaars in de periode 1930-1945* (diss. RUU; Utrecht/Antwerpen 1978).
- Multatuli, Ideeën.
- Tweede Bundel (met een nawoord van J.J. Oversteegen) (Amsterdam 1985; oorspr. 1865/1880);
- Derde Bundel (met een nawoord van J.J. Oversteegen) (Amsterdam 1985; oorspr. 1871/1876);
- Vijfde Bundel (met een nawoord van J.J. Oversteegen) (Amsterdam 1986; oorspr. 1873/1877).
- Musgrave, M., *The Musical Life of the Crystal Palace* (Cambridge 1995).
- Musik in Geschichte und Gegenwart, Die [MGG]. *Allgemeine Enzyklopedie der Musik* (17 dln.; Kassel 1949-1986).
- 'Muziek in de Republiek', in: *Spiegel Historiae. Maandblad voor geschiedenis en archeologie* 22,4 (*themanr.*) (april 1987) 157-207.
- Mijnhardt, W.W., *Tot heil van 't mensch-dom. Culturele genootschappen in Nederland, 1750-1815* (diss. UU; Amsterdam 1988).
- Mijnhardt, W.W., 'Sociabiliteit en cultuurparticipatie in de achttiende en vroege negentiende eeuw', in: *Westen* (1990) 37-69.
- Mijnhardt, W.W., *Over de consumptie van cultuur* (oratie UU; Utrecht 1992).
- Mijnhardt, W.W., 'Op het tweede plan. Cultuur in de achttiende eeuw', in: *W. Frijhoff en M. Prak (red.), Zelfbewuste stadstaat. Geschiedenis van Amsterdam 1650-1813* (Amsterdam 2005) 377-421.
- Mijnhardt, W.W. en A.J. Wichers (red.), *Om het Algemeen Volksgeluk. Twee eeuwen particulier initiatief 1784-1984. Gedenkboek t.g.v. het tweehonderdjarig bestaan van de Maatschappij Tot Nut Van 't Algemeen* (Edam 1984).
- Myers, M., 'Blowing her Own Trumpet'. *European Ladies' Orchestras & Other Women Musicians 1870-1950 in Sweden* (diss. Göteborg 1993).
- 'De Nederlandse muziekcultuur', in: *Spiegel historiael. Maandblad voor geschiedenis en archeologie* 38,9 (*themanr.*); (sept. 2003) 347-418.
- Nederlands Patriciaat 1 (1910)-79 (1995-96) ('s-Gravenhage 1910-1996).
- Nettel, R., *The Orchestra in England. A Social History* (London 1956(3), 1946(1)).
- Noske, W. en W. Paap, *Geschiedenis Utrechts Symfonie Orkest* (z.p. (Utrecht) z.j. (1966?)).
- Olman, J. e.a., *Nooden der musici. Arbeidsbemiddeling. Auteurswet. Nood der orkesten. Wekelijksche rustdag* (Den Haag 1922).
- Onze musici. *Portretten en biografieën* (Rotterdam z.j. (1911 (2))).
- Oosterbaan Martinius, W., *Schoonheid, Welzijn, Kwaliteit. Kunstbeleid en verantwoording na 1945* ('s-Gravenhage 1990).
- Otto, A., *Het ruisen van de tijd. Over de Theoretische Geschiedenis van Jan Romein* (Amsterdam 1998).

Outshoorn, J., 'Loondruksters of medestrijdsters? Vrouwen en vakbeweging in Nederland 1890-1920', in: *TEU* (20) 22,3 (*Feminisme* 1) (1975) 722-745.

Ouwerkerk de Vries, J. van, *De pligten der samenleving. Een volksboek* (Amsterdam 1804).

Paap, W., 'Een eeuw KNTV 1875-1975. Gedenkschrift bij het honderdjarig bestaan van de Koninklijke Nederlandse Toonkunstenaars Vereniging', in: *Samenklank* 30,5 (*jubileumnr.*); (z.p.z.j. mei 1976) 1-49.

Paap, W., *Wegen en dwaalwegen der muziekkritiek* (Utrecht/Antwerpen 1978).

Paap, W. e.a., *Gedenkboek ter gelegenheid van het 150-jarig bestaan [van de Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst] 1829-1979* (Amsterdam 1979).

Perkin, H., 'The Professions in History', in: *Social History Society Newsletter* 3,1 (1978).

Perry, J., *Ons fatsoen als natie. Victor de Stuers 1843-1916* (Amsterdam 2004).

Pinthus, G., *Das Konzertleben in Deutschland. Ein Abriss seiner Entwicklung bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts* (Strassburg enz. 1932).

Poggi, E. J., *Theater in America. The Impact of Economic Forces, 1870-1967* (NY 1968).

Polak, H., *Federatie van vakverenigingen. Een voorstel aan de georganiseerde en ongeorganiseerde arbeiders van Nederland* (Amsterdam 1898).

Polak, H., *De Vakvereniging. Eenige beschouwingen over haar doel, inrichting en wijze van werken* (Amsterdam 1905).

Polak, H., *De vakvereniging. Een beknopte beschouwing van haar wezen en geschiedenis* (Amsterdam 1922).

Posthuma de Boer, H., *Concertgebouw & Royal Concertgebouw Orchestra Amsterdam* (Amsterdam 2003).

Pots, R., *Cultuur, koningen en democraten. Overheid en cultuur in Nederland* (diss. UvA; Nijmegen 2000).

Pots, R., 'De tijdloze Thorbecke. Over niet-oordelen en voorwaarden scheppen in het Nederlandse cultuurbeleid', in: *Boekmancahier* 13,50 (*themanr.*) Thorbecke revisited) (dec. 2001) 462-474.

Prak, M., 'Ambachtsgilden vroeger en nu', in: *NEHA-Jb* 57 (1994) 10-33.

Prak, M., *Republikeinse veelheid, democratisch enkelvoud. Sociale verandering in het Revolutie-tijdperk, 's-Hertogenbosch 1770-1820* (Nijmegen 1999).

Preston, K. K., 'Popular music in the "gilded age". Musicians' gigs in late nineteenth-century Washington DC', in: *Popular Music* 4, *Performers and Audiences* (1984) 25-47.

Preston, K. K., *Music For Hire. A Study of Professional Musicians in Washington, 1877-1900* (N.Y. 1992).

Preston, K. K., *Opera on the Road. Traveling Opera Troupes in the United States, 1825-1860* (Chicago 1993).

Preussner, E., *Die bürgerliche Musikkultur. Ein Beitrag zur deutschen Musikgeschichte des 18. Jahrhunderts* (Hamburg 1935).

Pruyn, H., *Toonkunst en het Concertgebouw* (doct. scriptie RUL; Leiden 1996).

Raynor, H., *A social history of music from the middle ages to Beethoven* (Londen 1972).

Raynor, H., *Music and Society since 1815* (London 1976).

Rebling, E., *Den Lustelycken Mey. Muziek en maatschappij in de zeventiende eeuw in Nederland* (Amsterdam/Antwerpen 1950).

