

**LIMBURGS
MUSEUM**

Van ós. Voor iedereen.



MUSIC!

**OET MEZIEK
KWAAM LIMBURG**

Het succesverhaal van
een volksmuzikale mythe

Jos Meuwissen

Inhoudsopgave

Inleiding	3
1945-1960 TROUBADOURS	5
1960-1975 KRITIEK	9
1975-1990 MEER DAN KAPELKES	14
1990-2005 DIALECT MAG WEER	22
2005-... DE TOEKOMST	29

Over de auteur

Jos Meuwissen volgde de opleiding voor docent muziek aan het conservatorium te Maastricht en geschiedenis aan de Katholieke Leergangen in Sittard en de Universiteit Utrecht. Tot 1995 was hij werkzaam in het middelbaar en hoger onderwijs als muziek- en geschiedenisdocent. Van 1995 tot 2001 werkte hij als beleidsmedewerker bij de Limburgse Bond van Muziekgezelschappen (LBM). Vervolgens doceerde hij geschiedenis aan de scholengemeenschap Sint Ursula en tot 2022 aan de Fontys Lerarenopleiding Sittard. Hij is co-auteur van 'Blaasmuziek in Limburg' (Thorn 1989), het jubileumboek van de provinciale omroep L1 'Voorlopig zijn wij onder ons' (Roermond 2006) en het jubileumboek van het Sociaal Historisch Centrum voor Limburg 'Dit is Limburg' (Maastricht 2009). Voor de tentoonstelling MUSIC! deed hij onderzoek naar de betekenis van volksmuziek bij de vormgeving van een Limburgse identiteit. Het resultaat hiervan is terug te lezen in dit essay.

© 2023, Jos Meuwissen

Oet meziek kwaam Limburg – het succesverhaal van een volksmuzikale mythe
Stichting het Limburgs Museum

Alle rechten voorbehouden. Niets uit deze uitgave mag worden verveelvoudigd, opgeslagen in een geautomatiseerd gegevensbestand en/of openbaar gemaakt in enige vorm of op enige wijze, hetzij elektronisch, mechanisch, door fotokopieën, opnamen of op enige andere manier zonder voorafgaande schriftelijke toestemming van het Limburgs Museum.

Inleiding

“Oet Limburg kump de meziek, de lui die zien doa zo riek want in dat prachtig Limburgs land is edereen muzikant” zingt de bekende vertolkster van het Limburgs dialectlied, Beppie Kraft. Wat ze precies onder ‘de meziek’ verstaat blijft in het midden, maar dat in Limburg altijd veel gemusiceerd is door koren, muziekensembles, solisten, blaasmuziekverenigingen, symfonieorkesten en popbands is een feit. Dat is niet zo uitzonderlijk, want de provincie Limburg en haar inwoners maken onderdeel uit van een wereld die vanaf de 19^e eeuw geleidelijk helemaal is ‘vermuzikaliseerd’. In geen enkele periode in de geschiedenis van de mensheid was muziek zo dominant aanwezig in het leven van de mensen; in geen enkele periode waren er zoveel mensen die zelf muziek maakten én in geen enkele periode bezochten zoveel mensen een concert of luisterden mensen naar muziek die via allerlei massamedia voor een breed publiek toegankelijk was geworden.

Onderzoekers constateren dat de ‘vermuzikalisering’ van de westerse samenleving na de Tweede Wereldoorlog in een stroomversnelling is gekomen. In Limburg waren het voornamelijk de nationale omroepen en radio Luxemburg die als doorgeefluik voor de muzikale ‘massacultuur’ zouden fungeren. De in 1945 opgerichte regionale omroep Limburg, evenals overigens de andere regionale omroepen, zou aanvankelijk vanwege de beperkte uitzendtijd hieraan maar een bescheiden, maar wel vaak essentiële bijdrage, leveren. In de naoorlogse periode leefde de Limburgse bevolking dan ook niet meer op een muzikaal eiland; ook zij kreeg in toenemende mate te maken met een alsmaar uitdijend muziekaanbod, waarvan onder meer de dialectmuziek en de blaasmuziek uiteindelijk maar een klein onderdeel zouden gaan uitmaken.

Toch moeten we anno 2022 constateren dat binnen Nederland de provincie Limburg de grootste producent van dialectmuziek is. In de tweede helft van de vorige eeuw was er tevens sprake van een enorme kwalitatieve groei bij de talloze Limburgse blaasmuziekverenigingen die tijdens nationale en internationale muziekwedstrijden alle prijzen voor de neus van hun concurrenten wegkaapten. Limburg werd dan ook in het verleden in de media vaker afgeschilderd als de meest muzikale provincie van Nederland. Dat predicaat dankten de Limburgers volgens sommige bewonderaars aan het gegeven dat enerzijds een groot aantal mensen hier actief musiceerde en dat er anderzijds sprake zou zijn van een aangeboren muzikaliteit bij de Limburgers of dat er sprake was van een combinatie van deze factoren.

Nu is het inderdaad zo dat altijd een groot gedeelte van de Limburgse bevolking actief is geweest in diverse muziekverenigingen. Een onderzoek naar de huidige situatie, en dan in vergelijkende zin, zou meer harde gegevens moeten opleveren, maar in het verleden kende Limburg verhoudingsgewijs van alle Nederlandse provincies het grootste aantal mannenkoren, blaasmuziekgezelschappen alsook streektaalzangers en dialectgroepen.

Het is niet haalbaar om muziek in al haar uitingsvormen en alomtegenwoordigheid als cultureel werktuig voor de Limburgse samenleving te onderzoeken en beschrijven. Daarvoor is eenvoudigweg niet de tijd en ruimte beschikbaar; we concentreren ons hier dan ook op één functie in het bijzonder, en wel op de betekenis die muziek en muzikanten als identificatieobject in de periode 1945 tot 2020 voor de Limburgse samenleving hebben gehad. Binnen het brede en diverse aanbod aan muziek is de keuze gevallen op het onderzoeken van enkele muzieksoorten, orkesten, organisaties en musici waaraan in dit betekenisgevend proces een belangrijke rol werd toegekend. Achtereenvolgens wordt in vijf paragrafen de identiteitsfunctie besproken van: de eerste generatie troubadours, het WMC en de blaasmuziekverenigingen, het Limburgs Vastelaovesleedjes Konkoeer, de dialectzangers en -groepen en tenslotte muziek en collectieve identiteitsvorming in de 21^e eeuw. In het essay ligt het accent dus niet op de vormgeving van individuele identiteiten maar op **de werking van collectieve identiteitsmechanismen** en de rol die daarbij aan de genoemde muzieksoorten en muzikanten werd toegekend. Dat gebeurde, bewust of onbewust, door een significante groep Limburgers, waardoor deze muziek en de vertolkers ervan een belangrijke identificatiefactor werden.

