

Franz Straatmann

De witte kuif op het frontbalkon

Jan Willem Loot

(und seine Zeit mit Hartmut Haenchen)

Auszüge aus dem Buch

De derde chefdirigent:

Hartmut Haenchen 1986 - 1998

Hartmut Haenchen, afkomstig uit toenmalig Oost-Duitsland, werd door Jan Willem Loot in 1986 naar Nederland gehaald om er chefdirigent te worden van het nieuwe Nederlands Philharmonisch Orkest. Eendrachtig werkten zij aan de opbouw van het ensemble. Haenchen bleef aan het NedPhO verbonden tot aan het einde van het seizoen 2002. Bij zijn afscheid als directeur van het NedPhO begin 1998 beseft Loot 'dat er een beschermingsfactor weg viel voor Haenchen. En ik denk dat hij dat ook beseft heeft'.

Over hun twaalf seizoenen durende verbond zegt de oud-chefdirigent:

'Het vertrek werd gevierd met een driedubbele cd waarop de derde en de negende symfonie van Gustav Mahler. Het was het afscheidscadeau aan Jan Willem. Het was de eerste keer dat ik de derde symfonie dirigeerde, in maart 1998. Toen beleefden we het gevoel: we zijn er in klank, in expressie voor het symfonische werk. In de opera was dat gevoel er al vroeger, bij de Parsifal-uitvoeringen in 1991 en 1993. Daar bereikten we het goede niveau eerder omdat het orkest door de lange voorbereidingstijd beter in zo'n stuk komt te zitten.

Vanaf het begin ervoer ik hechtheid in de samenwerking met Jan Willem. Hij kent het orkestwerk. Het geheim van hem is dat hij niet gek veel werkt. Hij neemt niet steeds het ene initiatief na het andere. Hij zorgt wèl voor structuur in een organisatie, weet de juiste medewerkers aan te trekken, zodat hij bij wijze van spreken rustig de krant kan lezen.

Het belangrijkste wat hij als directeur voor elkaar heeft gekregen is de Beurs. Daar heeft hij voor gevochten. Hij wist: dit is essentieel voor het slagen van het NedPhO. Ik was niet gebleven als er geen goede repetitie-zaal was gekomen. Een ander belangrijk punt: hij schiep een goede organisatie waar de artistieke productie op kon gedijen.

Hij was er altijd, bij concerten, bij repetities, ook op zaterdag en zondag. In de pauze van een repetitie kwam hij vaak even praten. Oh, Jan Willem laat zijn neus even zien, werd er dan door de musici gezegd. Hij had een goed idee waar hij kon peilen hoe mijn repetities verliepen, of ik aan het schreeuwen was geweest of weer eens vriendelijk had gedaan.

Met solisten en dirigenten ging hij altijd wat eten of drinken. Als we samen wat te bepraten hadden, deden we dat niet op kantoor maar in een goed restaurant, bij Keyzer naast het Concertgebouw bijvoorbeeld, met een

lekker glas wijn erbij. Door Jan Willem heb ik verstand en smaak gekregen voor goede wijnen. Die waren onbekend in de DDR.

We hadden ook privé goed contact met elkaar doordat we beiden in beeldende kunst zijn geïnteresseerd. We lieten elkaar onze aankopen zien. Hij is meer op moderne kunst gericht, terwijl ik juist voor oudere stijlen, meer figuratief, belangstelling heb. In de NedPhO-tijd was ik overtuigd met hem bevriend te zijn. Toen hij vertrok, is dat gevoel een beetje verdwenen. We zien elkaar af en toe nog wel. We hadden een heel goed ontwikkelde professionele band.'

Hoofdstuk 4

Een kaasje voor de reddende engel

Wenen, maandag 8 april 1985. In een restaurant genaamd 'Der Ratskeller' waren twee mannen in diep overleg met elkaar. De een sprak, de ander luisterde vooral. Het ging over de toekomst van een nieuw orkest in Amsterdam waar vele haken en ogen aan kleefden, en over een nieuw operatheater waar dat orkest een flink aantal producties ging begeleiden. De prater, Jan Willem Loot, en de luisteraar, Hartmut Haenchen, hadden elkaar pas die dag voor het eerst ontmoet.

Haenchen luisterde met enige verbazing naar het verhaal dat uitmondde in de vraag of hij er voor voelde om chefdirigent van dat nieuwe orkest te worden. Vanaf het eerste moment dat de 42-jarige Oost-Duitser, na een voorstelling die hij dirigeerde in de Volksoper, de even oude Nederlander de hand schudde, had hij het idee dat het klikte met die onbekende orkestdirecteur uit Amsterdam. Dat gevoel werd bevestigd tijdens het souper. 'Hij vertegenwoordigde voor mij een andere wereld: heel vriendelijk, direct, open, to the point. Hij had een heel ontspannen manier van praten. Dat vond ik sympathiek. Maar ik vond het wel raar dat ik een aanbod uit Nederland kreeg. Ik weet nog steeds niet waarom hij mij vroeg.'

Hij had slechts een half jaar eerder kennisgemaakt met het Nederlandse muziekleven toen hij werd uitgenodigd om voor de Nederlandse Opera Stichting 'Elektra' van Richard Strauss te dirigeren met het Rotterdams Philharmonisch als operaorkest.

'Ik had tot op dat moment overal in Europa gedirigeerd, behalve in Nederland. Ik vermoed dat ik de uitnodiging kreeg door Harry Kupfer; hij regisseerde al jaren in Nederland en zou deze 'Elektra' ook doen. Met Kupfer had ik vaker samengewerkt in de Komische Oper in Oost-Berlijn, waar hij artistiek directeur was en ik vaste gastdirigent.'

Loot: 'Ik heb die voorstelling destijds gezien en gehoord; hij behaalde er succes mee. Ik vernam dat hij ook symfonische programma's had gedaan met Het Gelders Orkest, en ook daar waren de berichten goed.'

De naam Haenchen als mogelijke kandidaat viel voor het eerst in de dirigentencommissie die het voorlopig bestuur van het NedPhO-in-oprichting had opgezet onder leiding van Jan van Vlijmen. APhO-trombonist Jos Harmes maakte er deel van uit. 'Van Vlijmen vroeg: 'Zegt die naam

jullie iets?'. Ik kende Haenchen niet. We hadden al een hele lijst namen waar ook Wolfgang Sawallisch en Charles Dutoit op stonden.'

Loot werd wel uitgenodigd om in de commissie zitting te nemen als toekomstig algemeen directeur, maar wilde liever zelfstandig met een voorstel komen. 'Op de lijst stonden internationale bekendheden, maar ook Hubert Soudant van het USO en Thomas Sanderling van het APhO. Mijn gedachte was: we hebben al een algemeen directeur die afkomstig is uit één van de bloedgroepen. Dan moet je niet ook een dirigent uit die sfeer kiezen. Het moet een nieuw figuur zijn, onbesmet, en iemand die in alle disciplines goed is, dus in opera, symfonische muziek en kamerorkestliteratuur. Vanuit dat profiel kwam ik vrij snel op Haenchen.'

In zijn verslag aan het voorlopig bestuur noemde Loot drie namen die hij geschikt achtte voor de vervulling van de chef-positie. Als eerste stond de 42-jarige Duitser Hartmut Haenchen met onder meer de aantekening 'uitstekende Elektra met RPhO, zeer goede concerten met Gelders Orkest als vervanger van Vonk. Genoot bij de orkestleden veel respect, werkte efficiënt en inspirerend.' Tweede naam in het lijstje van Loot 35-jarige Amerikaan van Roemeense afkomst Christian Badea met als aantekening onder andere: 'Heeft ruime opera-ervaring, deed uitstekende opera's met APhO en Radio Filh.Orkest in de bak. Werkt hard, uitstekend gevoel voor wat nodig is, ook organisatorisch, om tot kwaliteit te komen.' Als derde kandidaat de 50-jarige Pool Jan Krenz. 'Ruime ervaring op alle gebieden' en 'gaf in Nederland concerten met APhO en verving Haitink bij Concertgebouworkest', aldus de kanttekeningen.

Loot zag daarentegen weinig in het favorietenlijstje van de dirigentencommissie dat de namen vermeldde van de Canadees Charles Dutoit ('onrealistisch; is een zeer in trek zijnde dirigent, niet het minst vanwege een groot platencontract'), de Roemeen Sergiu Commisiona, en de Fransman Alain Lombard.

Interessant zijn de criteria die hij er bij formuleerde over zijn eigen relatie tot de nieuwe chef. 'Samenwerking tussen chef-dirigent en algemeen directeur moet er zijn, en wel op uitstekend niveau; zij samen vormen de as van het artistieke beleid. In het algemeen vereist dat van de directeurszijde begrip voor de artistieke eisen en wensen en van dirigentenzijde begrip voor de organisatorische mogelijkheden in ruime zin: een interessant spanningsveld, waaruit veel moois kan voortkomen. Het uitzicht op een goede samenwerking dient er te zijn. De dirigentencommissie acht het verfrissend met een dirigent in zee te gaan die nog nooit met een van de drie orkesten heeft gewerkt. Een nieuw orkest, een nieuwe dirigent, dat klopt. Anderzijds acht ik enige voorzichtigheid gepast. Het uitzicht op een goede samenwerking dient er te zijn en dient zo mogelijk getoetst te zijn aan de praktijk.'

Wat dreef Loot om als eerste contact te leggen met Haenchen, de enige van de drie die hij niet persoonlijk kende, en hem voor te dragen bij het voorlopig bestuur?

‘Het was grotendeels intuïtie. Ik wist dat hij in de DDR en daarbuiten veel opera dirigeerde en dat hij een kamerorkest leidde in Berlijn, het Kamerorkest Carl Phillip Emanuel Bach. Hij voldeed dus aan drie eisen. De volgende vraag luidde: kan ik het met die man persoonlijk goed vinden? Daarom ben ik naar Wenen gereisd.’

‘Hij logeerde in een eenvoudig pension, want hij had niet veel geld, en wat hij verdiende moest hij afdragen aan de DDR. Ik heb toen in datzelfde pension, Lerner genaamd, een kamer geboekt en met hem afgesproken na de voorstelling te gaan eten, drinken en praten. Het was voor hem de laatste voorstelling van een reprise-productie van ‘De barbier van Sevilla’. Hij was niet echt tevreden, gaf blijk van kritisch inzicht. In het uitvoerige gesprek met hem, tot diep in de nacht, over de situatie en de problemen in Amsterdam, dacht hij al spoedig mee. Ik zei hem dat er hard gewerkt zou moeten worden, maar dat ik verwachtte dat de problemen te overwinnen waren.’

Haenchen, afkomstig uit Dresden, voelde wel voor de uitdaging. Alles beter dan vleugellam te zitten wachten in de DDR of hij weer eens mocht gasteren in de communistische heilsstaat of bij de gratie van de partij naar het buitenland mocht. ‘Ik had toen net een Sperre achter de rug. Ik dacht er veel over na om weg te gaan uit de DDR. Er lag een interessante aanbieding uit West-Duitsland. Probleem was dat ik dan mijn gezin moest achterlaten. Maar Nederland had een cultureel verdrag met de DDR. Hans Vonk was net chefdirigent geworden van het orkest van de Semper Oper in Dresden. Waarom zou ik dan niet naar Nederland kunnen. Ik had mijn argument bij de DDR-autoriteiten. Bovendien wilde de Stasi mij wel lozen naar het buitenland. Ik was al jaren verdacht omdat ik mij kritisch opstelde. Na de Wende bleek uit het Stasi-archief dat ik bespioneerd werd, zelfs door een familielid.’

‘Tijdens ons gesprek voelde ik een simpel vertrouwen in mij. Dat heeft mij goed gedaan in verband met de omstandigheden waar ik in verkeerde, het wantrouwen om mij heen waarin ik leefde. Jan Willem had begrip voor mijn persoonlijke situatie.’

Loot: ‘Hij heeft ook redelijk intuïtief gedacht: dat kunnen we wel rooien. We spraken af om elkaar de volgende dag bij het ontbijt weer te ontmoeten. We hadden er dan allebei een nacht over geslapen. Het bleek dat we beiden positief tegen de mogelijkheden aankeken.’