Reeser, E., *Een eeuw Nederlandse muziek 1815-1915* (Amsterdam 1950(1), 1986(2)).

Reeser, E. (red.), *Verzamelde geschriften van Alphons Diepenbrock* (Utrecht/Brussel 1950).

Reeser,E. (red.), Alphons Diepenbrock. Brieven en Documenten (10 dln.; 's-Gravenhage/Amsterdam 1962-98).

Reinalda,B., Bedienden georganiseerd. Ontstaan en ontwikkeling van de vakbeweging van handels- en kantoorbedienden in Nederland van het eerste begin tot in de Tweede Wereldoorlog (diss. RUG; Nijmegen 1981).

Reinalda,B., De Dienstenbonden. Klein maar strijdbaar (Baarn 1985).

Reinalda,B., 'Sociaal bewustzijn van handels- en kantoorbedienden en de lage organisatiegraad, 1842-1942', in: *BNA* 17 (dec. 1988) 44-53.

Reinalda,B., 'Ter inleiding: Honderd jaar vakbeweging in de kunsten. Een bijdrage aan de geschiedschrijving van de vakorganisaties van hoofdarbeid(st)ers', in: *BNA* 33 (mrt. 1994) 2-8.

Reijen,P.van (red.), Hef aan! Bataaf! Beschouwingen over muziek en muziekleven in Nederland omstreeks 1795 (Alphen a/d Rijn z.j. (1997)).

Ridder,M.de, 'De ondersteuningsfondsen van de Amsterdamse gilden in de achttiende eeuw', in: *NEHA-Jb* 57 (1994) 107-121.

Righart,H., De eindeloze jaren zestig. Geschiedenis van een generatieconflict (Amsterdam/Antwerpen 1997(2)).

Roebroek,J.M., en M. Hertogh, 'De beschavende invloed des tijds'. Twee eeuwen sociale politiek, verzorgingsstaat en sociale zekerheid (Tilburg 1998).

Roemer,W.F.K., Beknopte geschiedenis van het ontstaan en den toestand van het Paleis voor Volksvlucht (Amsterdam 1901).

Rohr,D., The Careers of British Musicians, 1750-1850. A Profession of Artisans (Cambridge 2001).

Romein,J.M., Op het breukvlak van twee eeuwen (2 dln.; Leiden/Amsterdam 1967).

Romer,H., Casino-Variété. Een tempel van vermaak op de Coolsingel 1898-1933 (Zaltbommel 2001).

Roodt,E. De, Oorlogsgasten. Vluchtelingen en krijgsgevangenen in Nederland tijdens de Eerste Wereldoorlog (Zaltbommel 2000).

Rooy,P.de, Werklozenzorg en werkloosheidsbestrijding 1917-1940. Landelijk en Amsterdams beleid (diss. UvA; Amsterdam 1979).

Rooy,P.de, "'Respect us as your Funeral Orators'. Van der Goes and the Evolution of Generational Feeling', in: *A. Blok e.a. (red.), Generations in Labour History. Papers presented to the Sixth British-Dutch Conference on Labour History, Oxford 1988* (Amsterdam 1989) 129-143.

Rooy,P.de, 'Bier, kunst en politiek. De Nieuwe Gids in Amsterdam', in: *JbGA* 81 (1989) 175-187.

Rooy,P.de, 'Burgers en arbeiders', in: *Tg* 20,1 (1993) 49-55.

Rooy,P.de, "'Padvindere in den doolhof van het moderne leven'", in: *P. Brill (red.), Opmaat van een nieuwe eeuw. Hoofdstukken uit het Nederlandse fin de siècle* (Amsterdam 1995) 51-71.

Rooy,P.de "'Een kleine staat op zich-zelf'", in: *F. Boterman en P.de Rooy, Op de grens van twee culturen. Nederland en Duitsland in het Fin de Siècle* (z.p. (Amsterdam) 1999) 63-85.

Rooy,P.de, Republiek van rivaliteiten. Nederland sinds 1813 (Amsterdam z.j. (2002)).

Rovaart,M.C.van de, Rembrandt als mensch en kunstenaar (Buiksloot z.j. (1905?)).

Rovaart,M.C.van de, Het beroep van musicus (Dordrecht z.j. (1920)).

Rovaart,M.C.van de, De Koordirigent (Hilversum z.j. (1928?)).

Rovaart,M.C.van de, De Orkestdirigent (Hilversum z.j. (1928?)).

Royen, H.J. van e.a. (red.), *Historie en kroniek van het Concertgebouw en het Concertgebouworkest 1888-1988* (dl 1: Voorgeschiedenis/1888-1945; dl 2: 1945-1988) (Zutphen 1988/1989).

Ruitenbeek, H., *Kijkcijfers. De Amsterdamse Schouwburg 1814-1841* (diss.UvA; Hilversum 2002).

Rutters, H., 'Een halve eeuw Amsterdamsch muziekleven', in: *JbGA* 36 (1939) 261-270.

Salmen, W., *Das Konzert. Eine Kulturgeschichte* (München 1988).

Samama, L., *Zeventig jaar Nederlandse muziek 1915-1985. Voorspel tot een nieuwe dag* (Amsterdam 1986); nieuwe editie: *Nederlandse muziek in de 20-ste eeuw. Voorspel tot een nieuwe dag* (Amsterdam 2006).

Sas, N.C.Evan, 'Vaderlandsliefde, nationalisme en vaderlands gevoel in Nederland, 1770-1813', in: *TvG* 102, 3/4 (*themnr.* Revolutie en Contrarevolutie; 1989) 471-495.

Schama, S., *Patriots and Liberators. Revolution in the Netherlands 1780-1813* (London 1992(2), 1977(1)).

Scheurleer, D.F., *Het Muziekleven in Nederland in de tweede helft der 18e eeuw in verband met Mozart's verblijf aldaar* (2 dln.; 's-Gravenhage 1909).

Schilp, D., *Dromen van de revolutie. Een verzwegen hoofdstuk uit de sociale beweging verteld aan Joop van Tijn* (Amsterdam/Antwerpen z.j.(1967(2))).

Schipperheijn, H., *175 Jaar Toonkunst Utrecht - 'Van bevordering tot vermaak'. Een bijdrage tot de muziekgeschiedenis van Utrecht in de 19e en 20e eeuw* (Utrecht 2004).

Schleuning, P., *Der Bürger erhebt sich. Geschichte der deutschen Musik im 18. Jahrhundert* (Stuttgart/Weimar 2002(2)).

Scholten, Y. (red.), *A. Gramsci. Marxisme als filosofie van de praxis* (Amsterdam 1978(2)).

Schorske, C.E., *Fin-de-Siècle Vienna: politics and culture* (N.Y. 1980).

Schoute, R., *Muziek omljst. 20 portretten in het Amsterdamse Concertgebouw* (Haarlem 1984).

Schuursma, R.L., *Jaren van opgang. Nederland 1900-1930* (Amsterdam 2000).