Dat (volks)muziek in Limburg een belangrijk identiteitsverstrekend medium was, leek evident maar onduidelijk bleef op welke wijze via de Limburgse dialectmuziek en blaasmuziek identiteitsmechanismen werden geactiveerd en de invulling van een collectieve identiteit in de Limburgse samenleving werd gerealiseerd. Identiteiten zijn zelfbeelden die niet uitsluitend realistisch maar ook in meer of mindere mate mythisch ingekleurd (moeten) worden. Echter, de grens tussen wat we hierbij als feit en wat we als fictie of mythisch moeten beschouwen is per definitie discutabel.

De Limburgse identiteit is één van die onmisbare mythisch ingekleurde zelfbeelden, een mentale constructie, die vanuit de meeste wetenschappelijke verklaringsmodellen weliswaar als een illusie wordt beschouwd, maar die juist aan de mix van realistische en mythische beelden haar belangrijke sociale functie en kracht ontleent. De Limburgse identiteit als imaginaire constructie van de menselijk psyche verschaftte aan inwoners in de provincie Limburg in de onderzochte periode een positief zelfbeeld dat ze nodig hadden om zo optimaal als mogelijk in de Limburgse samenleving, en daarbuiten, te kunnen functioneren. Omdat het hier een zogenaamde deelidentiteit betreft, is deze niet altijd op de voorgrond actief werkzaam, maar wordt ze, onder meer op de momenten dat Limburgers op hun Limburgerschap worden aangesproken, geactiveerd.

Tenslotte moet nog worden vermeld dat in het onderzoek sommige muziekensembles, waaronder onder meer de koren, niet zijn meegenomen. Dat heeft alles te maken met de beperkte tijd die beschikbaar was voor het onderzoek en het samenstellen van het essay. Bovendien moeten we vaststellen dat de onderzochte muzieksoorten en haar uitvoerders in de periode 1945-2020 niet alleen provinciaal maar ook nationaal en zelfs internationaal bekendheid kregen, terwijl de belangstelling voor de andere ensembles in diezelfde periode beperkt(er) was of ook wel verminderde. Door die laatste ontwikkeling verminderde ook de betekenis die zij in het verleden als identificatiefactor, al dan niet, hebben gehad.

Harmonie
Wilhelmina uit
Wolder, Maastricht
organiseerde een
themaconcert
met als titel "Oet
Limburg kump
de meziek!".
Afbeelding:
Harmonie
Wilhelmina Wolder

1945-1960

TROUBADOURS

Het wonder van Kerkrade

In 1954 bezocht een recensent het tweede WereldMuziekConcours in Kerkrade en vermeldde zijn ervaringen in dagblad 'De Tijd'.

*"Er vallen inderdaad vele en interessante ervaringen op te doen op zulk 'n concours. Niet op de laatste plaats met de Limburgers, die een razend muzikaal volk zijn en daarin zeker niet onderdoen voor de Duitsers, die de muzikaliteit als een bijzonder genie mee hebben gekregen. Het verschil is echter, dat de Duitsers in een groot land wonen met grote middelen en 'n zeer oude traditie, terwijl de Limburgers vanouds door het a-musische Holland zijn en nog worden aangezien voor Gods eigen dwazen. Is het niet een schandaal, dat een volk, zo van muziek overlopend als het Limburgse, niet zijn eigen conservatorium heeft en zelfs nog altijd niet een werkelijk bruikbare schouwburg, waar de kunst van het muzikale theater beoefend kan worden?"*¹

Leo Hanekroot (1908-1974) was niet de enige recensent die zo lovend en vol bewondering over de prestaties van de muzikale Limburgers schreef. Hanekroot was een kritische kunstrecensent die er ook niet voor terugschrok zijn ongenoegen in hetzelfde artikel te spuien over "dirigenten, die niet eens de maat kunnen slaan" en "corpsen, die als een leger katten krijsen en piepen".² Bijzonder vond de recensent het dat de buitengewone muzikale prestaties geleverd werden door muziekverenigingen die uit dorpen afkomstig waren die vaak nog geen 1000 inwoners telden.

"Het gebeurt u tevens, dat u in de Vaandelafdeling, dat is in de hiërarchie van die muziekconcours het allerhoogste wat er te bereiken valt, een harmoniecorps uit Bingelrade, naar goede zeden „St. Caecilia" geheten en gedirigeerd door J. Mertens op het podium krijgt, en dat ze u daar een paar stukken blazen, zo virtuoos en zo ongemeen fraai van klank en intens muzikaal, dat u de oren ervan tuiten! Die 700 zielen van Bingelrade brengen dan toch maar een groot harmoniecorps van virtuozen op."

De dirigent van het Belgische Nationaal Symfonieorkest, Louis Weemaels, was niet alleen lyrisch over de muzikale topprestaties maar had er ook een verklaring voor.

*"Wel, moet ge nog een bewijs? Moet gij er hier in Limburg nog aan twijfelen of er wel muziek leeft in het hart van uw volk? Kijk naar Beek, naar Born, naar Eijsden en Bingelrade. Ik kan mij niet verklaren hoe het mogelijk is, dat er in een dorp van nog geen 700 inwoners een harmonie bestaat, die zulk een hoog muzikaal niveau heeft weten te bereiken, waarvan de kwaliteit zo verbluffend is. Toen ik in 1951 hier kwam, wist ik niet, wat men met een harmonie van amateurs kon bereiken. Kerkrade werd voor mij een openbaring. Toen ik de laatste avond van het eerste concours Schinnen hoorde, verschoot ik. Dat was geen harmonie meer, maar een symfonisch orkest! De wijze waarop deze mensen hun repertoire speelden, kan er door de beste dirigent ter wereld niet ingehamerd worden, wanneer er in deze mensen niet zulk een fijn ontwikkeld muzikaal oergevoel aan-wezig is. Dat geeft geen dirigent. Dat geeft God alleen. Daarom ook alleen kan dit concours in Kerkrade gehouden worden, dat in het hart ligt van dit muzikale volk".*³

Maar de verwondering van de recensenten, musici en andere deskundigen bleef niet beperkt tot de muzikale prestaties. Met verbazing beschrijven ze hoe gedisciplineerd en deskundig de vele toehoorders de optredens beluisteren en beoordelen. Menig toehoorder en criticus zocht naar verklaringen waarbij meermaals de 'natuurlijke muzikaliteit' van de Limburgers werd opgevoerd. Heel lovend was ook de nationaal bekende en gerespecteerde muziekcriticus en componist Wouter Paap die de eerste WMC 's bezocht en de muzikale prestaties kritisch beluisterde.