De onderhandelingen moeten in rap tempo zijn verlopen, want op 17 april 1985 bracht Loot zijn voorstel om Haenchen te benoemen in, en op 28 mei kon hij in de persconferentie ter presentatie van het Nederlands Philharmonisch Orkest zijn nieuwe chef al aankondigen. Weliswaar zou Haenchen pas per 1 september 1986 in functie treden, terwijl het NedPhO precies een jaar eerder zou gaan draaien. Want de contacten met het ministerie van cultuur in Oost-Berlijn moesten nog worden gelegd vanuit Den Haag.

In zijn persconferentie beklemtoonde Loot de eigen verantwoordelijkheid van het orkest onder leiding van zijn eigen chef. Ook al had Haenchen hier nog geen naam, Loot prees hem als een belangrijk dirigent in de DDR, 'die bereid is met ons te werken aan het bereiken van een hoog internationaal niveau. Hij is daartoe de juiste man', zo noteerde de NedPho-directeur op het bloknoet-blad dat hij als leidraad voor zich had liggen.

Hij kondigde aan dat er met beide vakbonden een sociaal plan was opgesteld, waarin stond dat er tot 1990 geen gedwongen ontslagen zouden plaatsvinden. De taken van het nieuwe orkest, begeleiding van operaproducties, symfonische concerten in Amsterdam en Utrecht en uitvoering van kamerorkest-repertoire, zouden worden verdeeld over twee formaties, samen te stellen uit het grote geheel van 175 musici. In vijf jaar tijd moest dit aantal worden teruggebracht tot rond 140.

Net zoals van het Muziektheater aan het Waterlooplein, zo stond ook van het Nederlands Philharmonisch Orkest nu het casco overeind. Terwijl in en rond het gebouw van het Stadhuis-Muziektheater – door de tegenstanders als Stopera betiteld - de inrichting en afwerking ter hand werd genomen, begonnen zes dirigerende onderaannemers (De Waart, Sanderling, Soudant, Kersjes, Kobayashi en Ros-Marba – de laatste chef van het NKO) bij het NedPhO met het scheppen van een klinkende eenheid uit een pool van gefrustreerde musici. En dan was er ook nog een wantrouwend meekijkende en –luisterende opera-intendant, Jan van Vlijmen en een mokkende opera-chefdirigent, Edo de Waart.

'Op 17 september 1985 beleefden we onze eerste opera-productie met 'Der Zwerg' van Alexander von Zemlinsky en 'Il Prigioniero' van Luigi Dallapiccola, gedirigeerd door Edo de Waart. Dat was lastige muziek, maar het ging helemaal niet slecht. Op het eerste symfonische programma met Edo stond de tweede symfonie van Rachmaninoff. Die ging heel goed', aldus Loot. De recensies in de kranten – iedereen was er op af gekomen, want het uur van de waarheid sloeg – getuigden van verrassing over de fraaie resultaten wat betreft het samenspel en de expressie van het fusie-orkest.

Groot was dan ook het onbegrip toen de Nederlandse Opera Stichting drie dagen later bekend maakte dat Edo de Waart 'om persoonlijke redenen' verzocht had hem te ontslaan van zijn contractuele verplichtingen na 1 juli 1986. Met andere woorden: nog vóór het Muziektheater in september 1986 open zou gaan, zat de Opera Stichting zonder muzikaal directeur!

Loot: 'Eigenlijk was het heel raar. Bij De Waart was een denkproces op gang gekomen met de conclusie: dit orkest is niet van mij. Daar moet ik mee werken in het Muziektheater, maar dat kan niks worden. Hij heeft toen zijn positie als chefdirigent van de Opera Stichting neergelegd en de schuld gegeven aan het orkest. Dat heeft de verwijdering tussen ons gegeven. Neen, er waren aanvankelijk geen persoonlijke problemen tussen ons. Hij

noemde ons minkukels: hij richtte zich vooral op Han Lammers, de voorzitter van het NedPhO-bestuur. Ik was boos, teleurgesteld.’
Uit een handgeschreven brief, gedateerd 17 september, van aankomend intendant Jan van Vlijmen aan Jan Willem Loot blijkt dat laatstgenoemde al vóór de première op de hoogte was gesteld van De Waarts beslissing. Daardoor werden de plannen voor het openingsfeest van het Muziektheater in september 1986 dermate overhoop gehaald, dat er zich al meteen een conflictueuze spanning ontwikkelde tussen Van Vlijmen en Loot. Want de opera-intendant moest voor de openingsproductie ‘Falstaff’ een andere dirigent vinden, en koos voor Hans Vonk. Die wilde evenwel alleen Verdi’s komische opera dirigeren met zijn eigen Residentie Orkest in de bak van het Muziektheater. Het Nederlands Philharmonisch Orkest zou dus betaald, werkeloos thuis zitten, en dat pikte Loot niet.

In dezelfde brief met dicht op elkaar geschreven zinnen, perste Jan van Vlijmen als laatste alinea nog een verrassende vraag:
‘Zonder op de feiten vooruit te lopen zou ik graag jouw mening en die van het bestuur willen weten over een mogelijke aanstelling van Haenchen als muzikaal directeur van de Nederlandse Opera Stichting. Aldus voldoende nog tot nadenken. Met vriendelijke groeten Jan.’

Haenchen: ‘Ik gasteerde in die tijd bij de Komische Oper in Oost-Berlijn. Daar maakte ik voor het eerst kennis met Edo de Waart. Hij kwam met Jan van Vlijmen naar mijn kleine appartement in de Leipziger Strasse. Zij boden mij de post van muzikaal directeur bij de Nederlandse Opera aan. Ik zal het nooit vergeten hoe Edo binnenkwam, met zo’n rond Edammer kaasje in zijn hand. Niet eens ingepakt. Hij bracht het mee als cadeautje. Hij vertelde me er geen zin in te hebben. ‘Ik ga daar niet aan beginnen. Wil je dat voor mij opruimen.’ - Ja, dat zei hij echt. - ‘Misschien kom ik later weer terug’. Het klonk alsof hij een grapje maakte. Blijkbaar heeft het altijd in hem geleefd om in Amsterdam opera te dirigeren.’

Loot antwoordde Van Vlijmen dat ‘er artistiek gezien in beide instellingen zoveel op poten moet worden gezet, dat dat zeker de eerste paar jaar de volledige inzet van één man per instelling vergt. Een man die beide instellingen artistiek zou moeten leiden, zou Amsterdam nauwelijks meer uit kunnen in een seizoen, een niet gezonde situatie voor de man in kwestie en zijn instelling. De combinatie lijkt mij daarom voor de eerste twee jaar niet wenselijk.’

‘Hij heeft gelijk gekregen; ik ben Amsterdam niet uitgekomen,’ lacht Haenchen hartelijk 23 jaar later bij het horen van Loots brief. ‘Ook het bestuur van het NedPhO had er groot bezwaar tegen dat de Opera mij ook wilde hebben. Ik heb toen uitgelegd dat het alleen maar positief kon uitwerken als ik bij beide instituten de muzikale leiding zou hebben. Ik kon dan veel goede dingen doen. Iedereen ziet nu achteraf dat het veel beter is dat het chefschap over het NedPhO en de muzikale leiding van de Opera in één hand zijn’, merkt Haenchen op verwijzend naar de problemen die zich vanaf het jaar 2000 voordeden toen achtereenvolgens Edo de Waart en

Ingo Metzmacher chefdirigent waren zonder greep op het NedPhO te hebben.

Ook zonder het kaasje van Edo had Haenchen het tweede aanbod om voor reddende engel te spelen, aangenomen. 'Ik werkte als een ouderwetse chef; ik was veertig weken in Amsterdam. Ik heb daardoor geen grote internationale naam kunnen opbouwen, ook al kreeg ik mooie aanbiedingen. Neen, ik heb er geen spijt van. Het was de enige manier om het orkest en de opera een eigen gezicht te geven. Jan Willem uitte weliswaar zijn twijfel over die dubbele functie, maar het voordeel van hem is dat hij groot vertrouwen stelt in de mensen die hij heeft aangetrokken. Niet alleen in mij, maar ook in andere functionarissen in de NedPhO-organisatie. Hij heeft een goed gevoel voor de juiste mensen. Hij gaat problemen aan en lost ze op; hij heeft een zintuig voor het juiste tijdstip.'

Hoofdstuk 5

Geen bedrijf zonder gewrijf

'Er zal veel gezeur en gezever zijn en enig ongemak zal ons aller deel zijn. Maar toch wordt het leuk! Wanneer een ieder op zijn stoel zit en de zaak gaat muziek maken en de staf heeft zich gevestigd in de Honthorststraat, dan zal je eens zien. In ieder geval verheug ik mij op de dingen die gaan komen.'

Deze zonnige woorden schreef Jaap Cantor op 17 juli 1985 aan Jan Willem Loot. Het was opmerkelijk dat juist Cantor hem moed insprak voor het grote avontuur dat het Nederlands Philharmonisch Orkest zou worden. Want de briefschrijver was door Loot aangetrokken om de gigantische personeelsproblemen op te lossen. Als iemand met de sores van de fusie geconfronteerd zou worden, dan wel de personeelsfunctionaris. En sores was er in overvloed.

Hij had het bestuur al gewezen op de positie van de USO-mensen. 'Al worden ze gelijkwaardig behandeld, ze voelen zich niet gelijkwaardig. Hun angsten en zorgen lijken steeds opnieuw te worden gevoed. Het voorbereidingsbestuur ontkomt niet aan de indruk dat o.m. de houding van USO-bestuur en directie niet bevorderlijk is voor de gemoedsrust van de musici. Cantor roept op om vooral nu, en de eerste tijd van het NedPhO extra aandacht aan de Utrechtenaren te besteden.' Aldus het verslag van een bestuurvergadering.

Zo werd voor een tournee naar Zwitserland in november 1985 die nog door het APhO was georganiseerd, een gemengd gezelschap samengesteld. 'Dit gaf wel gemor van de APhO musici die niet mee mochten, maar gaf aan de andere kant bij de USO-musici het gevoel van volledige gelijkwaardigheid', aldus een analyse van het seizoen 1985/86, opgesteld door adjunct-directeur Wim Eilander, voorheen zakelijk leider van het Nederlands Kamer Orkest.

Een belangrijk probleem dat Loot en Cantor moesten oplossen was de vermindering van het aantal musici met veertig personen. ‘Het is een heel spannende tijd geweest. Er werden gesprekken gevoerd met de vakbonden over een sociaal plan inclusief een afvloeiingsregeling. Ik weet nog dat de musici van het USO heel wantrouwig jegens mij waren, want ik was de directeur van het APhO geweest. En de APhO musici dachten: we zitten goed. Na een jaar waren de meningen omgedraaid. De USO-mensen vonden mij een prima directeur en die van het APhO waren teleurgesteld in mij. Zo strikt voerde ik blijkbaar het beleid.’

Uit brieven van musici die gebruik maakten van de wachtgeldregeling blijkt de pijn van de fusie. Zo schreef tweede klarinettist D. Boot, afkomstig uit het USO: ‘De enorme veranderingen, die de fusie met zich meebracht, zijn bepaald niet aan mij voorbij gegaan. Zij maken het mij zeer moeilijk, zo niet onmogelijk, om het door u en mij gewenste niveau van musiceren te behouden. Ik heb nu eenmaal 22 jaar, in een vertrouwde omgeving, op een bepaalde manier gewerkt. En nu voel ik mij 'zwervend' in een, ook nog overbezette, groep en mis het houvast dat een vaste bezetting nu eenmaal geeft.’

Het gevoel ‘zwervend’ te zijn, kwam door de opzet om steeds wisselende bezettingen samen te stellen binnen twee orkestgroepen, een grote symfonische en een kleine kamerorkestbezetting. Maar laatstgenoemde groep kon ook uitgroeien tot een klein symfonieorkest, bijvoorbeeld voor een Mozart-opera of een concertprogramma met werken uit de klassieke periode.