Schijf, H., *Netwerken van een financieel-economische elite. Personele verbindingen in het Nederlandse bedrijfsleven aan het eind van de negentiende eeuw* (diss.UvA; Amsterdam 1993).

Seltzer, G., *Music Matters. The Performer and the American Federation of Musicians* (Metuchen N.J./Londen 1989).

Siegrist, H. (red.), *Bürgerliche Berufe. Zur Sozialgeschichte der freien und akademischen Berufe im internationalen Vergleich* (Göttingen 1988).

Sillem, J.A., 'Herinneringen van mr.J.A. Sillem 1840-1912', in: *JbGA* 62 (1970) 131-192.

Simons, L., 'De huidige positie onzer tooneelspelers' (Amsterdam 1910; overdruk uit: *Vragen des tijds* aug. 1910).

Sittner, H., *Kienzl-Rosegger. Wilhelm Kienzls "Lebenswanderung" im Auszug, neu eingeleitet und hinsichtlich der letzten sieben Lebensjahre biographisch ergänzt; Kienzls Briefwechsel mit Peter Rosegger, eingeleitet und kommentiert [usw.]* (Zürich enz. 1953).

Slagmolen, G., *Muzieklexicon* (Utrecht/Antwerpen 1958(2)).

Smiers, J., *Cultuur in Nederland 1945-1955* (diss.UvA; Nijmegen 1977).

Smithuijsen, C.B., *Een verbazende stilte. Klassieke muziek, gedragsregels en sociale controle in de concertzaal* (diss.UvA; Amsterdam 2001).

Smithuijsen, C.B., *Stilte! Het ontstaan van concertetiquette* (Amsterdam 2001).

'Sociale stratificatie en mobiliteit in het verleden' (*themnr.*), in: *TvG* 84,2 (1971).

Spitzer, J. en N. Zaslav, *The Birth of the Orchestra. History of an Institution, 1650-1815* (Oxford 2004).

- Sprenger, J., 'Bijna 100 jaar moderne vakbeweging', in: *Nieuwsbrief Vakbondshistorische Vereniging* 17, 1 (mrt. 2004) 5 en 9.
- Spruit, J.E., *Van vedelaars, trommers en pijpers* (Utrecht 1969).
- Stam, J., *Schitteren op de tweede rang. Cornelis Dopper (1870-1939), zijn leven, werk en wereld* (Stadskanaal 2002).
- Statuten en ledenlijst van de ANTV per 1-1-1914.
- Stekelenburg, L., 'Het toont in klein begrip al 's mensen ydelheid...'. De portrettencollectie van de Stadsschouwburg Amsterdam (Amsterdam 1996).
- Stipriaan, R. van, *Het volle leven. Nederlandse literatuur en cultuur ten tijde van de Republiek (circa 1550-1800)* (Amsterdam 2002).
- Stokvis, P.R.D., 'Nederlandse sociale verhoudingen tegen 1850', in: *TvSG* 10 (mrt. 1978) 70-86.
- Stolwijk, Chr., *Uit de schilderswereld. Nederlandse kunstschilders in de tweede helft van de negentiende eeuw* (diss.UU 1997; Leiden 1998).
- Streevelaar, M., *De Nederlandse Opera rond de eeuwwisseling. De turbulente geschiedenis van de Nederlandse opera-ondernemingen in de periode van 1886 tot 1914* (doct.scriptie UU 1988).
- Stuers, V.de, 'Holland op zijn smalst', in: *De Gids* 37 (3e serie, jrg.11, dl.3; nov.1873) 320-403 (herdruk: Bussum 1975).
- Stuurman, S., *Kapitalisme en burgerlijke staat. Een inleiding in de marxistische politieke theorie* (Amsterdam 1978).
- Stuurman, S., *Verzuiling, kapitalisme en patriërchaat. Aspecten van de ontwikkeling van de moderne staat in Nederland* (diss.RUG; Nijmegen 1983).
- Stuurman, S., *De labyrintische staat. Over politiek, ideologie en moderniteit* (Amsterdam 1985).
- Stuurman, S., *Wacht op onze daden. Het liberalisme en de vernieuwing van de Nederlandse staat* (Amsterdam 1992).
- Suër, H. en J. Meurs, *Geheel in de geest van Wagner. De Wagnervereeniging in Nederland 1883-1959* (Amsterdam 1997).
- Swaan, A.de, *Zorg en de staat. Welzijn, onderwijs en gezondheidszorg in Europa en de Verenigde staten in de nieuwe tijd* (Amsterdam 1996(5)).
- Swaan, A.de, *Niet bij kunst alleen. Over amateurs in de beeldende kunst* (Utrecht 2003).
- Taal, G., *Liberalen en Radicalen in Nederland, 1872-1901* ('s-Gravenhage 1980).
- Tak, M., *Onder de bomen van het plein* (z.p.(Amsterdam/Brussel) z.j.(1958)).
- Tentoonstelling *De Vrouw 1813-1913* (Amsterdam 1913) [catalogus].
- Thijssen, M., 'De Maatschappij Arti et Amicitiae 1839-1970. Over het ontstaan en de betekenis van een kunstenaarsvereniging in de negentiende eeuw', in: *M. van der Tweel e.a. (red.), Kunst en beleid in Nederland 2* (Amsterdam 1986) 9-83, 183-198.
- Tichelaar, W., 'Het spel en de kikkers. Inspraak, democratisering en rivaliserende musicibonden aan het eind van de jaren zestig', in: *BNA* 33 (mrt.1994) 70-80.
- Tuuk, E. van der, *Geschiedenis van het Orkest der Vereeniging "de Harmonie" te Groningen. 1862-1912* (Groningen 1912).
- Tijn, Th. van, *Twintig jaren Amsterdam. De maatschappelijke ontwikkeling van de hoofdstad, van de jaren '50 der vorige eeuw tot 1876* (diss. UVA; Amsterdam 1965) 160-181, 488-515.
- Tijn, Th. van, 'Sociale geledingen in Amsterdam, ca. 1855-1891', in: *Handelingen v.h. XXVIe Vlaams Filologencongres* (Gent 1967) 407-415.

Tijn, Th. van, 'De Algemeene Nederlandsche Diamantbewerkerbond (ANDB): een succes en zijn verklaring', in: *BMGN* 88,3 (1973), 403-418.

Tijn, Th. van, 'Geschiedenis van de Amsterdamse diamanthandel en -nijverheid, 1845-1897', in: *TvG* 87 (1974) 60-70 (1), 160-201 (2).

Tijn, Th. van, 'Voorlopige notities over het ontstaan van het moderne klassebewustzijn in Nederland', in: *Mb NVSG* 45 (mei 1974) 33-48.

Tijn, Th. van, 'Bijdrage tot de wetenschappelijke studie van de vakbondsgeschiedenis', in: *Mb NVSG* 46 (nov. 1974) 89-108.

Tijn, Th. van, 'Het sociale leven in Nederland 1875-1895', en: 'Het sociale leven in Nederland 1895-1914', (beide) in: *Boogman* (1988) 193-227, 277-300.