*"Toen ik als muziekcriticus naar Kerkrade kwam, bemerkte ik al spoedig dat ik volkomen overbodig was, want gezien de grote muzikaliteit van het Limburgse volk bleek het duizendkoppige publiek in Kerkrade zelf voor criticus te spelen."*⁴

Paap vond het een uniek feit dat de volksmuziek en de kunstmuziek bij dit festival hand in hand gingen en veronderstelde dat nergens anders ter wereld deze combinatie zo succesvol en harmonieus samenging. Hij vond het tevens frappant dat Zuid-Limburg, waar dit 'monsterconours' werd georganiseerd, zelf met de hoogste prijzen was gaan strijken. Als muzikaal deskundige had hij er wel een verklaring voor; het was de grote en diepgaande liefde voor muziek die zo volmaakt als mogelijk werd uitgevoerd door amateurmusici tijdens een "massafeest met het karakter van een familiefeest".

De Limburgse blaasmuziekverenigingen werden in de wederopbouwperiode door prominente waarnemers en concertbezoekers vanuit heel Nederland opgevoerd als muziek-culturele ambassadeurs. Superlatieven werden eveneens gehanteerd wanneer de organisatorische kwaliteiten van de Kerkradse bevolking werden geroemd. Er was sprake van een mirakel, "het wonder van Kerkrade" en het WMC werd in positieve zin door de voorzitter van de gezamenlijke Nederlandse muziekfederatie als de tegenpool van het Holland-Festival aangemerkt. De tegenstelling randstad versus periferie wordt in de jaren vijftig in zowel de landelijke alsook de Limburgse media als een positieve tegenoverstelling opgevoerd. Nederland, en vooral 'Holland', moest trots zijn op zijn perifere provincies die dankzij hun culturele erfgoed een effectief geneesmiddel voor het bestrijden van de negatieve kwalen van het moderniseringsproces konden leveren.

"Steeds meer tekenen gaan erop wijzen, dat Kerkrade het Salzburg van Limburg zal worden. Het grootse Internationale Muziekconours van augustus jl. heeft onmiskenbaar voor Neêrlands oudste mijnstad een nieuw tijdperk ingeluid en bedriegen de voortekenen ons niet, dan zal de naam Kerkrade in de toekomst van ver over onze landsgrenzen de muzikliefhebbers gaan trekken".

Nu was dit geen strategische woordkeuze van verslaggevers die het nodig achtten de Limburgse bevolking een hart onder de riem te steken. Het was oprechte bewondering van deskundigen die verbluft waren dat in een van de meest perifere provincies zo'n indrukwekkend evenement plaats kon vinden én zulke prestaties door amateurmuzikanten en amateurdirigenten werden geleverd. De woorden 'wonder' en 'sprookje' keren dan ook regelmatig in de verslaggeving terug. Voor de Limburgers was het belangrijk dat ze na een eeuw hadden ontdekt waarin ze uitblonken en waarmee ze als subcultuur een plaats binnen de Nederlandse natie verdienden en ook konden opeisen. De behoefte aan een eigen culturele identiteit, die immers mensen van de nodige mentale ankerpunten voorziet, was voor de Limburgse samenleving te meer urgent, omdat de industriële tsunami, die een gevolg was van de razendsnelle opkomst van de mijnindustrie, de behoefte aan de vormgeving van een eigen identiteit als mentaal kompas op verschillende niveaus had geactiveerd.

Nadat een eeuw lang culturele gezagsdragers de Limburgse bevolking hadden gewezen op de uitzonderlijke schoonheid van het Zuid-Limburgse landschap, de rijke erfenis van de katholieke godsdienst en de bijzondere schat aan volkse rituelen waarmee Limburg zich onderscheidde van de overige Nederlandse provincies, werden er nu via de muziekwedstrijden onvermoede, 'unieke' kwaliteiten aangeboord die zowel als persoonlijke én als collectieve identiteitskenmerken hielpen een positief zelfbeeld op te bouwen. Men kon er niet meer omheen, Limburgers bleken van nature over meer muzikale begaafdheden en organisatorische kwaliteiten te beschikken dan hun landgenoten.

Een muziekheld wordt uitgevonden

Van dat laatste was ook de muziekmedewerker van de Limburgse regionale omroep, Matty Niël, die een streng klassieke muziekleiding had genoten, overtuigd geraakt. Het bewijs daarvoor trof hij in een andere volksmuzikale sector aan. Niël was een exponent van een groep gezagsdragers in Limburg die zichzelf de opdracht had gegeven om de Limburgse bevolking in cultureel opzicht op een hoger niveau te brengen. Zij waren ervan overtuigd dat in economisch en politiek opzicht Limburg moest integreren in het nationale staatsverband; op cultureel terrein echter had niet alleen de provincie maar ook de natie er belang bij dat Limburg als subcultuur zoveel als mogelijk zijn eigen *specialties* zou behouden.

"Mijn kennismaking met Jo Erens dateert uit 1952. Het was een muzikale kennismaking. Als klankregisseur en programmator van de Regionale Omroep Zuid, moest ik een programma van een Sittardse Carnavalszitting monteren. Daartoe beluisterde ik de opnameflitsen van een echte carnavalszitting. Plotseling kwam er stilte als uit een andere wereld zong iemand met begeleiding van gitaar een liedje. Het was Jo Erens die "Sefke Mols" zong..".

Het zijn Niëls woorden, neergeschreven op een kladbriefje dat mogelijk is gebruikt als geheugensteun bij een herdenkingsuitzending over de op 26-jarige leeftijd overleden Sittardse troubadour Jo Erens, die aangeven hoe deze werd getroffen door de bijzondere vocale- en muzikale kwaliteiten van Erens. De Sittardse zanger had voor Niël 'de mooiste stem die hij kende' en vanaf het eerste kennismakingsmoment bouwde hij een bijzondere relatie met hem op, zoals uit een brief van een collega-zanger aan Niël na Erens' vroegtijdige dood blijkt. Het was de 'geestelijke kracht' achter een stem die de muziekmedewerker bijzonder fascineerde en die de timmerman Jo Erens als Limburgs natuurtalent zo bijzonder maakte.

Het is duidelijk dat Erens voldeed aan het ideaalbeeld van de heldhaftige jongen die uit de anonimiteit verrijst en identiteit en betekenis krijgt omdat hij opkomt voor volk en vaderland. Aan Jo werd die heldenrol opgelegd, hij had geen keuze, de stad Sittard maar vooral de Limburgse samenleving had in zijn zoektocht naar een eigen identiteit behoefte aan (muziek)helden die de collectieve identiteit positief hielpen in te kleuren. De zanger Erens werd de muziek-culturele ambassadeur van Limburg: iemand die opkomt voor zijn geboortestreek en haar niet alleen op een waardige wijze vertegenwoordigt maar ook als het nodig is zou verdedigen. In de wederopbouwperiode, die we grofweg tot 1960 kunnen laten doorlopen, bestond er overigens natie-breed veel waardering voor artiesten uit de periferie, die in een razendsnel moderniserende samenleving nog de ongerepte volksculturele regio's vertegenwoordigden en een tegenwicht vormden tegen de massificatie en individualisering wat het moderniseringsproces onvermijdelijk met zich mee bracht.