Bezettingen moesten ook worden toegesneden op de wensen van de Opera. Bij een proefuitvoering op 3 juni 1986 van Beethovens ‘Fidelio’, nota bene onder leiding van Edo de Waart, in het nog niet geopende Muziektheater, bleek duidelijk dat er veel meer strijkers nodig zouden zijn zowel door de enorme grootte van de operabak als vanwege de matige reflectie van zaalplafond en -zijwanden. De Opera in de persoon van intendant Jan van Vlijmen lette bovendien op de kwaliteit van de ingeroosterde musici voor het operaorkest. De orkestbezetting voor de opera-productie op de officiële opening van het Muziektheater, de eenacter ‘Ithaka’ van Otto Ketting, was voor Van Vlijmen aanleiding om bij vrijwel elke musicus een negatieve aantekening te plaatsen: ‘querulant’, ‘is niet thuis in moderne muziek’, ‘ongeschikt’, et cetera. Dat leidde tot een vlijmscherpe reactie van de NedPhO-directeur, die Van Vlijmen onder meer verweet dat hij drie dagen vóór de eerste repetitie met zijn bezwaren kwam, terwijl de bezetting vroegtijdig was ingeleverd. Bovendien was de bezetting door Herbert Slegers samengesteld op basis van dat deel van de partituur dat klaar was. De componist had beweerd dat de rest niet moeilijker of anders zou worden.

Slegers, voormalig contrabassist in het NKO en vervolgens programmeur van dat ensemble, kreeg in de nieuwe organisatie onder meer de taak toebedeeld om de bezettingen in te vullen. 'Ik had al snel een B-elftal. Die mensen werden met een grote boog om de operaproducties heen geleid. Het was pijnlijk dat mensen ervoeren dat ze op de zwarte lijst stonden. Zeer pijnlijk waren die eerste jaren. Ik werd eens opgebeld door een orkestlid, iemand die uit het USO afkomstig was. 'Mijnheer Slegers', zei hij, 'ik heb al drie maanden niet gespeeld; ik word niet ingeroosterd. En ik heb altijd goed gefunctioneerd. Hoe kan dat nou?' Dan weet je niet wat je zeggen moet.'

Ook al hadden de drie afzonderlijke orkesten seizoenen lang operaproducties begeleid, toch heerste er verzet om de bak in te gaan van het Muziektheater. 'Enorm veel orkestleden', herinnert Slegers zich, 'maar ze zijn bijgedraaid. Er was verzet tegen alles. Bij de musici die uit het NKO kwamen, heerste onvrede dat de strijkersformatie uit elkaar werd gehaald. Want in de toenmalige filosofie moest iedereen die dat wilde, de kans krijgen in klein verband te musiceren. Maar sommige violisten die in de kamerorkestformatie werden gezet, konden de stukken niet spelen. Technisch waren ze er niet toe in staat.'

Niet alleen de NKO-strijkers voelden zich ontheemd. Ook in de kleine groep blazers groeide hartzeer. Hoornist Helenus Hannecart had in 1971 speciaal voor een kamerorkest gekozen, omdat hij genoeg had van grote ensembles. 'Het verdwijnen van het NKO betekent voor mij een voortdurende bron van psychologische conflicten', schreef hij in september 1988 aan zijn algemeen directeur. 'Daar komt bij dat in een groep waar misschien vier hoornisten moeten vertrekken, zij die blijven geen idee hebben voor welke functie zij zullen worden ingezet binnen het symfonie orkest of binnen het kamer orkest. Mijn ongenoegen over deze nieuwe situatie en de onzekerheid wat betreft mijn toekomst veroorzaken veel geestelijke problemen en wekken nerveuze spanningen op die mijn musiceren in het orkest beïnvloeden. Aangezien ik de oudste ben in de hoorgroep (51 jaar) maak ik mijn plaats vrijwillig vrij voor een jongere hoornist. De toekomst en het succes van dit orkest berusten in de handen van zijn jonge musici.'

Die toekomst en het verhoopte succes hingen niet minder af van de wijze waarop Hartmut Haenchen als chefdirigent de zaak zou aanpakken. Naar zijn komst werd een seizoen lang reikhalzend uitgekeken, ook al vreesden veel musici diens ongetwijfeld kritische oren.

In een interview, reagerend op de weigering van De Waart om met zijn achtergrond een fusie-orkest te moeten opbouwen, zei Haenchen: 'Op zo'n verleden kan ik niet terugkijken. Ik krijg in Amsterdam juist de kans om mijn stempel te drukken op iets dat helemaal nieuw is. We beginnen eigenlijk bij nul. De orkestleden kennen mij niet, ik hen niet. We zijn wederzijds niet belast met vooroordelen; ik zal sterke en zwakke plekken

leren kennen en in gezamenlijk werken zullen we de zaak zo evenwichtig mogelijk opbouwen.'

Haenchen had gauw door dat de samenstellende delen zich tegen elkaar afzetten. 'Er zat een mentaal probleem in de orkestgroepen. Iedereen kwam naar mij toe om te vertellen wat men van elkaar vond. Jan Willem en ik constateerden dat de APhO-musici het gevoel hadden dat de anderen zich in hun gebied hadden gedrongen. Dat leverde spanningen op. Ik was er van overtuigd dat die pas zouden oplossen als we een nieuwe huisvesting konden krijgen, waar iedereen opnieuw zou beginnen.'

'Er is ontzettend veel pijn geleden, zeker de eerste drie jaar, maar ook nog daarna. Jan Willem heeft mij altijd zonder één uitzondering bij de proefspelen gesteund. Ik had soms een duidelijke mening tegen het orkest in. Hij kon dan heel diplomatiek een mening sturen. Hij weet precies wanneer hij iets moet zeggen, en wanneer hij niets moet zeggen'.

'Toen ik mijn eerste contract voor drie jaar kreeg, heb ik gezegd: een verlenging is bijna onmogelijk. We moeten veertig mensen ontslaan. Dat overleef je niet als chef. Je kunt dirigeren als een god, maar dat overleef je niet. Samen met Jan Willem heb ik ten dele duidelijk kunnen maken bij de musici wat er moest gebeuren om tot een goed orkest te komen. We hebben pijnlijke beslissingen moeten nemen.'

Een brief van een orkestlid waarin hij wachtgeld aanvraagt, getuigt er nog van. 'Na twee seizoenen in het NedPhO meen ik uit de reacties van de chef-dirigent te kunnen concluderen dat deze regeling op mij van toepassing is.' 'Hij was in zijn eerste jaren heel kritisch', aldus trombonist Jos Harmes. 'Ich finde das eine schlechte Besetzung', kon hij dan zeggen. Looft reageerde dan: 'Nicht alle'. Hij kwam op voor de goede musici.'

Haenchen toonde zich vanaf het begin geen voorstander van een pool van musici waar naar believen formaties uit gevormd werden. Geen heen-en-weer geschuif, maar, in ieder geval voor het kamerorkest een 'Stamm', zoals hij het, toen nog Duits sprekend, aanduidde, van 24 strijkers uit dat vroegere NKO. 'Die moesten bij elkaar blijven; ik ging tegen de mening van het bestuur in en aanvankelijk ook tegen die van Jan Willem. Omdat die kern nog in redelijk goede staat verkeerde, wilde ik mij vooral bezighouden met het symfonieorkest. Trainen, trainen en nog eens trainen. Het Kamer Orkest voelde zich onderbedeeld door mij. Er is toen wel nagedacht over een aparte dirigent, maar het bestuur wilde niet iemand extra, want het was nog onduidelijk hoe het NKO functioneren zou in het grote verband.'

Om het gevoel van saamhorigheid binnen het symfonische ensemble te bevorderen, stelde Haenchen voor om zo spoedig mogelijk te beginnen met tournees. 'In de pauzes van repetities zag ik de musici uit de verschillende orkesten aparte groepen vormen. Dat moesten we doorbreken. Bovendien kun je tijdens een tournee het repertoire herhaaldelijk spelen, en er ook

steeds aan repeteren. Dat levert een onderlinge artistieke wisselwerking op.'

Aandacht voor het persoonlijk welzijn van de werknemers in het orkestbedrijf had Loot al getoond toen hij als directeur van het Amsterdams Philharmonisch Orkest pleitte voor de aanstelling van een personeelsfunctionaris; daar was toen geen geld voor. De personele problematiek in het fusieproces was evenwel dermate groot dat hij bij het voorbereidend bestuur van het nieuwe orkest gehoor vond voor zijn wens om een medewerker voor personeel en organisatie aan te trekken, zij het in deeltijdfunctie. Zuinigheid was immers het wachtwoord, want de overheid subsidieerde alleen de salarissen van musici.

In Jaap Cantor, een gepensioneerde bedrijfsdeskundige, vond Loot een stevig aanpakkende probleemverwerker. Zijn taak om afvloeiingsregelingen te treffen, om musici en ook stafmedewerkers door moeilijke tijden heen te praten, en om het toenemend aantal bedrijfsregels in de organisatie door te voeren, groeide spoedig uit tot een dagtaak. Dat werd Cantor teveel. Het bestuur zag in dat een volwaardige functionaris in een middelgroot bedrijf geen luxe was. De jurist Stan Paardekoper stapte in 1987 het NedPhO binnen.

'Een zoekend bedrijf', zo omschrijft hij de situatie die hij aantrof. 'Zowel op het podium als in de staf zaten mensen die meegekomen waren in de fusie en toch werden aangezien als brandhout. Er waren zes fagottisten die elkaar bestookten. Ook in de staf kwamen zulke verhoudingen voor. En dan was er een chefdirigent die verwachtte dat er om half tien 's morgens briljant gespeeld ging worden. Voor het directe werk van personeel en organisatie had Jan Willem niet zo'n feeling. Dat wist hij. Hij stuurde aan op de hoofdlijnen. Hij wist je werk te waarderen. Als het om jonge assistenten gaat, is het een prima positie om het vak te leren. Er heerst bij hem een goede meester-gezel verhouding. Ik kwam uit de verzekeringsbranche; ik solliciteerde naar een plek in de kunst omdat ik mij in die wereld niet thuis voelde. Ik speel piano, maar werken bij een orkest, ik had geen flauw idee wat dat was.'

Paardekoper merkte dat in het kunstbedrijf emoties hoog kunnen oplopen. 'Het talent van Jan Willem is dat hij in een baaierd van onrust ongenaakbaar rustig blijft. Dat heeft hij ook bij het Concertgebouworkest laten zien. Er is iedere dag wel reden tot een rel. Musici zijn geen briefschrijvers; die willen zich meteen uiten. Wanneer je er dan 120 hebt met een eigen mening, is het wel een klus. Als je het feest er van kunt inzien om leiding te geven aan zo'n geheel, is het een leuke baan.'

De menselijke en muzikale verhoudingen waren ook erg gebaat bij een betere huisvesting. Hartmut Haenchen drong daar meteen sterk op aan. Hij zei bij zijn aanstelling al: 'Ik verleng alleen mijn contract als ik een goede

repetitieruimte krijg.’ Vooralsnog moest het nieuwe orkest zich behelpen in de oude repetitiezaal van het APhO, in een sportcomplex in Amsterdam-Watergraafsmeer, de Jaap Eden Hal. Voor de USO-musici die hun mooie Vredenburg uit moesten, voelde dit als een vernedering aan. De aanvoerder van de contrabassen, Hans Roelofsen, schreef het voorbereidingsbestuur een brief dat hij ‘de akoestiek in de repetitieruimte van de Jaap Eden Hal de kwaliteit van het nieuwe orkest niet ten goede vindt komen’, aldus een vergaderverslag van het bestuur. Bovendien moesten de Utrechtenaren elke dag met bussen vervoerd worden van Utrecht naar Amsterdam, vice versa.

Tot Haenchens verbazing was er in het plan voor het Muziektheater geen repetitiezaal voor het toch gewenste operaorkest opgenomen. Alleen het Nederlands Balletorkest en het Operakoor werden er gehuisvest. Het speet hem overigens niet daar buiten te blijven, want beide zalen bleken akoestisch slecht.

Jan Willem Loot was zelfs blij niet in het Muziektheater onder één dak te verkeren met De Nederlandse Opera (DNO), zoals het instituut zich op wens van Jan van Vlijmen noemde. Loot had ook tegengehouden dat in de naamgeving van het NedPhO het woord ‘opera’ was verwerkt. Het boterde niet tussen de intendant van de Opera en de directeur van het Orkest. Haenchen: ‘Jan van Vlijmen was niet zo te spreken over hem. Hij wilde het liefst dat ik, toen ik muziekdirecteur was geworden bij DNO, mijn contract bij het NedPhO zou opzeggen, want dan zou het met het NedPhO zo slecht gaan, dat hij van dat orkest kon afkomen. Hij wilde een eigen operaorkest.’