Tijn, Th. van, 'Business Cycles, Generations and the Socialist Labour Movement in The Netherlands: 1865-1936', in: *Blok* (1989) 67-79.

Tijn, Th. van, 'Palingen en panelen', in: *Amsterdam tijdens het laatste kwart van de 19e eeuw (themarr.) TvSG* 19,1 (feb. 1993), 2-6.

Uitkomsten der beroepstellingen in het Koninkrijk der Nederlanden op den een-en-dertigsten December 1889 [enz.] (Centrale Commissie voor de Statistiek; 's-Gravenhage 1895).

Uitkomsten der beroepstelling [enz.] 1899 resp. 1909 resp. 1920 (CBS; 's-Gravenhage 1904-1924).

Uittenhout, R., 'Hijman Croiset (1877-1925)', in: *BNA* 1 (dec. 1983) 23-45.

Urlus, J., *Mijn loopbaan* (Amsterdam z.j.(1919)).

Vecht, C., 'Over stinkbommen en muizen. De toneelspelersstaking van 1920', in: *Van Buul* (1994) 23-26.

Velde, H. te, 'Van grondwet tot grondwet. Oefenen met parlement, partij en schaalvergroting 1848-1917', in: *R. Aerts e.a., Land van kleine gebaren. Een politieke geschiedenis van Nederland 1780-1990* (Nijmegen/Amsterdam 2003(3)) 97-175.

Verdaasdonk, D., *Nederland filmland. De beroepspraktijk van regisseurs in de periode 1977-1983* (Amsterdam 1985).

Verdaasdonk, D., *Beroep: filmregisseur. Het verkrijgen van continuïteit in een artistiek beroep* (diss. EUR; Zeist 1990).

Veritas, *Het Concertgebouw-conflict. Beschouwing over Hutschenruyter's Brochure en 't Jaarverslag der N.V. "het Concertgebouw"* (z.p. 1904).

Vermeulen, M., *De muziek dat wonder. Een keuze uit herinneringen* (Den Haag 1958).

Viotta, H., *Lexicon der Toonkunst* (2 dln.; Amsterdam 1883).

Viotta, H., *Onze hedendaagsche toonkunstenaars* (2 dln.; Amsterdam z.j.(1893 resp. 1896)).

Voogd, G.J. de (red.), *Facetten van vijftig jaar Nederlands toneel 1920-1970* (Amsterdam 1970).

Vos, J., *Democratisering van de schoonheid. Twee eeuwen scholing in de kunsten* (Nijmegen 1999).

Vossen, K., *Vrij vissen in het Vondelpark. Kleine politieke partijen in Nederland 1918-1940* (diss. UvA; Amsterdam 2003).

Vries, B. de, *Electoraat en elite. Sociale structuur en sociale mobiliteit in Amsterdam 1850-1895* (diss. UU; Amsterdam 1986).

Vries, B. de e.a. (red.), *De kracht der zwakken. Studies over arbeid en arbeidersbeweging in het verleden* (Amsterdam 1992).



Vries, J. de, 'Het economische leven in Nederland 1918-1940', in: *Boogman* (1988) 360-397.

Waardt, P. de, Gedenkboek uitgegeven t.g.v. het 125-jarig bestaan der Haarlemsche Orkest Vereniging. 1813-1938 (Haarlem 1938).

Wagenaar, M. F., Amsterdam 1876-1914. Economisch herstel, ruimtelijke expansie en de veranderende ordening van het stedelijk grondgebruik (diss. UvA; Amsterdam 1990).

Wagenaar, M. F., Stedebouw en burgerlijke vrijheid. De contrasterende carrières van zes Europese hoofdsteden (Bussum 1998).

Wagener, W. A., Muziek aan de Maas. Van rietfluitje tot Rotterdams Philharmonisch Orkest (1918-1958) (z.p. (Rotterdam) z.j. (1968)).

Wal, E. van der, De oudste vakbond van ons land 1866-1916. Ontstaan en vijftigjarige werkzaamheid van den Algemeenen Nederlandschen Typografenbond (Amsterdam 1916).

Wals, H., Makers en stakers. Amsterdamse bouwvakarbeiders en hun bestaansstrategieën in het eerste kwart van de twintigste eeuw (diss. UvA; Amsterdam 2001).

Watkins, G., *Proof through the night. Music and the Great War* (Berkeley enz. 2003).

Weber, W., *Music and the Middle Class. The Social Structure of Concert Life in London, Paris and Vienna* (London 1975).

Wennekes, E., "'Tot een beter begrip van muziek en tot veredeling van den heerschenden smaak". Het orkest van het Paleis voor Volksvlucht', in: *TKVNM* 45, 1 (1995) 33-66.

Wennekes, E., 'Het Paleisorkest. Muziek ter beschaving van het volk (1)', en: 'Een Offenbachiaantje met halverstem (2)', in: *Mens & Melodie* 50 (1995) 507-513, 563-568.

Wennekes, E., 'Kleptomanie en kleppermansverzen? Een greep uit het Nederlands operarepertoire in de negentiende eeuw', in: *Toonkunst Nieuws* 130, 3 (sept. 1998) 24-31; en: *131, 1* (jan. 1999) 23-29.

Wennekes, E., 'Het Paleis voor Volksvlucht (1864-1929). 'Edele uiting eener stoute gedachte!' (diss. UU; 's-Gravenhage 1999).

Wennekes, E., '350 jaar muziek en muziekleven', in: *D. Fokkema en F. Grijzenhout, Rekenschap 1650-2000* ('s-Gravenhage 2001) 257-275.

Wennekes, E., 'Frisia non cantat', en meer van dat soort malligheden (oratie UU; Utrecht 2001).

Westen, M. G. (red.), *Met den tooverstaf van ware kunst. Cultuurspreiding en cultuuroverdracht in historisch perspectief* (Leiden 1990).

Westers, O., *Welsprekende burgers. Rederijkers in de negentiende eeuw* (diss. UvA; Nijmegen 2003).

Weyand, J. P., 'Rond Johan J. Verhulst. Iets over het Haagsche muziekleven in de 19e eeuw'; in: *Jb. Die Haghe* (1940) 134 e.v.

Willems, W., 'Jean Desmet: een Belgische vrije jongen in het bioscoopwezen', in: *idem, De kunst van het overleven. Levensverhalen uit de twintigste eeuw* (Den Haag 2004) 1-29.

Wiskerke, C., *De afschaffing der gilden in Nederland* (diss. Ned. Hogere Handelssch. R'dam; Amsterdam 1938).

Woelderink, B., 'De teboekstelling van een markant burger. De "Levensberigten van mr. M. C. van Hall, door hem zelve opgetekend"', in: *R. Aerts, J. de Jong en H. te Velde (red.), Het persoonlijke is politiek. Ego documenten en politieke cultuur* (Hilversum 2002) 61-73.

Wolffram, D. J., *Vrij van wat neerdrukt en beklemmt. Staat, gemeenschap en sociale politiek (1870-1918)* (Amsterdam 2003).