In de jaren vijftig presenteerden zich twee, in menigerlei opzicht tegengestelde, muziekstromingen; enerzijds de rock-'n-roll en anderzijds de streektalmuziek. De streektalmuziek ging in Nederland een nieuwe fase in. Een nieuwe generatie volkszangers trad aan die, muzikaal geïnspireerd door de toenmalige Duitse amusementsmuziek (en soms ook gebaseerd op Duitse melodieën), muziek met teksten in de eigen streektal ging vertolken. De Limburgstalige muziek uit deze periode was hoofdzakelijk gericht op de constructie van een overzichtelijk, geromantiseerd en uniek Limburg-beeld. Een eigen wereldbeeld vormt een belangrijk ingrediënt bij de vormgeving van een collectieve identiteit door een bevolkingsgroep.



Sittards
muziekheld Jo
Erens vereeuwigd
door een
graffitikunstenaar.
Foto: Jos
Meuwissen

Een belangrijk onderdeel van het eigen Limburgbeeld was een *imagined geography*: een verbeeld landschap. Voor de constructie van een *imagined geography* werden landschappelijke elementen, die op dat moment als exemplarisch voor een regio worden gezien, geselecteerd en uitvergroot. Het Zuid-Limburgse heuvellandschap, dat we overigens als geïdealiseerd exotisch landschap reeds vanaf het einde van de 19^e eeuw in toeristische informatie aantreffen, werd als 'typisch Limburgs' landschappelijk panorama in het Limburg-beeld opgenomen. Met hun 'Heimatliederen' leverden de troubadours een belangrijke bijdrage aan de onderbouwing en verspreiding van het verbeelde Limburgse landschap. Wanneer Harry Bordon 'Wie sjoëën ós Limburg is, begrip toch nemes' zong, dan werd dit lied door buitenstaanders geassocieerd met de beelden van een exotisch heuvelrijk Zuid-Limburg. En de 'Loeënde Klokke' van Frits Rademacher riepen bij de luisteraars nostalgische herinneringen op aan het klankenlandschap van een geïdealiseerde verzuilde samenleving. Een belangrijk criterium voor de waardering van de troubadours vormde de beschaafde bas-bariton stemsoort waarmee zij hun liedjes vertolkten. Die riep associaties op met nostalgische schlagermuziek, in het bijzonder het succesvolle 'Junge komm bald wieder' van Freddy Quin, waarin het verlangen naar de veilige en warme 'Heimat' centraal stond.



Harry Bordon

De continue zoektocht naar de *specialties* waarmee de Limburgse (sub)cultuur zich onderscheidde, kon worden stopgezet. Externe deskundigen waren het erover eens, Limburgers waren van nature bovengemiddeld muzikaal begaafd. Aldus de provinciale media die niet nalieten deze bijzondere boodschap te herhalen en vaak superlatieven te kort kwamen om deze in het geheugen van de Limburgse bevolking te prenten. Limburg telde mee in de vaart der volkeren, niet alleen nationaal maar moest en kon zelfs internationaal een bijdrage leveren aan het pacificeren van de westerse samenleving, waar iedereen na twee gruwelijke oorlogen zo naar snakte. Het WereldMuziekConcours werd dan ook voorgedragen voor een Europese vredesprijs.

Intussen bleek ook op andere terreinen, zoals de voetbal- en de wielersport, dat Limburgse amateurs uitblonken en een welhaast professioneel niveau wisten te bereiken. In volkscultureel opzicht vormde Limburg die uitzondering waarnaar een samenleving in de wederopbouwperiode op zoek was. De zoektocht naar het unieke van de Limburgse identiteit was succesvol geweest; er ontwikkelde zich een volkscultureel utopisch denken. De Limburgia-verenigingen elders in het land gingen trots over tot het organiseren van lezingen waarin werd gepronkt met de *specialties* van de meest zuidelijke provincie van Nederland. Wat niemand in Limburg toen kon vermoeden, was dat de betovering in het volgende decennium wel heel wreed zou worden verstoord.

1960-1975

KRITIEK

De januskop van de blaasmuziek en een maatschappijkritische 'troubadour'

*"Spijtig is de flauwe wijze waarop in het noorden over het WMC wordt geschreven, vaak door mensen die enkel over een encyclopedische kennis beschikken, aangedikt met een heleboel inbeelding en zelfoverschatting. Dit terwijl men daar zonder een kik van een Holland Festival alle windeieren accepteert. Alleen enggeestige fanatici kunnen beweren dat er maar één soort muziek bestaat. Zij vinden het haast een fout wanneer een werk door het publiek wordt mooi gevonden. Zij verwijten de maker dan automatisch epigonisme, doordat dit een toetssteen is, een mate van open zelfkritiek is van de kunstenaar. Iedere muziek moet zijn functie hebben of krijgen, zo niet is ze overbodig".*⁵

Het was niet de eerste de beste journalist die in dagblad De Limburger naar aanleiding van de kritiek in de landelijke pers op het Kerkraadse WereldMuziekConcours (WMC) van 1970 deze hartenkreet uitte. Aan het woord is de in Maastricht wonende componist, muziekpedagoog, dirigent en muzikrecensent Jean Lambrechts, die de ergernis over de in zijn ogen kortzichtige beeldvorming van muziekcritici uit de Randstad van zich af wilde schrijven.⁶ De beeldvorming en waardering van cultuuruitingen die als volkscultuur werden beschouwd en gecategoriseerd, werd vanaf het ontstaan van de natie gebaseerd op de tegenoverstelling centrum (Randstad) versus periferie (de grensprovincies). Binnen die beeldvorming domineerde afwisselend een negatieve of positieve inkleuring van de volkscultuur. In contrast met het positieve beeld dat van de volkscultuur in de wederopbouwperiode bestond, overheerste in de jaren zestig het negatieve beeld. In muzikaal opzicht kreeg de tegenoverstelling elitecultuur versus volkscultuur een vertaling naar symfonische muziek versus volksmuziek toe en, concreter, Holland Festival versus WereldMuziekConcours. Aan het randstedelijke symfonische landschap, dat in deze periode overigens ook onder vuur kwam te liggen, werd een superieure status toegedicht en vooralsnog bleef in muziek-technisch opzicht de symfonische sector voor de blaasmuziek toonaangevend. De kritiek op de blaasmuziek, die als een inferieure of onvolwassen vorm van musiceren werd gecategoriseerd en bekritiseerd, vormde een groot contrast met de eerste periode en de verontwaardiging bij blaasmuziekminnend Limburg was enorm.