Loot struinde inmiddels Amsterdam af op zoek naar een passende behuizing. De Noorderkerk op de Noordermarkt (te klein), De Waag op de Nieuwmarkt (ongeschikt), de Obrechtkerk vlak achter het Concertgebouw (ruim genoeg, maar akoestisch penibel), noem maar op, elk monumentaal ogend pand, elf in totaal werd door Loot en zijn adviseur, de architect Pieter Zaanen bekeken. Het Rembrandtplein-theater had de goede looks en afmetingen, blijkt uit het rapport.

Zelfs aan nieuwbouw werd gedacht. ‘De meest spectaculaire plek was een pier in het IJ, het Stenen Hoofd, aan de westelijke zijde van het Centraal Station. Daar zou een eigen gebouw kunnen worden neergezet, wat ik noemde: klein Sydney. Ik zie me nog staan met Pieter Zaanen. Ik wilde dat het NedPhO een eigen gezicht zou krijgen.’

Ook de Beurs van Berlage aan het Damrak, destijds bekend als Koopmansbeurs, werd getoetst. Loot viel gelijk voor het ruime pand in hartje stad. ‘Bijzonder monumentaal karakter, zodat het zeker is dat noodzakelijke veranderingen van het interieur niet getolereerd zullen worden’, schreef Zaanen in zijn rapport. ‘Van Vlijmen zei: ‘Die Beurs krijgt Loot nooit’, herinnert Haenchen zich. ‘Ik zei hem toen: ‘Ik ben er van overtuigd dat het hem zal lukken’.

Loot: 'Er waren al eerder plannen ontwikkeld; er zou een architectuurmuseum in komen. Ernst Veen, de directeur van de Nieuwe Kerk, wilde er tentoonstellingsruimte hebben. Ik had belangstelling voor de héle Beurs. Kun je nagaan wat een ambitie we hadden. Bureau Peutz er bij gehaald voor de akoestiek. Die meende dat de voormalige Goederenzaal een prima muziekzaal zou opleveren.'

'Vanwege de kosten ben ik wat bescheidener gaan denken. Tegen Veen gezegd: neem jij die Goederenzaal, dan nemen wij die twee andere. De zaal voor de effectenhandel bleek geschikt voor het symfonieorkest en de kleinere zaal waar de Graanbeurs in had gezeten, zou ter beschikking komen van het kamerorkest. Omdat de muur tussen beide ruimtes geluid doorliet, en er niets tegenaan mocht worden gebouwd, werd in de Graanbeurszaal een geluidsdichte glazen zaal geconstrueerd.'

Jos Harmes herinnert zich hoe Loot hem en de medeleden in de Ondernemingsraad rondleidde door de nog onverbouwde Beurs. 'Toen merkte ik dat hij goed nadenkt over wat het is om in een orkest te spelen. Waar de kleedruimtes zouden komen, zei hij: 'Hier wil ik kranen met ook warm water. Voor musici die met de fiets komen en koude handen hebben. Dan kunnen ze die met warm water soepel maken.'

Soms dreigde de droom die Loot koesterde in een spookbeeld te verkeren. Het Cuypers Genootschap, een particuliere instantie die zich opwerpt voor het behoud van waardevol architecturaal erfgoed, had bij de eigenaar van de Beurs, het Grondbedrijf van de gemeente Amsterdam, een bezwaarschrift ingediend tegen de wijze waarop Monumentenzorg toestemming had verleend tot de bouwkundige aanpassingen.

Eind september 1987 moest het werk op last van de Raad van State ten dele worden stilgelegd. Een procedure tegen de schorsing zou een half jaar tot een jaar kunnen gaan duren. In samenspraak met de advocaat van het NedPhO besloot Loot om zelf met het Cuypers Genootschap te gaan praten. Het werd zelfs een kleine conferentie met onder anderen Berlage-specialisten aan de overlegtafel. De affaire werd mede dank zij de diplomatiek-inschikkelijke onderhandelstijl van Loot in der minne geregeld, en het werk kon worden hervat. Hij had wederom de waarheid ervaren van een van de vele spreuken waar Berlage het beursgebouw mee liet versieren: Geen bedrijf zonder gewrijf.

Ook de financiering van de vele miljoenen die de aanpassing van de Beurs zou vergen, kreeg hij op inventieve wijze rond. 'We slaagden er in een sponsorcontract te sluiten met het Amerikaans-Chinese bedrijf Wang, fabrikant van computers en kantoorapparatuur. De zaal voor het symfonieorkest kreeg die naam: Wang-zaal. De glazen zaal werd gesponsord door het bedrijf AGA: de AGA-zaal. Voor het NedPhO was sponsoring een nieuwe ontwikkeling. Ik had ook zelf geld gespaard. Wij moesten veertig musici laten afvloeien. Dat proces was gedacht over vijf jaar, waarvoor een financiële regeling met het ministerie was afgesproken. Dat proces hebben we kunnen versnellen, wat ook in artistieke zin

belangrijk was. Financieel hield ik er tien miljoen gulden aan over. Dat mochten we houden, en dat geld is volledig gebruikt voor de bouwtechnische aanpassingen van de Beurs.'

'Waar hij in Enschede voorzichtig mee begon, heeft hij in Amsterdam voor elkaar gekregen. Zijn haar is een tikkeltje witter, maar zijn ogen flonkeren vrolijker dan ooit', zo berichtte het dagblad Tubantia in een uitvoerige reportage over de metamorfose van een Amsterdams monument. Want Loot waren ze in Twente nog niet vergeten; hij had zelfs de Enschedese touroperator Arke als sponsor kunnen strikken om de foyer aan te kleden. Met een trots gevoel kon hij op 26 mei 1988 de officiële opening van de Wang concertzaal vieren. De complexe constructie van de glazen AGA zaal werd een kleine twee jaar later afgerond.

'Ik ben toen veel meer in structurele zin gaan denken, want ik wilde echt gebruik maken van het gebouw. We konden het ook gaan verhuren, en wat we daar mee zouden verdienen, konden we steken in kamermuziekconcerten op zondagmiddag. Dat greep in op de gedachten die ik had met het orkest, namelijk om ensembles te vormen uit het orkest en zo de kwaliteit van het musiceren te bevorderen. Mijn ambitie ging veel verder dan het scheppen van goede repetitieruimten'.

'Voor het Kamer Orkest lag de zaak wat moeilijk, want die musici repeteerden 'op stand', namelijk in de dirigentenfoyer van het Concertgebouw. Ik wilde die groep in hetzelfde gebouw als het symfonieorkest. Tjonge, wat heb ik gestreden. De musici wilden niet weg uit de Van Baerlestraat. Uiteindelijk heb ik ze toch de glazen zaal in gekregen. Akoestisch is het er iets te krap, maar het podium is groot genoeg. Zo hebben we de Beurs tot leven gebracht: met tien pianorecitals in de Wang-zaal, en elke zondagmiddag kamermuziek in de glazen AGA-zaal. En we hadden ook een jazz-serie Samen met Herbert Slegers en met mijn assistente Angela Garland deden we de programmering. En ik was altijd bij de concerten. De mensen zeiden me wel dat ik er moe uit zag. Inderdaad heb ik op mijn tandvlees gelopen, maar dat vond ik niet erg.'

Hoofdstuk 6

Strijd om de macht over het orkest

Op donderdag 26 september 1986 viel er op het Waterlooplein een donderende muziek te beluisteren, gemaakt door grote groepen tegenstanders van het Muziektheater. Nog één keer liep een bont gezelschap van anarchist tot componist (in de persoon van Peter Schat) te hoop, en wel zodanig dat koningin Beatrix en prins Claus niet statig door de hoofdingang aan de Amstel konden binnenschrijven. Zij moesten via een door de M.E. moeizaam bevochten weg de artiesteningang naar binnen worden geleid.

De proletarische kakofonie dreunde door de enorme glazen wandvlakken in de gevelconstructie tot in de zalmkleurige foyers. In de donkerrood

beklede zaal heerste evenwel de vredige stemming van een feestelijk gekleed publiek dat een nieuw ballet en een nieuwe opera ging genieten ter opening van het lang verbeide Muziektheater. Achter de schermen heerste evenwel rumoer, zij het niet hoorbaar voor het publiek.

Want niet alleen werd de aanloop tot die nieuwe opera, 'Ithaka' van Otto Ketting, door gehacketak omgeven, zoals in een vorig hoofdstuk is uiteengezet, ook de eerste eigen avondvullende productie van De Nederlandse Opera, 'Falstaff' van Verdi, kwam met strubbelingen tot stand. De situatie werd onbedoeld treffend gesymboliseerd door het voordoek dat tijdens de première-voorstelling weigerde open te gaan aan het begin van de derde acte.

Zowel directeur Loot als zijn musici in het Nederlands Philharmonisch Orkest moesten er met leedvermaak om lachen. Want niet het NedPhO, zoals een jaar eerder was afgesproken, begeleidde die voorstelling, maar het Residentie Orkest. Oorzaak van die wijziging was de beslissing van Edo de Waart om zich nog vóór de opening van het Muziektheater terug te trekken als chefdirigent van de Opera. Hij wilde dus niet de officiële première dirigeren, en intendant Van Vlijmen moest diens gevolgge een andere dirigent contracteren.

In een brief aan Jan Willem Loot schreef Van Vlijmen dat hij graag een Nederlandse dirigent wilde hebben, en dat hij zowel Bernard Haitink had benaderd als Hans Vonk. Haitink liet weten verhinderd te zijn, en Vonk bleek met schuiven in zijn agenda de klus te kunnen overnemen. Een waardig alternatief, want Vonk was zowel oud chefdirigent van de Operastichting, als chef van de Staatskapelle in Dresden, en chefdirigent van het Residentie Orkest. Bij dat laatste zat het probleem. Vonk wilde 'Falstaff' dirigeren op voorwaarde dat hij zijn eigen Residentie Orkest mocht meenemen. Van Vlijmen stemde toe. 'Ik vind het bijzonder pijnlijk en onaangenaam je dit te moeten berichten, maar ik heb geen keus.' Aldus Van Vlijmen aan Loot.

Diens reactie was dan ook pittig.' De afzegging van 'Falstaff' is voor mij onbegrijpelijk. (...) Destijds is ons met grote klem gevraagd alles in het werk te stellen deze opera, naast de Ketting, te begeleiden, omdat de Opera Stichting het ondenkbaar vond dat beide openingsproducties door een ander orkest dan het NedPhO gespeeld zouden worden. (...) Wij krijgen tenslotte de idiote situatie dat mijn musici straks bij de 'Falstaff' in de zaal zitten, betaald en wel om te spelen, terwijl de RO-musici het werk verrichten, waarmee naar ik begrijp van mijn collega Van der Meer, extra geld gemoeid zal zijn. Ik ben benieuwd hoe de Minister daar tegenaan zal kijken. Kortom: ik kan je afzegging niet aanvaarden.'

Loot en het NedPhO moesten de bittere pil evenwel slikken; het Residentie Orkest speelde. Deze afwijzing smaakte extra bitter omdat de NedPhO-musici tijdens het eerste seizoen van hun bestaan grote inzet hadden

getoond in 'Der Zwerg' / 'Il prigioniero' (twee eenacters) en van 'Pique Dame'. Zij begeleidden deze producties in het laatste jaar van de 'oude' Nederlandse Opera Stichting in september en oktober 1985 onder leiding van Edo de Waart. De recensenten uitten zich lovend. Een van hen schreef zelfs: 'Wat zijn dat voor wondermensen in het NedPhO die samengeraapt, onder de excellente handen van De Waart, al tot zulk niveau komen'. Ook onder leiding van andere dirigenten zorgde het NedPhO voor goed werk, zoals in de twee eenacters 'Cavalleria rusticana' / 'Pagliacci' en in 'The turn of the screw'. De productie van 'Turandot' bracht een recensent tot de uitspraak: 'Echt opvallend is de bijdrage van het NedPhO. Waarom er tegen het nieuwe orkest steeds gekankerd moet worden blijft mij, gehoord de eerste resultaten, onduidelijk.'