Wolthuis, J., *Onderwijsvakorganisatie. Overzicht van het optreden van de algemene vakorganisaties in en om het onderwijs* (Amsterdam 1981).

Wouters, K.C.A.T.M., Ongewenschte muziek. De bestrijding van jazz en moderne amusementsmuziek in Duitsland en Nederland 1920-1945 (diss.UvA; 's-Gravenhage 1999).

Wijffes, H., Journalistiek in Nederland 1850-2000. Beroep, cultuur en organisatie (Amsterdam 2004).

Wijmans, L., Beeld en betekenis van het maatschappelijke midden. Oude en nieuwe middengroepen 1850 tot heden (diss.EUR; Amsterdam 1987).

Xamré (pseud. van A.M.van Voorst), Het kunst- en amusementsbedrijf in Nederland (Rotterdam 1922).

Ijdens, T., Schots en scheef. Artistiek werk tussen markt en organisatie (diss.EUR; Rotterdam 1999).

Yperen, R. van, De Nederlandse militaire muziek (Bussum 1966).

Zanden, J. van der, Componisten op bezoek in Nederland (Baarn 2002).

Zanden, J. Luiten van, De industrialisatie van Amsterdam. 1825-1914 (Bergen 1987).

Zanden, J. Luiten van, en A. van Riel, Nederland 1780-1914. Staat, instituties en economische ontwikkeling (Amsterdam 2000).

Zimmermann, W., Vijf en twintig jaar Kunst aan het Volk. Een overzicht en herinneringen (Amsterdam 1928).

Zwart, F.W., Nederlandse Muziekarchieven. Overzicht van de collecties (Den Haag 1987).

Zwart, F.W., Willem Mengelberg 1871-1951. Een biografie. 1871-1920 (dl.1) (diss.UU; Amsterdam 1999).



## SUMMARY

Discord in Harmony

Formation of Dutch Musicians' Organisations in the Second Golden Age, 1890-1920.

Up to now, there has been no systematic research into the origin and development of independent musicians' interest groups between 1890 and 1920, which was an interesting period in the social and musical history of the Netherlands. This book takes a detailed look at the past history and pioneering years, as well as later conflicts, growth and demise of the first musicians' unions (chapters II-IX). The creation and functioning of these early performing artists' organisations are outlined within a broad scope of interpretation. In this, a role is played by both social-historical and historical-sociological notions, as well as by the specific characteristics of the profession of musician. Cultural-economic and policy-historical influences from outside are also included (chapters I and X).

Chapter I ('Garden of Melos'; research on the formation of musicians' unions) deals with the origins of and motives for the need for forming independent artists' and musicians' organisations, particularly in the *fin-de-siècle* period. This process of institutionalisation, which is prototypical of the Dutch art world, raises questions such as: what were the motives of the musicians, which goals were they aiming for, what were their internal and external points of conflict and how did their organisational method relate to those in other artistic and related social sectors? In answering these, there is no obviously suitable explanatory model, but there is a broad context of interpretation at hand. Consequently, four angles that appear in the literature relating to art research are dealt with in an eclectic framework: the social and cultural-historical, the professional and art-sociological, the cultural-economic and finally the political and policy-historical approach.

In view of the social-historical debate on social stratification and the Dutch class structure in the nineteenth century, there is a visible influence from the existing class society on the music industry and musical 'circles' within it. The formation of this industry involved generational aspects, ethnic origins and the drive towards social mobility. The development of musicians' social awareness requires attention, as do the ambivalent middle position they occupied in a social respect and the inner conflicts occasioned by their professional position. Relevant models were then sought regarding the course of professionalisation of performing artists in historical and professional-sociological literature. However, particularly system-theoretical and structure-analytical concepts such as that by Howard Becker do not pay sufficient

attention to the dynamics and expansion of the cultural sector, which partially explain the professionalisation of the musical profession. The cultural economy's set of instruments is helpful not only in charting sectoral growth, but also in clarifying specific problems of arts funding. Baumol's theory about the 'cost disease' and the stagnation of labour productivity in the arts, in particular, contributed substantially, despite (neo-classical) objections, to explaining rising costs of labour; partly as a result of the development of musical structures and the role of authorities and unions in this, in particular. After all, policy-historical literature from Boekman and others sheds light on the history of relations between authorities and the music world, and also on the process from government abstention (according to the 'Thorbecke paradigm') to intervention, as already favoured by writers such as Multatuli and De Stuers around 1870. The debate about state subsidisation of symphony orchestras formed part of this long turnover process. In general, there was still a great deal of dependence on government resources and state ideology in the case of free practitioners of arts, and the negative attitude of the state had been at the centre of funding issues and areas like copyright and freedom of expression on stage for a long time. This 'paradox of ideological reserve', which indicates the tension between lack of material support on the one hand and a surplus of ideological intervention on the other, also had a great influence before and after the turn of the century on the development of musicians' organisations.

Finally, this chapter deals with specific factors that receive little attention in the literature with regard to the organisation of cultural life: the institutional expansion of the art sector in general, after centuries of being small-scale and experiencing even growth, and that of the music world in particular. This crescendo of artistic optimism and institutional dynamism kept going until World War I, when a turning point was reached. Thirst for private enterprise, economic growth and a large increase in public demand for cultural expressions came together for more than a quarter of a century in an unparalleled process of expansion. The number of musicians and related professions doubled between 1880 and 1920, while the music sector became strongly segmented and specialised. It was also characterised by unstable labour relations and high levels of job insecurity, which were mainly to do with small-scale entrepreneurship, unequal forms of business operations, great sensitivity to economic fluctuations and strong mobility of labour.

Chapter II ('Tones of Brotherhood'; the period predating musicians' unions, from the early 17th to the late 19th century) describes the prior history of musicians' unions, from the early seventeenth to the late nineteenth century. The most characteristic elements of the long time predating modern Dutch musical life were gradual growth and a progressively public nature of the civilian music industry. Both influenced the possibilities of existence and the social position of various groups of musicians to a great extent. From organisation into fairly exclusive guilds in the sixteenth century, the seventeenth century progressed to freer forms of sociability, such as *Collegia Musica*. From the mid-eighteenth century, the Republic had a fairly open labour market for musicians and a more or less publicly accessible concert system, at least in the bigger towns. Active at the unfolding of a national music culture was the *Maatschappij tot Nut van 't Algemeen* (Society for Public Welfare) (1784), the main organisation that paved the way to the *Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst* (Society

for the Advancement of Music) (1829). This initiative from civilian circles aimed to realise development of a musical population, internal sociability and elevation of the position of musicians, the latter of which aimed to alleviate the isolation and poverty of musicians from lower positions. After 1860, against this background of citizens' patronage, a modest awareness of position became visible among prominent musicians, which led to the foundation of the NTV (Netherlands Musicians' Association) in 1875. This first autonomous professional association of musicians focused mainly on artistic emancipation and the promotion of the immaterial interests of the elite of musicians, who were often independently established, such as the organisation of music exams and the propagation of Dutch music. Only at the end of the century was it overtaken by a third type of organisation, the ATV union of musicians in Amsterdam (1894), whose main focus was on the material promotion of interests and job security of the growing group of musicians on a contract of employment.