Nu is er sinds de 19^e eeuw bij de beeldvorming over de volksmuziek, waaronder de blaasmuziek, altijd sprake geweest van een januskop of een *dubbelbeeld*. Enerzijds bestond er het beeld van de blaasmuziek als primitieve 'hoempapa'-muziek, verbonden met plattelandsfeesten waarbij de bierkraan massaal produceert en muziek alleen maar als klankdecor voor uitbundige volksfeesten dient. Anderzijds was er het positieve beeld van de blaasmuziekvereniging als 'het symfonieorkest van en voor het gewone volk' waarbij deze als een belangrijk beschavingsinstrument werd beschouwd. De blaasmuziek werd in het laatste geval dan ook bij uitstek geschikt bevonden voor het op een cultureel hoger niveau brengen van de 'gewone' man en vrouw in de straat.

In de tweede periode vanaf 1960 blijkt de negatieve beeldvorming heel snel de overhand te krijgen. Het begin daarvan wordt gemarkeerd door een van Nederlands meest succesvolle films, die massaal werd bekeken en positief gewaardeerd door miljoenen Nederlanders. We hebben het over de komische speelfilm 'Fanfare' van Bert Haanstra, geproduceerd in 1958, waarin de muzikanten van blaasmuziekverenigingen als een niet erg snigger stelletje dorps-maffen worden afgebeeld die, overigens niet alleen in muzikaal opzicht, nog volop gedisciplineerd en beschaafd dienen te worden.

Vervolgens volgt in 1962 naar aanleiding van het vierde WMC een tv-reportage van de AVRO waarin de aandacht naar allerlei randzaken uitgaat in plaats van naar de muzikale prestaties.



De speelfilm 'Fanfare' is een van de meest bezochte speelfilms uit de Nederlandse filmgeschiedenis.

"Vele collega's zullen zich met mij geërgerd hebben aan de wel bijzonder slechte televisie-reportage die de AVRO uitzond op een der laatste dagen van het befaamde WereldMuziekConcours te Kerkrade. Gedurende die uitzending van drie kwartier kreeg men toen geen enkel muziekcorps te horen of te zien. Wel een troepje veldmaarschalken of als zo iets uitgedoste tamboers, die weliswaar aardig trommelen, maar ons inziens toch niet konden doen inzien, hoe belangrijk het WereldMuziekConcours te Kerkrade wel is! We kregen ook een symfonie-orkest te horen, althans, door het gepraat heen kon men flarden van het violconcert van Mendelssohn opvangen. Het zal wel een prachtig orkest geweest zijn, dat nemen we graag aan, maar het belang van een internationaal harmonieën en fanfareconcours kwam hierdoor toch niet aan het licht. Och, we hadden het natuurlijk direct door. Die reporter, en misschien was dat hem niet kwalijk te nemen, had voor geen stuiver begrip van de blaasmuziekbeoefening en daarom werd deze uitzending een volledig fiasco".⁷

In 1962 vindt er op de Markt in Kerkrade een grote demonstratie plaats na de uitzending van de AVRO over het WMC. Foto: WMC.

Aldus een verontwaardigde commentator in het landelijk vaktijdschrift voor blaasmuzikdirigenten 'De Dirigent'. Het is voor de Limburgse bevolking, maar ook voor blaasmuzikminnend Nederland, duidelijk dat een negatieve stereotypering van het WMC en de blaasmuziek vanuit een badinerende Randstad-periferie tegenstelling wordt gegeneerd. Zowel de WMC-organisatie alsook de Limburgse blaasmuziekscene zijn behoorlijk beledigd en dat mondt uit in een massale demonstratie op de Markt in Kerkrade.



Acht jaar later wordt er in de landelijke media weer negatief over het zesde WMC bericht. Deze keer worden door verslaggever Nico Polak van 'Het Vrije Volk' de WMC-marswedstrijden vol verbazing en afschuw bekeken en de militante prestatie van de blaasmuziekverenigingen en de ongezonde indoctrinatie die via allerlei dorpse rituelen, wedstrijden en opgeklopte rivaliteiten zou plaatsvinden, heftig veroordeeld. Creativiteit-dodend en representatief voor een achterhaalde verzuilde samenleving waarin het 'klootjesvolk' en de regenten van de oorlogsgeneratie al veel te lang aan de macht zijn, is de gedachtegang van de verslaggever. Het artikel, met de weinig aan de verbeelding overlatende titel 'Waar het uniform regeert', bericht volop over de militaristische toestanden die men in de perifere provincies, waaronder Limburg, nog kon aantreffen. ⁸

"Het gaat om de vlaggen, meneer, niet om de muziek," zei ons een Limburgse expert. Hij had gelijk, want, eerder dan de amateursmuziek wordt in Kerkrade het fenomeen van het romantisch Europees militarisme aan de orde gesteld.'

'Maar er waren gelukkig toch nog een paar progressieve Limburgers bij die zich afvroegen wat ze eigenlijk door zich heen voelden gaan. En die hoopten dat dit WereldMuziekConcours althans in zijn huidige opzet nog eens zal eindigen, als alle Waterloo's'.

Aldus de verbolgen verslaggever van 'Het Vrije Volk'. En ook al was het niet denigrerend en negatief bedoeld, maar het een jaar eerder uitgekomen succesvolle liedje 'De Toeteraar' van Conny Vink droeg ook bij aan de onderbouwing en etikettering van de blaasmuziek als 'Hoempapa-muziek'. 'De Toeteraar' behaalde overigens een tweede plaats op het nationale songfestival en kreeg een eervolle vermelding en prijs op een songfestival in Roemenië. De negatieve beeldvorming domineerde ook in de strip Kuifje uit 1963, **De juwelen van Bianca Castafiore**, waarin een beeld van de blaasmuzikanten als alcohol-consumerende dorpsjongens werd gepresenteerd.

Wat gebeurde er in deze periode met de in de wederopbouwperiode veel geprezen Limburgse dialectmuziek? De troubadourmuziek verdwijnt nagenoeg helemaal uit zowel de landelijke media alsook bij de provinciale omroep, de ROZ. De bekendste troubadour, de Sittardenaar Jo Erens, was in 1955 aan de gevolgen van een hersenbloeding gestorven en collega Harry Bordon was naar de randstad vertrokken om daar in de voetsporen van Toon Hermans, tevergeefs, zijn geluk te zoeken. Frits Rademacher kreeg als zanger min of meer huisarrest en Sjef Diederer en Joep Rademakers waren in de liedteksten wel heel folkloristisch bezig. De laatste twee troubadours namen in hun liedteksten steeds meer folkloristische en daarmee beeldbevestigende elementen op die een onderbouwing voor de voornoemde tegenstelling vormden. In zekere zin leverden zij, zonder dat dit hun bedoeling was, een parodie op de teksten van hun voorgangers.