Het gekanker kwam voornamelijk uit de mond van Edo de Waart die weliswaar zei dat hij geen enkele kritiek had op inzet en instelling van het orkest, maar de musici wel op hun ziel trapte met uitlatingen als 'Je denkt toch niet dat zo'n orkest over een paar jaar een partituur als 'Die Frau ohne Schatten' van Richard Strauss kan spelen? Ja, ze kunnen die muziek natuurlijk wespelen, maar vraag mij niet hoe.'

Wat directeur Loot in het verkeerde keelgat schoot, was de verklaring: 'Dit orkest is samengesteld op basis van medelijden in plaats van artistieke merites. Ik vergeef het de directie en het bestuur van het NedPhO nooit dat ze dit hebben laten gebeuren.' Ook intendant Van Vlijmen bleef zich in de pers zuur uiten over het orkest.

Bestuur en directie van het NedPhO lieten zich evenwel niet uit het veld slaan. Aan het einde van het eerste seizoen stuurden zij een brief naar minister Brinkman van Cultuur met de veelzeggende openingszin: 'In zijn algemeenheid mag worden gesteld dat het Nederlands Philharmonisch Orkest in het eerste seizoen er in is geslaagd de voorgenomen en gecompliceerde taak met goed resultaat te vervullen. (...) De inzet van de musici en de wil om in nieuwe verbanden tot goede resultaten te komen zijn bewonderenswaardig en hebben uiteraard vrucht afgeworpen.'

Die brief aan Brinkman was echt nodig, want er werd bij het ministerie flink gelobbyd om alsnog het orkest in De Nederlandse Opera te schuiven. De NedPhO-musici bij monde van de Ondernemingsraad, maakten zich daar ernstig zorgen over. Alarmerend waren de berichten dat het Holland Festival een eigen orkest wilde opzetten, gevormd door topmusici uit bestaande orkesten en freelancers van dat niveau, met Edo de Waart als chefdirigent. Bovendien lekte uit dat Jan van Vlijmen dat ensemble voor 100.000 gulden op de operabegroting had gezet.

Loot: 'Van Vlijmen heeft met De Waart geprobeerd daar geld voor los te krijgen bij het ministerie. De suggestie was: het mislukt toch met het NedPhO; dan kunnen wij dat geld beter krijgen. Dat was de aanleiding dat Han Lammers en ik naar Den Haag gingen en 's morgens vroeg al op de

stoep stonden bij minister Brinkman om hem voor te houden dat er een spelletje werd gespeeld. Wij wilden een faire kans krijgen om onze onderneming te doen slagen.'

Het kwam inderdaad tot één productie: in het Festival van 1988 leidde De Waart het 33-musici sterke ensemble in de Europese première van 'Nixon in China', de spraakmakende opera van Alice Goodman (libretto) en John Adams (muziek), een coproductie van Festival en Opera. Jan van Vlijmen was toen echter niet meer van de partij; hij was in december 1987 door minister Brinkman ontheven van zijn taak als intendant.

Van Vlijmens vaste overtuiging dat de Opera meer geld van de rijksoverheid moest krijgen om producties van internationale kwaliteit te produceren, gecombineerd met een uitgavenbeleid dat vooruit liep op de gewenste subsidieverhoging, leidde tot enorme financiële tekorten. Hij kreeg weliswaar als budgetbewaker een nieuwe zakelijk directeur onder zich in de persoon van Truze Lodder, maar de intendant trok zich daar niets van aan.

Zijn muzikaal directeur Hartmut Haenchen zag het met lede ogen aan. 'Ik zei hem: 'Jan, dat gaat mis. Niemand laat zich onder druk zetten; ergens wordt er dan een streep getrokken. Van Vlijmen heeft absoluut niet geluisterd. Hij was echt koppig. De opzet van het bedrijf was veel te groot opgezet. Hoeveel dramaturgen stonden er wel niet op de lijst!'

De streep werd getrokken door de minister, en Truze Lodder kreeg de algehele leiding in handen ten einde De Nederlandse Opera financieel overeind te krijgen. Lodder: 'Het commentaar was duidelijk van de buitenwacht: Wat doet dat meisje daar dat afkomstig is uit de reclame en de omroep. Ik had daarvoor gewerkt bij de Holland Amerika Lijn en bij de Avro en ook bij een communicatie-adviesbureau. Ik kreeg elke kunstpaus over me heen toen ik producties schrapte uit de Van Vlijmen-programmering zoals 'Die Gezeichneten' en de medewerking van het Orkest van de Achttiende Eeuw in 'Die Zauberflöte' vanwege het geld.' Ze haalde ook een streep door de financiële bijdrage voor het Festivalorkest. Dat ensemble stierf een stille dood. Tot grote opluchting van Jan Willem Loot en zijn musici.

Hartmut Haenchen hield er een dubbel gevoel aan over. 'Van Vlijmen en ik konden goed met elkaar samenwerken. Hij was boos dat ik niet zei: 'Ik stap ook op.' Maar ik wilde het eerst even bekijken. De vraag was: wie gaat hem opvolgen. Bijkomende complicatie: de planning kon niet worden aangehouden. Voor mij stonden op het programma onder meer 'Moses und Aaron' en 'Die Gezeichneten'. Dat werd 'Blauwbaard' en de 'Orfeo' van Gluck. Ik moest uiteindelijk die problemen zien op te lossen. Daar had ik niet zo'n zin in.'

De afwachtende houding van Haenchen leidde tot bezorgdheid bij het NedPhO. De notulen van bestuursvergaderingen getuigen er van: 'Haenchen

wil zich beraden over zijn aanblijven als muzikaal directeur bij de Opera'. En: 'Hij zegt nogal wat aanbiedingen te hebben vanuit de gehele wereld.' Het NedPhO zou in de navolgende jaren leren leven met de strubbelingen die volgden tussen hem en de nieuwe artistiek leider Pierre Audi die in oktober 1988 werd benoemd bij de Opera. Voor Jan Willem Loot wachtte een nieuwe taak: als mediator voor zijn chef en verdediger van het orkest in de strijd om de macht.

Hoofdstuk 7

Een koningskoppel onder de klok

Op 21 oktober 1986 zat het podium van het Amsterdams Concertgebouw tjokvol met musici en vulde het publiek tot de laatste plaats zaal en balkons. Het Nederlands Philharmonisch Orkest speelde voor het eerst onder leiding van zijn chef Hartmut Haenchen een symfonisch programma. Voor de pauze waren de oren opgewarmd met het concert voor fluit, harp en orkest van Mozart in een kleine bezetting, maar erna brak het uur van de waarheid echt aan met de eerste symfonie van Gustav Mahler. Het podium zat zo vol, omdat het NedPhO zich presenteerde in de grootste bezetting die uit de gelederen van het fusie-ensemble kon worden samengesteld.

Uit de nevelige klanken die de hoge strijkers tijdens de inleiding van het eerste deel produceerden, doemde langzamerhand een orkest op dat veel inzet toonde, maar dat beheerst werd door een tekort aan zelfvertrouwen. De gespannen chefdirigent wist dat hij met zijn kolossale ensemble nog geen overtuigende orkestshow te bieden had. Ook al waren er extra repetities voor uitgetrokken die deels in Muziekcentrum Vredenburg te Utrecht plaatsvonden omdat daar in een goede akoestiek kon worden gewerkt aan de samenklank.

'Het bestuur heeft alle recensies over het eerste concert ontvangen. Op verzoek van onze public relations is het NRC nog een keer geweest', luidt een zuinige aantekening in de notulen van de bestuursvergadering begin november. Er was weinig reden tot juichen. De muzikpers kon in de uitvoering weinig positieve punten aanwijzen.

'Laat je niet afmaken. Het is haalbaar'. Met deze bemoedigende schouderklop die Haenchen altijd bijbleef, drukte Loot zijn vertrouwen uit in de chef die hij naar Amsterdam had gehaald. Loot zegt zich weinig te kunnen herinneren van het eigenlijke concert. Wel dat hij na afloop een beetje teleurgesteld was. Dat hield hij echter voor zich. Hij moest een positief gezicht tonen, want er was een ontvangst georganiseerd. 'Daar heb ik voor het eerst Hartmut in het Nederlands toegesproken. Hij was toen al ijverig bezig om onze taal te leren.'

Het eerste optreden toonde aan dat Haenchen ambitieus was wat betreft de richting die hij met het NedPhO wilde inslaan. Het laat-romantische repertoire met de grote symfonieën van Mahler en Bruckner als hartstuk,

moest de solide basis leggen voor een spelcultuur waarop de opera's van Richard Wagner en Richard Strauss konden gedijen. Want die wilde Haenchen in zijn functie van muzikaal directeur bij De Nederlandse Opera als rode draad door de operaprogrammering weven om uiteindelijk de apotheose te bereiken in de uitvoering van Wagners 'Der Ring des Nibelungen'. Naar dat lokkend punt werkte hij twaalf jaar gestaag en volhardend toe in een zorgvuldige opbouw van de spelcultuur en de klankkwaliteit van het symfonisch ensemble.

Belangrijk onderdeel in het beleid was de zoektocht naar goede musici om opvallende plaatsen op te vullen. Kwaliteitsverbetering werd een weerkerend punt op de agenda van de bestuursvergaderingen. Zelfs nog in 1992, na de sensationeel goede 'Parsifal' van Wagner in september 1990 en de schitterende 'Die Frau ohne Schatten' van Richard Strauss in januari 1992, beklagde Haenchen zich over het niveau van de musici. Volgens hem voldeed 80 procent niet helemaal tot helemaal niet, aldus de notulen. 'Dat heb ik inderdaad gezegd. Jan Willem was boos op me. Dat moet je zo niet tegen het bestuur zeggen, zei hij. Het probleem deed zich vooral voor bij de eerste en tweede violen en bij de cellogroep. We zaten in een dilemma: door de minder goede betaling ten opzichte van de andere grote orkesten in de Randstad kwamen niet de goede musici auditeren die we juist wilden hebben. De latere salarisverhoging met tien procent heeft enorm geholpen.'

'Ik heb in die jaren veel contact gehad met het Amsterdams Conservatorium. Ik wilde jonge musici interesseren voor het spelen in een orkest dat ook veel opera doet. Maar het NedPhO was niet gewild omdat de naam besmet was. Bij zo'n fusieorkest ga je toch niet spelen. Waar vind je een orkest dat zo'n compleet repertoire speelt, hield ik hen voor. Ik heb toen de conservatoriumproductie gedaan van 'Le nozze di Figaro'. Juist om ze te overtuigen. Daar is ook een verandering van de mentaliteit uit voortgekomen.'

Haenchen voelde grond onder de voeten bij de operaproductie in september 1988 van 'Hertog Blauwbaards burcht' van Bartok. Loot beleefde zijn gevoel van opluchting twee jaar later bij de uitvoeringen van 'Parsifal'. 'Toen heb ik de eerste klankschoonheid ervaren in het orkest. Het was het resultaat van werken aan orkesttechniek: ritme, gelijkheid, intonatie. Daarin waren Haenchen en ik één van geest.'

De hechtheid in de samenwerking tussen beiden droeg het succes dat zich na 1990 steeds duidelijker aftekende. Zeker toen het NedPhO het Beursgebouw betrokken had, vormden zij een koningskoppel onder de klok. De spreuk op de uurwijzerplaten in de top van beursklok gaf perfect de kracht weer van het duo Loot-Haenchen: 'Beidt uw tijd. Duur uw uur'.

'Vanaf de eerste ontmoeting ondervond ik het gevoel van samenwerking met hem', aldus Haenchen. 'Hij kent het orkestwerk, bezit alle ervaring. Hij heeft mijn rug steeds vrijgehouden om goed te kunnen werken. We konden veel nadenken over welke mensen we moesten laten afvloeien. Ondanks dat

wij negatieve beslissingen hadden te nemen, heeft hij nooit anderen de kans gegeven om tussen ons in te komen, noch het bestuur, noch het orkest. Als dat was gebeurd, dan was het mis gegaan. Het ging om het afwegen van allerlei belangen, van sociale aard, van muzikale aard. Jan Willem heeft ook een goed muzikaal oor, al houdt hij niet van alles. Hij heeft mij toch de ruimte gegeven, als een partner die vertrouwen in mij stelde.'