Chapter III ('Precursor'; musicians' concerns between 1885 and 1894) looks at the reaction of musicians to musical and social changes in the period 1885–1894 and their development of awareness. The history directly preceding the ATV can be followed well by looking at the foundation and early years of the Concertgebouw Orchestra. In the period prior to that, there was hardly any decent remuneration, not even in a professional ensemble such as that of the Paleis voor Volksvlucht (the Amsterdam Crystal Palace). The social circumstances of most musicians were therefore bad, especially if they were forced to rely on charitable funds in the case of old age, illness or hardship. When these funds could no longer cope with the increased numbers of requests for support and threatened to freeze the payments, cautious resistance began to arise. The better and more aware musicians were the first to enter into individual negotiations with the management of the Concertgebouw Orchestra, seeing their payment demands as, among other things, compensation for qualitative improvement of the orchestral performance required of them. Typical work conflicts in the orchestra point to increasing psychological pressure and heightened musical discipline compared to before. The first conductor of the orchestra, Willem Kes, subjected not only the musicians to a 'civilisation offensive', but also the audiences, who were more used to musical *divertissement*. The exploitation of the building and the orchestra, however, did not keep pace with the process of artistic professionalisation. It was only after several years of pioneering that their business operations were taken seriously by the governors of the board of the 'NV Het Concertgebouw'. The appointment of Willem Hutschenruyter (who was also chairman of the ATV) fitted in a broader context of modernisation. From the mid-eighties, the professional music sector in the Netherlands had undergone an expansion that despite market fluctuations was partly facilitated by long-term economic growth. This stimulated social dynamism and awareness, while social deprivation contributed to a general wave of political agitation and a need for job security. After 1890, musicians, too, exchanged their 'defensive position reflex' for an increasing self-awareness and professional awareness. Because of this, and as a result of their contacts with social-democratic politicians such as Henri Polak, a breeding ground for musicians' unions was created in Amsterdam, and the actual fuse was lit in 1894 by an opera conflict.

Chapter IV ('Apprenticeship'; the musicians' company of the proletarian army between 1894 and 1902) describes the foundation and pioneering period of the ATV. The actual cause



of the foundation was a labour conflict at De Groot's Nederlandsche Opera (the Netherlands Opera Company), an article on which was published by Polak in his magazine *De Nieuwe Tijd* (*New Times*) under the provoking heading 'The Artistic Proletariat'. In his four-part complaint, he denounced the internal power struggles in the company and particularly the working conditions of the opera and orchestra personnel. He succeeded in his clear intention of inciting even greater indignation in the musicians and thus encouraging their self-organisation, and in April 1894, the ATV was founded. The first musicians' union in the Netherlands aimed at improving both the standard of living and the promotion of immaterial interests. In the first ten years of its existence, it would have to deal continually with the consequences for musicians on a contract with opera companies whose exploitation was unreliable. The financial basis on which they were founded was unsteady, while the oversensitivity to increased personnel costs was actually greatest here. But the ATV also grew in other segments, particularly among orchestra members and 'ambulanten' (freelancers), and it soon had a few hundred members in Amsterdam, out of far fewer than a thousand professional musicians. For strategic reasons, it became associated with the larger ADMV, its German sister organisation, and the ATV soon started producing a union publication, though its ambition to become a national organisation would only succeed much later. Neither was it easy in the initial period to obtain influence on payment rates, on reducing social insecurity and on the composition of orchestras. And yet the ATV emerged from its pioneering phase under the five-year chairmanship of Hutschenruyter with reasonable success and conquered its teething troubles. After an unclear interim period and a few tactical disputes, Hutschenruyter was succeeded by Richard Krüger, who was also from the Concertgebouw Orchestra.

Chapter V ('Conflict'; salaries and fellowship, from 1902 to 1904) discusses the most notorious affair that took place around the turn of the century in and around an art institution: the Concertgebouw conflict of 1904. In 1902 and 1903, agitation had returned to the opera world, whereby the ATV board had kept their distance from a chorus strike. Also with regard to various failing opera entrepreneurs, it had not always played a clear role from a tactical point of view, which led to internal disagreement. In addition to this, there was great general social uproar concerning the famous Railway Strike of 1903. The various sources of conflict culminated in a participation and power conflict between Hutschenruyter and the Concertgebouw Orchestra on the one hand, and the conductor Willem Mengelberg and the board of the Amsterdam Concertgebouw on the other. Tensions that had built up over several years, especially between Mengelberg and a few (Jewish) orchestra members, now came to light in a number of incidents.

After many complications in the spring of 1904, this power struggle which, by exception, was not fundamentally material, turned out very badly for Hutschenruyter, the orchestra members and the ATV. Hutschenruyter left the Concertgebouw, there was internal disagreement in the orchestra, as it had to bow to the board, and some musicians got fired, while the strongly criticised Krüger disappeared from the divided ATV board and was replaced by: Hutschenruyter!

Chapter VI ('Starting again'; the conflict and its aftermath, from 1904 to 1907) describes first of all how the press looked back on this conflict, while the many casualties were licking

their wounds. Although Mengelberg and his board had won, the orchestra nevertheless emerged from the affair qualitatively weakened and there was a lot of internal division. Hutschenruyter and the ATV were also the losers, yet it was not experienced as such, morally-speaking. However, some musicians did fall victim to Mengelberg's clean-up operation, especially among the active members of the orchestra members' union 'Sempre Crescendo' and the musicians' union, but the ATV itself managed to make a speedy recovery from the losses they had suffered. Under Hutschenruyter's leadership again, numerous policy goals were taken up with optimism and renewed enthusiasm, such as combating shaky opera companies and patching up the internal union organisation. For instance, the union published its own periodical and looked for cooperation with the union of music teachers, while also aiming to combine forces on a national basis with local organisations like the musicians' unions from Arnhem and The Hague. One painful consequence of the conflict, however, was that unity within the ATV could no longer be preserved. A bitter estrangement between the leading Concertgebouw Orchestra member Krüger (also the ex-chairman of ATV) and his former comrade Hutschenruyter (once again chairman from 1904 to 1909) led to a schism within the ATV. In the autumn of 1906, a second local union was created; the small N(A)TV, (the 'new' ATV), led by Krüger.

Chapter VII ('High Spirits'; national organisation: the ANTV between 1909 and 1914) deals with the period of prosperity in which the unions operated between 1909 and 1914. Firstly, the ATV held talks with local unions in The Hague, Rotterdam and Arnhem, between 1907 and 1909, in order to arrive at a national organisation. There were differences of opinion as to whether a loose federation would suffice or whether the aim should be towards a centralised union. A compromise was more or less reached in 1909, when the ANTV (General Union of Dutch Musicians) was founded, with M.C. van de Rovaart as the national chairman. Despite a chronic shortage of funds, the national dimension gave the union greater prestige in the music world and a better point of departure for professionalising its promotion of interests. In the period of prosperity, the ANTV succeeded in developing into a representative of both classical and entertainment musicians in ensembles, partly through taking action for cost-of-living supplements. They also managed to organise many music teachers and freelance musicians. Although it cooperated with composers', actors', theatre technicians' and variety artists' unions, and it gave rise to a national federation (mainly via the VNKV (United Association of Dutch Artists)), the ANTV still remained independent. A local fusion (with Krügers N(A)TV among others) did not get off the ground either.