*Der Harie is der biste sjöt van gans de sjötterie.
De teek, dat is de sjünste plaatsj, doa hingt heí ummer bie.
Heí drink zoe-veul es het mer kan, dan huurt heí nog neet op;
En went heí dan op heem aa geet, dan lup te op de kop.*

*Refrein:
De biste sjöt van de ganse sjötterie,
lik in de güt mit de houve sjlieteriej.
Went heè neet dronk dan woar 't gene sjüt.
Noe lik der Harie vuur mirakel in de güt. ⁹*



Sjef Diederer

Toen ze werd geconfronteerd met de ontmythologisering van de volkscultuur door een kosmopolitisch georiënteerde moderne Randstedelijke samenleving, verloor de dialectmuziek zijn betoverende en emancipatoire functie. En met de onttovering verdween, althans voorlopig, eveneens het volkscultureel-utopisch denken dat de Limburgse samenleving in de wederopbouwperiode zoveel kracht had verleend.

Maar kritiek op de 'gezapige en wereldvreemde' Limburgse volkscultuur kwam niet alleen van buitenstaanders. Ook in Limburg zelf roerde zich een jonge generatie die zich verzette tegen alle traditionele cultuuruitingen die in hun ogen de emancipatie van de Limburger in de weg stond, in plaats van dat deze erdoor werd bevorderd. Uit ergernis over de in zijn ogen achterhaalde en goedkope nostalgie van de eerste generatie troubadours, schrijft Herman Veugelers (1937-2000) zijn protest-tekst op de melodie van het overbekende nostalgische liedje 't Kapelke' van Harry Bordon. Tijdens een carnavalszitting in 1973 in Holtum werd ROZ-programmamaker Jules Dister verrast door het optreden van de protestzanger uit Obbicht. Een half jaar later nam Dister het hele cabaretprogramma van Herman Veugelers op dat was gevuld met humoristische teksten en Limburgse dialectliedjes met als dubbelzinnige thema: 'Vindt u het ook niet fantastisch, hier in Limburg?'

"Het moeten er velen zijn geweest die meenden een onversneden Limburgse troubadour in huis gehaald te hebben, met een strooien hoedje en gitaar, om vervolgens na de eerste paar zinnen met schrik te ontdekken dat ze een regelrechte rode bom verpakt in bronsgroen papier hadden ingehuurd", aldus de toelichtende tekst bij een CD met diens liedjes. Die opname betekende voor Veugelers de doorbraak voor zijn kritische, humoristische en toch onderhoudende optredens op podia voor een extreem gevarieerd publiek, van carnavalsvierders tot kerkgangers en provinciebestuurders.

Zoals gezegd werden de jonge programmamakers van de regionale omroep ook steeds kritischer naar de gezapige en, in hun ogen, over-geromantiseerde troubadoursmuziek toe en uiteindelijk wordt aan deze muzieksoort nauwelijks nog aandacht besteed. Ook de landelijke belangstelling, zo nadrukkelijk nog aanwezig in de jaren vijftig, ebt grotendeels weg. Het andere dialectgenre, de vastelaovesmuziek, floreert voorlopig nog wel, maar dan wel op lokaal niveau.

Een negatief etiket voor een Limburgse specialiteit

Ook het carnavalsfeest, een specialiteit van de Limburgse subcultuur, krijgt in deze periode vanuit de Randstad steeds nadrukkelijker een negatief etiket opgeplakt en dat heeft ook weer zijn weerslag op de waardering van de carnavalsmuziek als een apart genre. Niemand weet beter te omschrijven welke gevolgen verkeerde beeldvorming voor het carnavalsfeest heeft gehad dan de journalist Jan Laugs in zijn in 1992 gepubliceerde boek 'Met Carnaval mag alles ...maar enkele dingen niet'.

"Dezelfde periode begonnen de stoottroepen van het Hollandse leger ook Roermond, de stad van 'D'n Uul', te bereiken. Ook die kon je niet over het hoofd zien, al waren zij toen nog niet zo talrijk. Ik zie nu nog de Volkswagenbusjes stoppen op het Munsterplein, dichtbij het huis waar ik toen woonde. Daar rolden hele kerels uit die zo fanatiek waren als sekstoeristen in Bangkok en zo beneveld als Engelse voetbalsupporters, luidkeels brullende: 'Waar zijn hier de wijven?' In die tijd waren er geen wijven in Roermond en volgens mij zijn die er nog steeds niet." ¹⁰

Maar het waren niet alleen de Hollandse stoottroepen die de Limburgse carnavalsscène overspoelden. Boven de Moerdijk had men namelijk ook het carnavalsfeest als commercieel aantrekkelijke afzetmarkt voor 'echte' Hollandse carnavalsmuziek ontdekt. Via de landelijke radiozenders werd Limburg overspoeld met de 'Hollandse' carnavalsmuziek. Als reactie daarop verschenen in 1972 artikelen van de journalisten Cremers en Hendriks in het Limburgs Dagblad.

Cremers houdt in zijn artikel geen pleidooi voor een Limburgse carnavalsschlager, wat Hendriks wel zou doen, maar schetst wel een goed beeld van de overproductie van 'Hollandse' carnavalsschlagers. Jan Hendriks verwondert zich in zijn artikel erover dat de Limburgse carnavalswereld, die zelf over zoveel muzikale kwaliteiten beschikt, dit kritiekloos laat gebeuren en geen antwoord klaar heeft voor de commerciële pretmuziek.

In de wederopbouwperiode was al, zoals we zagen, hoog opgegeven over de muzikale kwaliteiten van de Limburger. Volgens Hendriks beperkten die zich niet tot de blaas- en de troubadourmuziek.

"Limburg is een land, dat tegen carnaval haast uit zijn voegen barst van de artisticeit. De mobilisatie van het potentieel aan volkskunstenaars – schlagerschrijvers, liedjesmakers, wietzenbedenkers, optochtbouwers, parodisten en noem maar op – zoals die dan plaatsvindt, is een unicum in Nederland. Zoiets kun je niet kunstmatig opzetten. Dat moet wortelen in de volksaard. Desondanks heeft de Hollandse dijenkletser hier vaste voet aan de grond gekregen. „Wat 'n sprekerd" – „Heya Jan Bols" – de "Bostella" en „Glaasje op? Laat je rijden" pieken er op ieder carnavalsbal met kop en schouder bovenuit. En als de kastelein ze niet in zijn jukebox heeft en het orkest ze niet op zijn repertoire, dan worden ze spontaan aangeheven uit het publiek. En datzelfde geldt, zij het in mindere mate, voor de Rijnlandse krakers als "Hoempa Tètèrèèè" en de vele „Stimmungsbomben" van de heer Millowitsch, die met Schnaps ook zijn laatste woord nog niet heeft gesproken."¹¹

De muzikale kolonisatie van de Limburgse carnavalswereld gebeurde dus zowel vanuit het buitenland, en dan bijna uitsluitend door onze oosterburen, waar het 'Vastelaovesfeest' een van de hoogtepunten van het jaar vormt, alsook vanuit het 'Hollandse' waar men onbekend was met de werkelijke inrichting en opzet van het feest en waar commerciële drijfveren de enige reden voor de massaproductie van carnavaleske dijenkletsers vormden. Hendriks verwondert zich over het ontbreken van een tegenreactie maar ook over de makkelijke acceptatie van deze platvloerse muziek door het Limburgse 'volk'. Hij gaat dan ook op zoek naar een verklaring.