De kunst om de juiste tijd af te wachten, beheerste Loot overigens stukken beter dan Haenchen. Dat werd duidelijk in de menigmaal oplopende spanningen tussen Haenchen als muzikaal directeur en de nieuw aangestelde artistiek directeur bij De Nederlandse Opera Pierre Audi. Na het vertrek eind 1987 van Jan van Vlijmen legde het bestuur van de Opera de eindverantwoordelijkheid in handen van zakelijk directeur Truze Lodder, die op deze post een half jaar eerder was aangesteld, maar toen ondergeschikt aan intendant Van Vlijmen. Nu moest zij samen met een nieuw aan te trekken artistiek directeur de functie van intendant gaan invullen. Binnen die twee-eenheid stelde zij de budgettaire grenzen vast. Het operabestuur wilde zo voorkomen dat zich opnieuw financiële ontsporingen zouden voordoen.

De zoektocht naar het nieuwe artistieke gezicht leidde in de eerste maanden van 1988 naar Londen, naar de 32-jarige Pierre Audi. Hij was er directeur van een kleine, experimenteel gerichte schouwburg, het Almeida Theatre. In zijn programmering ruimde hij veel plaats in voor muziek en muziektheater. Als regisseur drukte hij een sterk stempel op de onderneming, wat het Almeida Theatre een zekere reputatie had gegeven. Over ervaring met klassiek operatheater, laat staan met het reilen en zeilen van een groot operabedrijf, beschikte Audi echter niet. Wel had hij een afspraak lopen voor zijn eerste regie van een klassieke opera, 'Jérusalem' van Giuseppe Verdi bij Opera North in Leeds. De verrassing en verbazing waren zeer groot over zijn benoeming bij De Nederlandse Opera, niet in het minst bij Hartmut Haenchen.

'Het bestuur vroeg mij of ik hem wilde ontmoeten. Dat kon het best in Leeds, waar hij toen regisseerde. Ik ben die voorstelling van 'Jérusalem' gaan zien. Ik vond het zeer esthetisch wat hij deed, in een goede vorm. Het ging samen met de muziek. De volgende dag ontmoetten we elkaar voor een gesprek. Ik had geen twijfels over hem als regisseur, maar wel als artistiek directeur vanwege zijn onervarenheid op operagebied. Ik heb het advies gegeven om hem aan te trekken als chefregisseur. Maar het bestuur benoemde hem toch tot artistiek directeur. Dat heeft onze verhouding niet positief beïnvloed. Wij hebben veel gevechten met elkaar gehad.'

Het kernprobleem in hun relatie was dat Haenchen Audi niet erkende als muzikale autoriteit. Dat uitte zich in verschillen van mening over te engageren gastdirigenten, over de invulling van de rollen met geschikte solisten, en over de planning van de seizoenen. Bij dat laatste punt

speelden de belangen van het Nederlands Philharmonisch Orkest stevig mee, want voor de symfonische en kamerorkest-programma's moesten tijdig concertdata worden vastgelegd. Van de operaprogrammering hing bovendien de indeling van de musici af voor de betreffende werken. Al ten tijde van Hans de Roo en daarna bij Jan van Vlijmen kwam het voor dat de Opera zeer laat met haar planning afkwam, of zelfs op te korte termijn veranderingen aanbracht. Jan Willem Loot schreef er in die tijd pittige brieven over aan beide intendanten.

Met Pierre Audi op de artistieke stoel werd het er beslist niet beter op. Haenchen: 'Hij was altijd te laat met de planning. Voor de Opera hield dat in dat je de goede mensen niet kon krijgen. Hij zei steeds: ik laat het nog open. Soms had hij geluk. Zeker voor een operahuis in opbouw is zo'n beleid heel gevaarlijk. Veranderingen in de planning deden zich zo maar voor. Ik zou Mozarts opera 'Idomeneo' dirigeren; het stuk was mij toegezegd, maar het werd me ontnomen. Audi miste de ervaring van verder vooruit denken, wat in opera noodzakelijk is.'

Het punt waar de hevigste strijd om werd gevoerd, was dat van de gastdirigenten. In de beginjaren had het orkest voor de opbouw van het samenspel dirigenten nodig die op didactische wijze te werk gingen in repetities. Haenchen meende in zijn tweevoudige functie van chef van het NedPhO en muzikaal directeur bij de Opera de beslissende stem te hebben in de keuze van dirigenten met die kwaliteit. Dat betwistte Audi. Haenchen drong er dan ook bij het bestuur van de Opera op aan dat hij als muziekdirecteur gelijkwaardig zou zijn aan de zakelijk en de artistiek directeur, met andere woorden, geen duo maar een trio als intendant. Dat gevecht verloor hij; het bestuur hield het bij een duaal intendantschap met Haenchen in een ondergeschikte positie, zoals hij die ook had onder Jan van Vlijmen. Maar die was een ervaren muzikman.

Ook in de gelederen van de musici rezen vragen over de invloed van het orkest bij de Opera naar aanleiding van enkele teleurstellende ervaringen. In de kranten werd de mislukte samenwerking in mei/juni 1991 met Frans Brüggen in Mozarts opera 'Idomeneo' zelfs een spraakmakende affaire. Het leidde tot een hartelijk doch duidelijk briefje van Brüggen aan Loot met als kernboodschap: 'In mijn ogen zijn het NedPhO/NKO en ik incompatible'. Tijdens een overleg met de Ondernemingsraad merkte directeur Loot op dat 'zeker na de laatste debacles met enkele gastdirigenten, men bij de Opera wat meer bereid is om naar de ideeën van anderen te luisteren.' In een notitie voor zijn eigen bestuur formuleerde hij bondig: 'Keer op keer blijkt dat Haenchen in kennis en oordeelsvorming de meerdere van Audi is.' Hij kon echter niets doen, alleen wanneer het belang van het Nederlands Philharmonisch Orkest in het gedrang dreigde te komen. Hij loste het probleem van gelijkwaardige inspraak op door zijn chefdirigent mee te nemen naar de besprekingen die hij voerde met het duo Lodder-Audi. 'Dan zaten we toch met zijn vieren aan tafel. In het begin heb ik het ook aan de

stok gehad met Audi. Hij kwam met een verhaal over kwaliteitseisen. Daar heb ik kregelig op gereageerd: kom me nou niet vertellen wat voor kwaliteit er moet zijn. We doen allemaal stinkend ons best. Truze Lodder heeft toen gezegd: kom op, we moeten het met elkaar doen.'

'Van mijn kant heb ik Haenchen altijd volop betrokken in de artistieke ontwikkeling van het orkest en van de Opera. Zoals bij de keuze van gastdirigenten. Hij is door mij in de centrale rol gehouden die hij bij de Opera niet kreeg. Maar ik kon hem alleen helpen bij de producties die wij speelden. Gelukkig heb ik de relaties tussen ons en de Opera altijd op gang weten te houden, want met Truze Lodder kon ik het altijd goed vinden.'

Haenchen: 'Het was een slimme zet van Jan Willem dat ik mij een beetje terug zou trekken om de psychologische barrière met Pierre Audi af te breken en het aan hem over te laten om de dirigentenkeus als wens van het orkest te presenteren. Als een goede manager zei hij: 'Blijf even op de achtergrond'. Mijn manier van werken was altijd: problemen niet laten liggen, maar direct oplossen. Jan Willem zei dan: 'Laat maar liggen, de emoties gaan te hoog. Ik praat wel met Truze of Pierre'. Hij heeft altijd de lange adem gehad.'

'Ik heb Jan Willem eigenlijk nooit als een tegenstander ervaren, maar als een collega. Ik vind hem heel diplomatiek. Hij is altijd beheerst, kalm en waardig. Natuurlijk verdedigden wij allebei de instellingen die wij vertegenwoordigden heel sterk, maar met begrip voor elkaar. Wij hebben nooit ruzie gehad. Er vond wel eens een stevige discussie plaats, maar dat leidde dan ook tot iets', zegt Truze Lodder in een terugblik. 'Ik voerde het overleg ook wel alleen met hem, bijvoorbeeld om het contact met Audi vlot te trekken. Het ging er letterlijk om dat hij enerzijds en Jan Willem en Hartmut anderzijds elkaar zouden begrijpen. Want onze artistiek directeur had zijn wensen, maar het orkest moest ook zijn concertseries uitvoeren. In die gesprekken deed ik mee als een soort tolk-vertaler tussen mijn artistiek directeur en de orkestdirectie. Het ging over de positie van Hartmut, over de wensen die Pierre had, over gastdirigenten. Destijds was Pierre heel kritisch, maar als je leest wat hij nu zegt over de periode dat Hartmut zowel chefdirigent bij het NedPhO was als bij ons, dan is er niets beter dan toen.'

Truze Lodder toont een drietal foto's die zij ingelijst in haar werkkamer in het Muziektheater heeft hangen. Hartmut en Pierre in hartelijke gesprekken aan het werk tijdens hun eerste gezamenlijke productie, 'La Bohème' van Puccini in november 1992; Haenchen als dirigent en Audi als regisseur. De zakelijk directeur van de Opera kijkt nog met verwondering naar die beelden. Niets te merken van spanningen. 'Daar straalt van af hoe goed ze elkaar aanvoelden. Pierre is een echte artiest en Hartmut is dat ook. Daar vonden ze elkaar. Bij ons mag Pierre de artiest zijn en ik moet het in goede banen leiden. Soms moet hij accepteren dat iets niet kan. Bij

het NedPhO had Hartmut een directie-gerelateerde positie en kon hij zelf beslissingen nemen. Maar niet bij ons.'

De samenwerking tussen Audi en Haenchen op artistiek-productioneel niveau bloeide in de volgende seizoenen naar een absoluut hoogtepunt in hun project met 'Der Ring des Nibelungen', eerst als vier losse opera's uitgebracht in de jaren 1997 en 1998, waarna in juni 1999 de vertoning in cyclus-verband volgde. Op dat hoogtepunt nam Haenchen afscheid als chefdirigent van De Nederlandse Opera en kwam er een einde aan de personele unie tussen het operabedrijf en het belangrijkste orkestbedrijf waarmee werd samengewerkt, de combinatie Nederlands Philharmonisch Orkest/Nederlands Kamer Orkest.

Ondanks de artistieke samenwerking bleef de spanning op het administratieve niveau als een verkillende mist over beide bedrijven hangen. Tijdens diverse vergaderingen van het NedPhO-bestuur kwam dit aan de orde. Onder meer het feit dat Pierre Audi van Haenchen af wilde en op zoek ging naar een nieuwe muzikaal directeur, zorgde voor schrik bij de orkestmusici. 'Er is enige commotie geweest bij de Opera over de positie van Haenchen, maar uiteindelijk is er niets gebeurd. En daar moeten we volgens de heer Loot blij mee zijn', aldus de notulen van een overlegvergadering met de Ondernemingsraad in april 1992. 'Het conflict is wel bijgelegd maar niet principiële opgelost. De directie blijft voorzichtig.'

De oplossing bestond daarin dat de functie-omschrijving van Haenchen in 1993 werd veranderd bij de onderhandelingen over een nieuw contract. Voortaan was hij 'chefdirigent'. 'Och, what's in a name?', reageert Truze Lodder in haar terugblik. 'We hadden al twee kapiteins op één schip en dat was al moeilijk, maar drie man is helemaal een probleem. Wij beschouwden Hartmut als onze muzikale partner.'

Artistiek vierden Haenchen en zijn orkest triomfen, zoals te lezen viel in de recensies en te horen was in de jubel van het publiek na de voorstellingen begin 1992 van 'Die Frau ohne Schatten' van Richard Strauss. Nog meer dan het publiek in het Concertgebouw sloot het operapubliek de muzikaal directeur in zijn armen en erkende en herkende het de groeiende kwaliteit van het Nederlands Philharmonisch Orkest. In een vergadering van het bestuur werd dan ook tevreden geconstateerd dat dirigent en musici er hard aan hadden gewerkt, en dat de directie veel aandacht aan de voorbereiding had geschonken, met fysiotherapeutische en Mensendieck-begeleiding. 'Het ziekteverzuim was veel minder dan gewoonlijk bij dit soort monsterproducties'.