Chapter VIII ('Marche Militaire'; war and stagnation, the years between 1914 and 1919) covers the neutral period during World War I. Straight away, from the autumn of 1914, the economic situation was difficult and initially there was alternation between wartime panic, mobilisation confusion, fear of increased competition between musicians themselves, and apparent economic recovery. Within the International Confederation of Musicians to which they were affiliated, the ANTV now became an intermediary between irreconcilable fellow organisations in warring nations. Its own development opportunities came to an end, as the circumstances for offensive action quickly melted away in the brief period between neutrality malaise and the long war depression. In the longer term, war and economic malaise also meant

a psychological reversal for musicians. With regard to employers and authorities, a switch had to be made from an offensive strategy back to a defensive one. That produced a repellent attitude towards the outside world and conservative reflexes from within the ANTV, with mutual distrust laying in wait in the straitened circumstances. The main themes concerning the union in wartime were therefore that the internal union relations and the promotion of interests came under pressure, while coalition-forming with related organisations proceeded by trial and error. First of all, a nasty business took place concerning management bonuses to Hutschenruyter, who was acting as chairman of the local department in The Hague. And though the union was reinforced in 1916 by a (national) Engagement Agency, attempts in 1917 to run local organisations more centrally from a national centre failed once again. And the aim of forming a unified front with actors and entertainment artists against the economic consequences of the neutrality malaise succeeded only incidentally and only for concrete goals, and a more far-reaching cooperation could not be achieved. Although militancy was seen throughout the sector in 1917 and 1918, it had the air of a tough defence against crisis and was predominantly a battle to compensate the high wartime inflation through rates correction. In the case of the ANTV, it turned out to be its last revival, and its 'anti-inflation resistance' in the last year of the war did not manage to restore the waning confidence of members and executives in the management, as was soon to be proved.

Chapter IX ('Marche Funèbre'; the winter of the old union and the springtime of a new one, in 1919 and 1920) describes the end of the ANTV and the beginning of the NTB (Netherlands Musicians' Union). Shortly after the war, it appeared that the ANTV was not the powerful organisation it was presumed to be, based on the recent activities. When a new opera conflict arose in Amsterdam, first the local ATV became so internally divided on the strategy to be followed that a schism arose within the department. Van de Rovaart, in particular, was a party in this conflict and his position soon came up for discussion at national level. His autocratic and hands-off attitude to cooperation between the various unions of performing and entertainment artists, especially with a union affiliated to the NVV (Dutch Trade Union Congress), had already provoked irritation among ambitious and younger executives. To this was now added the opera affair and new financial dangers, meaning that the union periodical could no longer be published. In order to break through this impasse, a committee of enquiry was set up in the summer of 1919, of which the chairman was none other than Hutschenruyter. Soon, this committee came into direct opposition with the board led by Van de Rovaart, and the internal crisis was complete. At the end of 1919, the nation-wide ANTV, too, was split down the middle. While the official union rapidly drained away and disintegrated, the young followers of the committee of enquiry founded a new union. The fact that the old organisation, with its federative structure and autocratic mentality, could no longer keep pace with the rapidly and radically changing social and musical circumstances after the war formed a deeper background to this generational changing of the guard. In the turbulent post-war period, the new NTB got off to a successful start from its base in The Hague. Though it operated more centrally, its coalition politics and distance from other unions hardly differed from those of the ANTV, whose demise it had not treated very gently. From 1920, new issues and areas of policy arose, new technology was created and there were

changes in musical tastes and the spirit of the times. Particularly in the entertainment sector, there was soon to be a metamorphosis, when (schematically seen) sweet-sounding European salon music was ousted by swinging American jazz. The possibility of technically reproducing music on a large scale and wider distribution were other definite signs that a new era was breaking. The gramophone and the radio would fundamentally disrupt the music sector, followed by the talkies.

Chapter X ('Showcase of exceptionality'; the specific case of the 'professional associations of musicians') looks back on the special phenomenon of the 'professional association of musicians' and merits and defects attached to it during a crucial phase in the process of professionalisation. It views this from the perspective of the generation of musicians who were actively involved in the period between 1885 and 1920, of whom a few short biographies are included in between the chapters. Four issues ran as leitmotifs throughout the history of the A(N)TV: the assumption of the creation of modern class consciousness among musicians, the question of the extent to which centralising organisational principles should be implemented, which priorities should be set in the promotion of interests, and the desirability or undesirability of political neutrality and the independence of the musicians' unions. In the case of wage-dependent but individualist musicians, the road from the 19<sup>th</sup>-century sense of position to the 'modern' class consciousness was long and complicated, and definitely not unequivocal. The ANTV did not model itself on the centralised model propagated by Polak that was catching on in the 'modern' professional movement, but its departments (with the ATV at the forefront) kept a certain amount of autonomy for a long time. That was not always to the benefit of the decisiveness of the promotion of interests, but it met the individualist and local needs of the members (often freelancers). Their needs were not only at the immediately material level, so a balance was sought through 'immaterial' objectives, giving form to an atypical and hybrid union concept. Also atypical was the ideological and organisational separateness of the A(N)TV at a time when professional organisations combined forces and became part of the typically Dutch political system of 'pillarisation'. Despite social-democratic patronage, independence and neutrality remained characteristic of musical organisations within the arts sector, also in relation to possible outside partners. The great continuity of this union over many years, with its very varied members' interests, is striking to say the least.

The afterword (CODA: "my long century in five bars") looks back on the breaks that can be discerned in the organisational history of artists and musicians since 1890, and on the main points that typify the interim periods. A personal note in this is that the writer and members of his family have been involved in every phase of this more than 100-year history and the ensuing research. In the period up to 1920, it was mainly economic impulses that were important for the emergence of new organisational forms for artists. After World War I, it was mainly the need for social interventions from the government that played a role in the second phase of organisational development. The German occupation heralded a third era of mostly political government intervention, which was to dominate the organisational field for a quarter of a century after the liberation. After 1965, the political patronage was to be undermined by the removal of 'pillarisation' and particularly by cultural shifts, which also had repercussions on the division of power between several artists' organisations in this

fourth phase. And finally, in the 1990's, a last dividing line made itself felt, as economic changes once again dominated the art world and new organisational concentrations of forces made their appearance.