"Waar het de Limburgse carnavalsschlager aan ontbreekt is een klankpodium. Hij heeft geen medium dat hem tot in alle hoeken van het land brengt. Hij heeft geen uitgevers, geen „pluggers" en geen zakelijke sponsors. Zijn grootste probleem – en tegelijk zijn grootste charme – is zijn plaatsgebondenheid. Door zijn dialect en vaak ook door zijn onderwerp, dat veelal slaat op plaatselijke situaties, waar buitenstaanders geen touw aan kunnen vastknopen".

De journalisten vroegen om een reactie en actie tegen de kolonisering van de Limburgse carnavalswereld. Een kort documentair seksistisch filmpje van het Polygoonjournaal over carnaval in Limburg in datzelfde jaar deed de deur definitief dicht.¹² De reactie liet dan ook niet lang op zich wachten: Limburg had als subcultuur nog niet gecapituleerd voor de almachtige nationale en internationale massamedia.



Zwaaiend fluit- en tamboerkorps "Ons Genoegen" uit Kaalheide (Kerkrade) tijdens de marswedstrijden van het WMC in 1962 in het stadion Kaalheide.
Foto: WMC

1975-1990 MEER DAN KAPELKES

"Bij deze delen wij U mede dat wij ons genoodzaakt zien, het vertrouwen in Hilversumse radio- en televisiezenders, alsook in hun disk-jockies, op te zeggen. Wij vinden namelijk niet dat U de belangen van ons Limburgse volk op goede wijze behartigt. U manipuleert onze mensen en probeert hen liederen op te dringen die niet de hunne zijn. U wilt ons bronsgroene eikenhout verontreinigen met onnozele, dubbelzinnige, uit commerciële en boven-Moerdijkse gemeenschappen afkomstige 'hits'. Ons Limburgse volk wil echter geen hits, het wil schlagers. Carnaval is van oorsprong ons eigen feest en wij vinden dat de originele Limburgse carnavalvierder recht heeft op originele Limburgse carnavalsmuziek."

In 1977 ging er een brief van de Geleense carnavalsvereniging De Flaarisse naar Hilversum waaruit de bovenstaande tekst afkomstig is. De aanleiding om zo'n signaal af te geven, vormde het succesvolle verloop van het eerste Limburgse Vastelaovesleedjes Konkoor (LVK) een jaar eerder. De werkelijke oorzaken voor de assertieve opstelling van de carnavalsvereniging lagen voornamelijk in de afgelopen periode waarin, zoals in het vorige hoofdstuk werd benoemd, de regionale volkscultuur als een achterhaald en oudbakken fenomeen door zowel buitenstaanders alsook een kritische groep jonge Limburgers onder vuur was komen te liggen.

De reactie op de negatieve stereotypering van de Limburgse volkscultuur, en in het bijzonder de volksmuziek, kwam er halverwege de jaren zeventig en wel in verschillende vormen en soorten: mentaal-nostalgie, rationeel-wetenschappelijk, muzikaal en organisatorisch. Het waren reacties die gevoed werden vanuit een behoefte aan bescherming en verdere uitbouw van de Limburgse subcultuur én deelidentiteit. Limburgers werden steeds meer Nederlanders, maar de behoefte aan behoud van unieke Limburgse culturele kenmerken werd, zoals we zullen zien, ook in deze periode weer vormgegeven vanuit een aanscherping van de Randstad-periferie tegenstelling. De Limburgse subcultuur vocht bij het verdergaande integratieproces voor het behoud van zijn eigen specialties, zonder dat ze zich zou ontwikkelen tot een tegencultuur. Dat die verdediging steeds meer vanuit verschillende bronnen en discoursen werd gevoed, is inherent aan een moderne en gedifferentieerde samenleving, waarin de behoefte aan de vormgeving van een eigen (deel)identiteit vanuit een grote en diverse groep leveranciers gebeurt.

In een snel moderniserende samenleving zijn bovendien de voorwaarden voor het activeren van collectieve identiteitsprocessen, in meerdere opzichten, sluimerend maar wel structureel aanwezig. Daar komt bij dat, na een naoorlogse economische bloeiperiode, zich in de tweede helft van de jaren 70 de eerste voortekenen van de economische crisis aandienen die in de jaren 80 een groot deel van de westerse wereld lam wist te leggen. Twee oliecrissen vormden de opmaat en maakten de naoorlogse generaties duidelijk dat de welvaartsstaat geen vanzelfsprekende toekomst had. Limburg worstelde bovendien met de naweën van de sluiting van de mijnen: de beloftevol gepresenteerde herstructurering had niet het gewenste effect, wat de werkloosheidscijfers uiteindelijk hier in de jaren 80 tot recordhoogte zou doen opjagen.

In mentaal-culturele zin moest een antwoord worden geformuleerd op de ontzuiling die het instituut Kerk in Nederland definitief in een verdedigende positie had gebracht. Daarmee verdween voor grote groepen mensen in Nederland het 'hemels baldakijn' dat eeuwenlang zoveel steun en bescherming had geboden. Ook in Limburg was dat het geval, mede doordat de benoeming van bisschop Gijsen ook nog eens voor tweespalt in zowel lekenkringen als ook bij de Limburgse clerici zorgde. Politiek waren er de nodige spanningen in de Tweede Kamer, waarvan de heimelijk gevormde coalitie tussen het CDA en de VVD en het buitensluiten van de grote overwinnaar van de verkiezingen, de PvdA, in 1977 een uiting was. In de jaren tachtig zorgde de verkiezing van de extreemrechts georiënteerde Janmaat tot Tweede Kamerlid voor de nodige onrust.



Ludieke boze brief uit 1977 van de Geleense carnavalsvereniging De Flaarisse aan 'de Hilversumse omroepen en hun diskjockeys'. Afbeelding: Carnavalsvereniging De Flaarisse

Op militair terrein leek de Koude Oorlog met de introductie van SDI (Star Wars) als troefkaart in het schijnbaar eindeloze schaakspel van de militaire grootmachten, de Sovjet-Unie en de USA, in een nieuwe, gevaarlijke fase te zijn aangekomen. In heel Europa, en ook in Nederland, werden grote protestmarsen gehouden tegen de steeds sneller draaiende bewapeningsspiraal. Kwam er dan nooit een einde aan de militaire waanzin, vroeg een groeiende groep sceptici zich af. Zou, na vier decennia van bescherming, het instellen van een wapenschild wel eens in plaats van bescherming een escalarend effect gaan krijgen?