Bij de formatie van het Nederlands Philharmonisch Orkest gingen bestuur en directie aanvankelijk uit van een musici-bestand waaruit naar gelang de behoefte een groot en een klein orkest kon worden samengesteld. Hartmut Haenchen stelde echter dat de strikersgroep van het vroegere Nederlands

Kamer Orkest de vaste kern moest blijven van een NedPhO-Kamerorkest. Die benaming stond in de programma's, want het ministerie wilde geen affichering met Nederlands Kamer Orkest. Loot: 'Maar ik had al in mijn achterhoofd om het op den duur wel weer zo te noemen. Na zo'n drie jaar kwam de vroegere benaming terug. Hebben we zonder enige ophef gedaan. Ik had die naam meteen laten registreren, net als de namen van het USO en het APhO. Ik wilde niet dat iemand anders er mee van door zou gaan. Ik voorzag dat, en het bleek ook toen Jaap van Zweden met een nieuwe groep in Utrecht zich Nederlands Kamer Orkest wilde noemen.'

In feite was Haenchen chef over twee orkesten, maar aangezien hij de grootste aandacht gaf aan het symfonische deel, voelde het kamerorkest zich enigszins verweesd. Uit de bestuursnotulen blijkt dat de musici zich beklaagden over de te geringe beschikbaarheid van Haenchen. Net zoals vroeger ging het NKO weer op buitenlandse toernees, want de renommé van het ensemble was nog hoog. Sir Yehudi Menuhin engageerde het voor zijn festival in Zwitserland. Maar een eigen gezicht ontwikkelde het NKO niet. Dat viel des te meer op omdat er qua repertoire en tijdperk geprofileerde kamerorkesten tot stand kwamen in de jaren zeventig en tachtig zoals het Schönberg Ensemble van Reinbert de Leeuw, Nieuw Sinfonietta Amsterdam geleid door Lev Markiz, en het Orkest van de Achttiende Eeuw met Frans Brüggen aan het hoofd. De Raad voor de Kunst, in het verleden al kritisch, zette vraagtekens bij het voortbestaan van dit van-alles-wat-orkest, louter omdat het ingezet kon worden voor de kleiner bezette producties van de Opera.

'Het Kamer Orkest is niet een sprankelend, fris en jong ensemble, iets wat een kamerorkest eigenlijk zou moeten zijn', zo luidde een van de constatering in een notitie van Loot aan het bestuur. Uit de notulen blijkt dat er allerlei besprekingen met de musici werden gevoerd die moesten bijdragen tot een betere uitstraling; het ging van 'de zithouding van sommige musici' tot 'eenheid brengen in de programmering'.

Loot voelde er niet voor om één type specialist, bijvoorbeeld op het gebied van de barok, als vaste dirigent aan te stellen. Hij wees erop dat het NKO inzetbaar moest blijven voor een breed operarepertoire van Händel tot Stravinsky. Hij zocht gastdirigenten die zich ieder op een bepaalde periode van de muziekgeschiedenis zouden richten. Zowel de Engelse dirigent Richard Hickox als de Engelse klavecinist en leider van het ensemble The Kings Consort, Robert King, werden gecontracteerd voor een aantal programma's met werken uit de baroktijd. Toch bleek er een vaste man nodig om het ensemble een eigen imago te verschaffen.

'Ik vond de musici van het NKO mentaal erg kwetsbaar. Ik had iemand nodig die voorop ging in goede moed en stemming, iemand die handenwrijvend het podium opkomt. Ik vond Philippe Entremont een interessant type om met het Kamerorkest om te gaan. Hij had er veel ervaring mee, want hij leidde een gelijksoortig ensemble in Wenen. En hij speelde mooi piano. Ik merkte

dat de stemming opklaarde als hij er voor stond, dat hij aan het musiceren een positieve drive gaf', zo verklaart Loot zijn keuze.

Hij sloeg daarbij de bedenkingen van Haenchen in de wind. 'Ik was er niet tegen om het NKO met hem te laten concentreren op de Weense klassieken, maar hij had er het muzikale profiel niet voor; hij vertegenwoordigde geen bepaalde richting. Het klonk wat ik 'okee' noem. De musici voelden zich er overigens lekker bij.'

Dat de positieve stemming na een aantal jaren begon te vervliegen, deed Loot niet ingrijpen, aangezien hij vond dat de resultaten in de concerten uitstekend waren, zoals tijdens een tournee naar Amerika. Bovendien bewonderde Loot hem als kamermuzikspeler. 'Bij mijn afscheid in 1998 heb ik als cellist met hem en aanvoerders uit het Kamer Orkest het Forellenkwintet van Franz Schubert gespeeld. De stemming moet na mijn vertrek zijn omgeslagen. Ik denk dat het contact met de nieuwe directie slecht was. Maar ik hoorde ook dat hij onmogelijk aan het worden was. Entremont heeft in ieder geval het orkest mentaal opgekrikt.'

Behalve met artistieke problemen van velerlei aard, had Loot ook te maken met financiële zorgen veroorzaakt door bezuinigingen die de rijksoverheid onder diverse voorwendsels oplegde, ook aan het nog jonge NedPhO. Al in 1988 werden er kortingen voor de drie volgende jaren aangekondigd oplopend van 200.000 tot 800.000 gulden per jaar. Voor de periode 1993 – 1996 was het weer raak: 438.000 gulden er af. De reden was bizar. Bij de behandeling van het Kunstenplan voor die periode had de Tweede Kamer in een motie bepaald dat het Noordelijk Filharmonisch Orkest er geld bij moest krijgen. Het ministerie verdeelde vervolgens het financieel tekort dat daardoor ontstond over de andere orkesten.

Toch zagen de financiën er goed uit, doordat de snelle afvloeiing van overtollige musici geld opleverde, waarmee de kostbare verbouwing van de Beurs werd betaald. Loot kon zijn bestuur begin 1992 zelfs het begin van een reservefonds aanbieden.

In de jaren tachtig hadden sponsors voet aan de grond gekregen bij Nederlandse orkesten. Doorgaans zorgden verscheidene bedrijven met kleinere bedragen voor financiële ondersteuning. Het baarde daarom opzien dat Loot er in slaagde om voor het NedPhO een meerjaren contract af te sluiten ter waarde van een miljoen gulden per jaar met het Japanse bedrijf Yakult, producent van gezondheidsdrankjes op basis van zuivelproducten. 'We werden er voor benaderd door een in Nederland gevestigd Japans organisatiebureau. Daar had ik sinds 1984 contact mee toen we met het APhO op toernee gingen naar Japan. Yakult had dat bureau benaderd. Het bedrijf wilde zich een plaats veroveren in Nederland en Europa, en voelde zich aangesproken door het NedPhO, ook een jonge organisatie. Yoshinori Kuroda, de directeur van Yakult Europa zei: 'We zoeken expansie en daar nemen wij de tijd voor.' Toen is de match gemaakt met het NedPhO. Samen met Frank Hulsing, onze medewerker communicatie, heb ik de onderhandelingen gevoerd, gewoon met zijn tweeën.' Het bespaarde hen de

moeite, zo zei Loot in een interview, om voor hetzelfde geld bij vijftien sponsors hetzelfde verhaal te moeten vertellen. Zijn collega directeuren waren er niet weinig jaloers om.

Het viel ook op dat het NedPhO, toch sterk in het Amsterdamse publiek geworteld, als enige orkest geen vriendenkring kende: Loot was in zo'n fanclub niet geïnteresseerd. 'Onze vrienden zijn de abonnementshouders', luidde zijn stelling. 'Ik hoef geen vriendenvereniging als ze niet flink afschuift. Wij hebben niet de kapitaalkrachtige achterban zoals andere orkesten.'

In 1979 was Loot naar Amsterdam gekomen om te kunnen werken op nationaal en internationaal niveau. Het medium om het nieuwe Nederlands Philharmonisch Orkest snel in brede kringen bekendheid te verschaffen, was de cd, de populair-practische opvolger van de grammofoonplaat als geluidsdrager. Dat klassieke muziek geen geldmaker is, besefte Loot; het ging hem in eerste instantie om naamsbekendheid. Hij vond het belangrijk om met Haenchen op de markt te komen. Die had meteen na zijn aantreden als chef-dirigent aangedrongen om opnames te maken omdat de musici hin eventuele tekortkomingen konden terughoren, waardoor de precisie in het samenspel vooruit ging. Haenchen liet zelfs tijdens concerten de band meedraaien om feilen in het orkest bloot te leggen, totdat der ondernemingsraad dit verbood. In de firma Arcade, toen eigendom van Herman Heinsbroek, de latere minister van economische zaken voor de LPF, vond ik een partner om de uitgaven te produceren en te financieren.' Het contract leverde in 1987 drie cd's op, twee met Mozart en een met Schubert. De doosjes vielen op door de portretten van sexy ogende jonge vrouwen en het beeldmerk van een blote jonge dame met wereldbol. Bij het NedPhO waren ze 'not amused', maar de verpakking zorgde in ieder geval voor naamsbekendheid. De opnames gaven wél reden tot tevredenheid. De kwaliteit in het samenspel, en de pittig expressieve aanpak die Haenchen demonstreerde in late symfonieën van Mozart en in de vierde en achtste symfonie van Schubert, maakten duidelijk dat het NedPhO over potentie beschikte. Niet voor niets nam destijds nieuwe Engelse label Collins de opnames later over voor heruitgave.

Klassieke muziek was binnen Arcade toch een wat vreemde eend in de bijt, zodat het bij drie hoezenpoezen bleef. Loot wilde echter doorgaan. Om de financiering mogelijk te maken, moest hij een probleem omzeilen, namelijk de regeling van de betaling van een vast bedrag aan de musici, volgens de arbeidsvoorwaarden van de vakbonden. Hij bedacht een ambitieus plan om met de orkestmusici een eigen werkmaatschappij op te zetten op basis van verdeling van de opbrengsten.

'Veel musici vonden het een goed idee, maar de vakbonden kwamen er ernstig tegen in opstand. De FNV en de NTB waren elkaars concurrenten en ze boden tegen elkaar op in lafheid. Ze vonden dat ik probeerde om hen buiten spel te zetten. Ze zaaiden tweedracht bij de musici. Dat was jammer, want ik had duidelijk laten zien: het wordt jullie werkmaatschappij.'

Het intelligentere deel van de musici vond het echt ondernemend en steunde mij. Maar de meerderheid wees onder druk van de vakbonden het plan af.'

De directeur voelde zich weer voor de voeten gelopen door de vakbonden, maar dat verhinderde hem niet om het cd-plan door te zetten. 'Gezien het grote belang van de cd's, ook voor pr doeleinden, zou de directie deze opnamen graag zelf uitbrengen. Het financiële risico per cd bedraagt ongeveer 15.000 gulden. De heer Loot ziet dit als een verantwoorde investering, vooral ook omdat het grootste deel van de kosten aan de musici ten goede komt', zo verwoordden de notulen van een bestuursvergadering in maart 1992 het initiatief van Loot.

In feite begon hij met een eigen label, zoals hij dat later bij het Koninklijk Concertgebouworkest ging herhalen. 'Ik zag toen al de mogelijkheden om het zelf te doen. We zouden in 1994 naar Japan gaan. Ik dacht aan de gretigheid van Japanners om cd's te kopen. Zo kwam ik op het idee om een speciale tournee-cd te maken. Met alle teksten in het Japans. Stond ik na afloop van de concerten met mijn assistente Angela Garland achter de balie cd's te verkopen. En Hartmut Haenchen signeerde ze. We hebben er duizenden van verkocht. Het repertoire van de Japan-tournee stond er op; dat hadden we in één week tijdens de voorbereidende repetities opgenomen.'

'NedPhO live' heetten de schijfjes; precies tien jaar later kwam het KCO op de cd-markt het label 'RCO live'. Het ging om vastleggingen van uitvoeringen in het Concertgebouw. Zo groeide er een hele reeks waarop de ontwikkeling van het orkest in de laat-romantische muziek van Bruckner, Mahler, en Strauss goed te volgen is. 'In Haenchen had ik een fantastische partner want hij deed de klankregie samen met Jan Tuender van Studio 7. En hij verzorgde de hele correctie. Hij zat nachtenlang achter zijn computer alles te controleren. Ik luister nog naar die cd's.'

Het NedPhO veroverde zich onder leiding van Hartmut Haenchen met diens strakke en heldere vertolkingen een gewaardeerde positie op het terrein van Mahlers symfonieën. Dat was opmerkelijk want in de jaren negentig was de concurrentie op het podium van het Concertgebouw enorm met de Mahler-serie van het Radio Filharmonisch Orkest onder leiding van Edo de Waart en de Mahler-cyclus die Riccardo Chailly opbouwde met het Koninklijk Concertgebouworkest. Beide ook op cd uitgebracht.