[translated by Susan Pond, Textware Utrecht]

## CURRICULUM VITAE

Florian Diepenbrock (\*de Bilt, 1948) deed eindexamen aan het Amsterdamse Vossiusgymnasium (1967) en studeerde aan het Historisch Seminarium van de Universiteit van Amsterdam, met als hoofdvak nieuwe en theoretische geschiedenis. Na zijn doctoraalexamen (1978) was hij aanvankelijk zakelijk leider van Toneelgroep SATER (-1985), vervolgens docent Algemene Letteren (-1990) en Kunstbeleid en -management (-1995) aan de Letterenfaculteit van de Universiteit Utrecht. Daarnaast was hij o.m. hoofdbestuur lid (1980-88) en onbezoldigd voorzitter (-1994) van de toenmalige Kunstenbond FNV. Hij was zakelijk leider van de Theaterunie (1991-93) en zakelijk directeur van de [NES]theaters in Amsterdam (-2005); daarnaast was hij als bestuurder actief in o.m. lokale en landelijke netwerken binnen de podiumkunsten. Sinds 2006 maakt hij o.m. als bestuurslid en zakelijk coördinator deel uit van toneelgezelschap 't Barre Land te Utrecht.





## STELLINGEN

behorend bij het proefschrift  
van F.J. Diepenbrock

### EENSGEZINDE TWEEDRACHT

#### **Organisatievorming van Nederlandse musici in de tweede Gouden Eeuw, 1890-1920**

1. De ontwikkeling van de culturele structuur in Nederland sinds het midden van de negentiende eeuw wordt doorgaans beschreven in termen van actieve of passieve interventie van de staat met betrekking tot het specifieke cultuurbeleid; dit beleids-historische interpretatiekader is echter te beperkt om de institutionele expansie van de cultuursector en de inherente toename van de arbeidskosten toereikend te analyseren.  
(n.a.v. o.m.: E. Boekman, *Overheid en kunst in Nederland*; en: R. Pots, *Cultuur, koningen en democraten*)
2. Het specifieke proces van organisatievorming van musici vanaf het eind van de negentiende eeuw ontbeert weliswaar een samenhangend theoretisch kader; maar elementen ontleend aan stratificatietheorieën, beroepsociologische modellen, cultuureconomische wetmatigheden en beleidshistorische hypothesen vormen alle waardevolle bouwstenen om de opkomst van het fenomeen ‘muzikale vak-vereeniging’ te verklaren en van context te voorzien.

3. De fase van ontluikende vakorganisatie onder musici is te beschouwen als prototypisch en nodigt uit tot generalisatie voor de gehele kunstwereld: een heterogene en standsgebonden beroepsgroep neemt in een overgangperiode van patriarchale naar professionele organisatie het initiatief tot zelfstandige en beroepsmatige belangenbehartiging; een ‘defensieve standsreflex’ wordt binnen enkele jaren omgezet in offensief klassenbewustzijn, waarbij bovendien uiteenlopende deelbelangen binnen het ledenbestand met elkaar in evenwicht worden gebracht en gehouden.  
(n.a.v.: A. Knotter, ‘Van “defensieve standsreflex” tot “verkoopkartel van arbeidskracht”’)
4. Courante onderzoeksbevindingen aangaande verzuilingsmechanismen en centralisatietendenzen, onder andere met betrekking tot de historische ontwikkeling van de Nederlandse vakbeweging, hebben substantieel bijgedragen aan de onderbelichting van de onverzuildheid en onafhankelijkheid van veel belangenorganisaties, waaronder in elk geval een aantal relatief succesvolle kunstvakorganisaties.
5. Uit antisemitische preoccupatie voortvloeiende inspanningen om zich in 1904 te ontdoen van hem onwelgevallige joodse musici waren aanzienlijk effectiever dan Mengelbergs halfslachtige pogingen om in 1941 enkelen van hun opvolgers te beschermen tegen anti-joodse maatregelen van de Duitse bezetter.  
(n.a.v.: F.W. Zwart, *Willem Mengelberg 1871-1951*; en: P. Micheels, *Muziek in de schaduw van het Derde Rijk*)
6. Nader onderzoek naar het optreden en de eventuele effecten van generatievorming onder (uitvoerende) kunstenaars, culturele ondernemers en bestuurders van kunstvakorganisaties kan zowel bijdragen aan beter inzicht in de historische betekenis van generaties als -in eigentijds perspectief- aan verbeteringen in de loopbaanontwikkeling van deze beroepscategorieën.  
(n.a.v.: Th. van Tijn, ‘Business cycles, Generations and the Socialist Labour Movement in the Netherlands’; P.de Rooy, “‘Respect us as your Funeral Orators’”; J.A.A. van Doorn, *Gevangen in de tijd*)
7. Scheiding in verantwoordelijkheden tussen artistieke en zakelijke directieleden is bij Nederlandse (podium-)kunstinstituten al rond 1900 op pragmatische gronden ontstaan, en dit dichotome leiderschapsmodel heeft het artistieke beleid van aldus beheerde instellingen in de meeste gevallen optimale ontplooiingsruimte gegeven; voorwaarde daarvoor is wel een heldere taakverdeling tussen artistieke en zakelijke functionarissen en een volstrekt vertrouwen in elkanders professionele kwaliteiten, inzet en intenties.  
(n.a.v.: ‘Reglement i.v.m. art.14 der Statuten’ van het Concertgebouw, 1903; alsmede enige actuele casussen)

8. De historische betekenis en eigentijdse sterkte van kunstvakorganisaties is vooral gelegen in belangenbehartiging van bijzondere ledengroepen; speciale expertise met betrekking tot 'ambulanten', freelancers en zelfstandig werkende kunstenaars gaf en geeft hun ongetwijfeld in -maar ook buiten- de vakbeweging een voortrekkersrol.
9. In hoeverre de onder uitvoerende musici in de negentiende eeuw al te veel voorkomende voornaam 'Willem' nu eigenlijk (m.n. door de Maatschappij Toonkunst stilzwijgend afgedwongen) eerbetuigingen aan de veronderstelde muzikaliteit en vrijgevigheid van het Oranjehuis behelsde, dan wel dat de populariteit onder musici van deze roepnaam teruggaat op hun respectvolle nagedachtenis van de zozeer betreunde componist en musicus Willem Spark, vraagt nauwelijks om nadere serieuze bestudering.  
(n.a.v.: 'The Spark Papers', 1945)
10. Dat Vermeulens uitroep: 'Leve Sousa!' op 24 november 1918 door menig bezoeker van de grote zaal van het Concertgebouw zou zijn verstaan als: 'Leve Troelstra!', wijst enerzijds op de politieke overgevoeligheid van de muzikale 'bibberbourgeoisie' in deze novemberdagen; anderzijds doet deze auditieve verbastering twijfelen aan de sonoriteit van het stemgeluid van de geprangde criticus van Mengelberg en Dopfer, ofwel aan de veel geroemde akoestiek van deze concertzaal.
11. De vlinderstrik als professioneel attribuut van mannelijke musici wijst behalve op hun onontkoombare uniformplicht ook -net als bij architecten, journalisten en oberkellners- op een zekere beroepsmatige frivoliteit; in elk geval weigeren deze evenwichtskunstenaars het om bij voorbaat het hoofd in de strop te steken.