Dankzij contacten die Haenchen had met Capriccio, raakte dit Duitse label geïnteresseerd in het NedPhO en kon Loot een contract voor zes opnames afsluiten. Het orkest kreeg ervoor betaald volgens de tarieven van de vakbonden. Sommige cd's liepen goed, zoals de vierde symfonie van Mahler met Alexandra Cocu als soliste in het laatste deel. 'Die is wereldwijd verkocht. De musici hadden op een gegeven moment de idee dat ik er een enorme handel mee maakte. Ze zeiden zelfs: 'Stom dat we destijds niet mee hebben gedaan.' Nou, ik haalde er echt geen grote winsten uit. Het

was al mooi wanneer we quitte speelden. Ik heb de musici overigens altijd zoveel mogelijk geld willen toespelen. Dat gun ik ze echt. Maar ik wil wel dat ze dan souplesse tonen en niet zeuren over allerlei kleine dingen.'

Hoe onconventioneel hij ook kon denken, toen de cd-producent van het Kruidvat hem benaderde, wees hij de vraag af om opnames over te nemen. 'Ik wilde toen niet voor 1,99 bij de drogist liggen. Dan kon ik ze nooit meer aan anderen verkopen. Nu zou ik daar genuanceerd anders over denken. Maar de opnames van het Concertgebouworkest zou ik toch niet bij het Kruidvat willen uitbrengen. Mijn opvolger bij het NedPhO heeft de Brahms-cyclus onder leiding van Jaap van Zweden overigens wel voor het Kruidvat geproduceerd.'

Bij het tienjarig bestaan in 1995 was de combinatie Nederlands Philharmonisch Orkest/Nederlands Kamer Orkest uitgegroeid tot een stabiele organisatie. Het belangrijkste doel was tegen veler verwachtingen in met elan behaald: twee uitstekend spelende orkesten die zich in een waardige behuizing voorbereidden op de hoge eisen van zowel de operabegeleiding als de verzorging van een breed repertoire aan symfonische en kamerorkestmuziek. Door de tweezijdige verbinding in de chefdirigent groeiden opera- en concertmuziek harmonieus in elkaars voetspoor.

Op het programmatische vlak bracht de algemeen directeur zijn ervaring in als het ging om een goede balans te bereiken tussen mooie ideeën van zijn programmeur Herbert Slegers en zijn chefdirigent enerzijds en het opnemingsvermogen van het publiek anderzijds. 'Bij het opstellen van een seizoen begon ik met de wensen van Haenchen. Hij gaf de grote lijn aan; het was een genoegen om daar met hem over te praten, want Haenchen is zeer erudiet', aldus de voormalig adjunct-directeur artistieke zaken. Slegers herinnert zich Loots goede zicht op de marketing-kant van het programmeren.

'Wij hielden er rekening mee dat een deel van onze bezoekers bestond uit het AH-publiek van het oude APhO. We hadden daarvoor een aparte serie met 'music for the millions'. Maar er was ook een wat meer sophisticated serie, maar zonder het Concertgebouworkest te imiteren. In de loop van de jaren is die scheiding tussen AH-publiek en de andere series vervaagd.' Door dit voorzichtige beleid bleef het Amsterdamse publiek het NedPhO trouw en werd het geleidelijk door het hele laat-romantische repertoire gevoerd en kreeg het smaak voor deze zware kost. Ook al riep een voorzitter van de Ondernemingsraad eens uit 'Het orkest is Mahler-moe', het publiek toonde daar geen tekenen van.

Om het Nederlands Kamer Orkest uit zijn elitaire status te weken, liet Loot gemengde series samenstellen waardoor een breed publiek beurtelings geconfronteerd werd met symfonische en met aansprekende kamerorkest composities. Bovendien speelde het NKO nu zijn programma's verscheidene keren.

Dat de Beurs meer kon zijn dan een repetitiehuis, leidde tot plannen om er concerten te geven met werken waar te weinig publiek voor zou zijn om de grote zaal van het Concertgebouw mee te vullen. De Yakult-zaal met 665 stoelen bood een uitstekende ambiance voor interessante series met twintigste eeuwse werken, of composities van Nederlandse toondichters. Vooral dat laatste element in de totale programmering gaf Loot een machtig wapen in handen toen begin 1997 op het ministerie van Cultuur een bewindsman, staatssecretaris Aad Nuis, tot de ludieke conclusie kwam dat de Nederlandse orkesten te weinig Nederlandse muziek speelden. Hij verordeneerde op straffe van subsidiekorting dat alle orkesten ten minste zeven procent van eigen bodem tot klinken moesten brengen. Ging het om het aantal stukken, of moesten de minuten worden geteld, zo luidden de verbaasde reacties uit orkestenland.

Jan Willem Loot gnuifde van plezier om zoveel onzin. Hij liet een medewerker twee dagen lang de speeltijdminuten optellen, en verklaarde in een interview trots dat zijn NedPhO-orkesten op 10,5 procent uitkwamen. 'Kan ik die 3,5 procent méér misschien compenseren met een volgend seizoen, of kan ik het overschot verhandelen, op onze Beurs bijvoorbeeld?' Ook paste Loots eigen hartstocht, de kamermuziek, prachtig in de glazen AGA-zaal. Hij stimuleerde zijn musici om ensembles te vormen, waardoor het mes aan twee kanten sneed: zinvolle programmering voor publiek dat uit was op muzikale delicatessen en bevordering van spelverfijning bij orkestmusici door de kleinschaligheid. Het lukte zelfs om Loots tweede hartstocht, de jazzmuziek, op de Beursvloer te brengen.

Met de eigen serie pianorecitals, en met de concerten door derden zoals het Nederlands Kamerkoor, hadden Loot en zijn medewerkers voor de Beursexploitatie een levendig en ook goed renderend muziekhuis aan het Damrak op poten gezet.

Het succesverhaal NedPhO kreeg een onverwachte en voor Jan Willem Loot onaangename wending toen De Nederlandse Opera in 1997 aankondigde dat het contract met Hartmut Haenchen medio 1999 zou worden beëindigd, en Edo de Waart de functie van chefdirigent ging overnemen. Loot voelde zich als door een adder gebeten; het oude zeer uit de tijd van de fusie kwam helemaal boven. Hoe moest dat gaan met het orkest waarin nog veel musici zaten die destijds hadden geleden onder De Waarts negatieve visie op het fusie-orkest? Bovendien dreigde de splitsing tussen beide chefsfuncties het evenwicht te verbreken in de belangen van NedPhO en Opera.

'Herbert Slegers en ik hebben er uitvoerige discussies over gehad met de directie van DNO. Ik zei: 'Haenchen weg doen, lijkt mij geen verstandige zet voor de Opera en het aantrekken van De Waart, daar ben ik ook niet blij mee. Het argument van DNO was: we willen van profiel veranderen, en we willen Italiaanse opera's gaan doen. Ik zei: De Waart heeft interesses in hetzelfde repertoire als Haenchen en is daar niet beter in. Bovendien bestaan er pijnpunten tussen De Waart en het orkest. Ik heb een gesprek

voorgesteld met Edo, met Truze Lodder er bij, bij mij thuis. Het was op een zaterdagmorgen.'

'Ik heb hem herinnerd aan zijn negatieve opstelling destijds, en hem voorgehouden dat het NedPhO inmiddels een belangrijk orkest was geworden. Hij wilde nu best met het NedPhO werken, maar, zei hij, ik ga toch ook veel doen met mijn radio-orkesten. En dat kon niet, want het NedPhO is het aangewezen orkest voor DNO. Ik heb hem openhartig gezegd dat ik hem een behoorlijk dirigent vond, maar dat hij het Italiaanse repertoire wilde gaan doen, noemde ik onzin. We hebben niet echt ruzie zitten maken, maar Truze zei achteraf: 'Ik heb je nooit zo horen uitpakken.' Ik dacht: ik zal Truze laten zien wat voor vlees ze in de kuip heeft. Nou, het heeft niet geholpen, want Edo werd toch benoemd.'

Lodder: 'Hij hoopte dat ik zou beseffen: dit moet ik niet willen. Maar ik ben volstrekt solidair met Pierre Audi. Toen die vond dat Edo de Waart moest komen, heb ik daaraan meegewerkt. Pierre wist dat Edo graag opera wilde doen in Nederland. Hij zag wat in hem. Zelf had ik er niet zo'n mening over. Pierre mag wensen doen en artistieke keuzes maken, en ik moet dat betaalbaar houden. Ik was mij er van bewust dat Jan Willem mij wilde ontmoedigen.'

Loot: 'Toen Edo in 2003 onverwacht opstapte, kwam Truze naar me toe: 'Wat heb jij gelijk gekregen'. 'Dat herinner ik me niet mee zo, maar ik kan het best gezegd hebben', reageert

Lodder die er op wijst dat ten tijde van zijn benoeming De Waart zich wel degelijk betrokken voelde bij de intensieve manier waarop DNO haar producties voorbereidt. 'Dat De Waart zijn nieuwe gezin, zijn kinderen later belangrijker achtte, dat weet je niet van te voren.'

De benoeming voelde al als een deceptie aan, maar de negatieve reactie van de orkestmusici stuitte Loot helemaal tegen de borst. 'Ik vond dat ik de belangen van het orkest verdedigd had door De Waart in feite af te wijzen. Toen ik dat aan de musici vertelde, kwam er een soort angst boven. Ze vonden dat ik hem niet met genoeg égards had behandeld. Ze vreesden hun broodwinning bij de Opera te verliezen. Ik was behoorlijk stupéfait. Wat een angsthazen! In de Ondernemingsraad kreeg ik de wind van voren; die stuurde zelfs een klacht naar het bestuur waarin zij haar zorg uitsprak, want de musici moesten met hem samenwerken.'

Trombonist Jos Harmes omschrijft de stemming bij het orkest als: Laat De Waart maar komen; we zijn er niet bang voor. Tenslotte waren er in de bijna vijftien jaar dat het NedPhO bestond heel veel nieuwe musici bijgekomen. Zij hadden die afwijzing in 1985 niet meegemaakt. De verwachting was dat Edo een goede gastdirigent zou zijn, maar dat viel tegen.'

De Waarts benoeming en de reactie van het orkest zetten Loot aan het denken. Werd het niet tijd om op te stappen? 'Ik zat er dertien jaar, had veel pionierswerk verricht. Het leek mij een mooi moment om te

vertrekken.’ Herbert Slegers zag de puls verflauwen. ‘Er zat toen een vreselijk stel mensen in de OR. Het gebeurde dat we uit een vergadering kwamen, en Jan Willem zei: de komende twee maanden ben ik niet gemotiveerd. Soms begreep ik niet dat hij toch gemotiveerd aan het werk ging. Hij werd op een manier onderuit gehaald, dat was niet fatsoenlijk.’ Het koningskoppel viel uit elkaar. ‘Hij heeft een paar keer gezegd dat hij vervroegd met pensioen wilde. Hij had allemaal leuke plannen. Financieel had hij het goed doorgerekend. Hij keek ook naar heel andere richtingen dan de orkestenwereld,’ aldus Haenchen. Angela Garland weet zeker dat diverse tegenslagen, zoals het mislukken van Vassily Sinaisky als vaste-gastdirigent bij het symfonie-orkest, en de problemen die zich openbaarden bij het kamerorkest rond Philippe Entremont, er eveneens aan bijdroegen dat Loot aan het denken werd gezet betreffende zijn eigen houdbaarheidsdatum. ‘De koek was op. Hij kon zich niet meer oppeppen om weer een kunstenplan voor het orkest te moeten schrijven. Hij zag tegen de vergaderingen met de OR op als tegen een berg. Vervolgens kwam er ook nog de benoeming van Edo de Waart bij. Ik merkte dat hij bezig was met zoeken naar een andere werkkring. Toen hij gesprekken ging voeren bij de omroep, praatte hij er over. Ik vroeg hem: ‘Vind je het wel leuk om daar heen te gaan’. Zijn reactie klonk mij niet leuk genoeg. Maar toen hij het over het Concertgebouworkest had, zag ik zijn ogen weer helemaal oplichten.’ Haenchen: ‘Ik vond het een logische stap dat hij daar heen ging.’