Limburgs vasteloavesmeziek en het nostalgische discours

Muzikaal kwam er vanuit de popmuziekwereld een reactie op de jaren zestig in de vorm van de glamrock, de punkmuziek en de New Wave. In Limburg was het de countryrock die de muzikale basis voor een eerste revival van de dialectmuziek vormde. Countrymuziek, voor deze gelegenheid omgedoopt tot koempelrock, vormde namelijk een belangrijke inspiratiebron voor de musici van de dialectgroep Carboon die in 1975, tot ieders verbazing, een gouden nominatie behaalden voor hun LP 'Witste nog koempel'.

Jazeker, de eerste gouden nominatie voor streektaalmuziek in Nederland was er voor een Limburgse groep. Een mooie prestatie, die echter ook tekenend was voor de nostalgische reactie op de jaren '60 die we in de hele westerse wereld aantreffen. Nostalgie vormde in de jaren '70 de belangrijkste verklaring voor het succes van de musicalfilms Grease en Saturday Night Fever. Nostalgie vormde eveneens een verklaring voor de opkomst van de Dialektwelle in Oostenrijk en Duitsland. Nostalgie vormde ook een belangrijke verklaring voor de successen van de zogenaamde Palingpop vanaf 1970. Overigens ook een muzieksoort die evenals de muziek van Carboon een identificatiefunctie zou krijgen. Door het oproepen van een melancholisch-romantische muzikale sfeer en een 'eigen' sound verschaftte ze de ingrediënten voor het activeren van de culturele tegenoverstelling Randstad (Amsterdam) versus periferie (Volendam). De Palingpop, een benaming waar de meeste Volendamse popgroepen weinig gelukkig mee waren, vormde als een muzikale 'invented tradition' een belangrijke identificatiefactor voor de vissersplaats.

Nostalgie vormde ook de basis voor een geleidelijke herwaardering van de eerste generatie Limburgse troubadours in de tweede helft van de jaren zeventig. Troubadour Frits Rademacher kreeg weer meer uitnodigingen voor optredens en werd als muzikale ambassadeur ingezet bij een delegatie Limburgse muziekambassadeurs die in 1979 naar Hilversum togen om de Limburgse carnavalsmuziek te promoten. Overigens toonde de grote belangstelling voor de Duitse schlagers in Limburg vanaf de jaren vijftig aan, dat nostalgie als een soort verborgen contrapuntische melodie altijd op de achtergrond aanwezig was gebleven.

Ook de agenda van troubadour Sjef Diederer (1932-2012) werd weer voller, maar diens muziek vormt een belangrijk bewijs dat er een verschil bestond in waardering tussen de nostalgische muziek van de jaren vijftig en de nostalgische waardering van de jaren zeventig. In beide gevallen is de muzikale behoefte aan deze muziek sterk vanuit een continuïteits-behoefte gemotiveerd, vanuit een verlangen nog elementen van een meer besloten maar vooral overzichtelijke verleden samenleving in de eigen meer hectische en snel veranderende leefomgeving terug te vinden. Was het toeval dat de 'oude ambachten-festivals' in Nederweert-Eind en Einighausen in deze periode zoveel bezoekers trokken?

Terwijl in de muziek van de eerste generaties troubadours de presentatie van een verbeeld landschap en de verbeelde vooroorlogse collectivistische samenleving of 'Gemeinschaft' centraal stond, werden nu deze muziek en hun uitvoerenden zelf onderwerp van het nostalgieproces. Een zanger als Frits Rademacher bleef niet alleen producent van nostalgische muziek maar werd nu zelf, alsook zijn muziek, onderwerp van reflectie en van de 'nieuwe' nostalgie van de jaren zeventig en tachtig.

Een ander onderdeel van de nostalgische hang naar het verleden en het verlangen naar continuïteit vormde de musealisering (met een lelijk woord ook wel 'vererfgoedisering' genoemd) van de eerste generatie troubadours. Daarmee wordt bedoeld dat een object, persoon of gebeurtenis een nieuwe museale context krijgt, wat vaak samengaat met het verlies van de oorspronkelijke functie(s). In het geval van de Limburgse troubadours krijgt het musealiseringproces inhoud door het oprichten van een standbeeld voor de 'godfather' van de troubadours, de Sittardenaar Jo Erens in 1981. De onthulling van het beeld werd door het programma Van Gewest tot Gewest vastgelegd en gebeurde in rituele zin op een wijze die veel overeenkomsten vertoonde met de begrafenisplechtigheid van de zanger in 1955.

Vastelaovesmuziek als identiteit-generator

Veel carnavalsvierders krijgen de eerste carnavalskriebels wanneer ze weer de 'typische' Limburgse carnavalsmuziek horen. Ook is het een feit dat buitenstaanders Limburg associëren met carnaval en andersom. Deze twee zinnen duiden op de identiteit-verstreckende functie van het carnavalsfeest en de carnavalsmuziek. Het carnavalsfeest kan identiteit-versterkend werken voor carnavalsvierders die uitgerekend tijdens dat feest een andere identiteit aannemen. Of is die carnavals-identiteit nu juist de echte identiteit die een heel jaar lang verborgen moet worden gehouden doordat men steeds andere rollen moet aannemen wat het 'theater van het leevē' nu eenmaal van iemand verlangt? Wat was het aandeel van de carnavalsmuziek in de vormgeving van een Limburgse identiteit in de tweede helft van de 20^e eeuw? Zou het carnavalsfeest als Limburgs cultuurverschijnsel wel zo'n grote impact hebben gehad wanneer de Limburgse carnavalsmuziek ontbrak of door niet-Limburgse carnavalsmuziek zou worden vervangen?

Via de als nostalgisch bestempelde muziek van de eerste generatie troubadours werden identiteitsprocessen op verschillende niveaus, individueel, lokaal en regionaal geactiveerd. Datzelfde zou in deze periode ook opgaan voor die andere tak van de dialectmuziek, de vastelaovesmuziek, die daarvoor wel eerst een provinciaal podium moest krijgen. De in het vorige hoofdstuk vermelde constatering van Limburgs Dagblad journalist Hendriks dat het lokale ethnocentrisme alsook het ontbreken van muziekuitleverers en een presentatiepodium belangrijke hindernissen vormden voor de productie én acceptatie van een provinciale carnavalschlager, waren allemaal terecht. Hendriks weigerde echter in te stemmen met sombere gedachten over de toekomst van het Limburgse carnaval.

"Moet Limburg zich nu met handen en voeten tegen deze ontwikkeling afzetten of moeten we het aanvaarden als een verschijnsel dat tóch niet meer tegen is te houden? Voor puriteinse folkloristen met een pessimistische inslag is het al lang een bekeken zaak dat mét de intrede van de commercie het verval van carnaval is begonnen. Een Maastrichts carnavalist die ieder jaar met lede ogen de Hollanders met toeters en feestneuzen in Wyck uit de trein ziet stappen, bezwoer mij dezer dagen nog: „Over tien jaar dan rijden de extra treinen in omgekeerde richting en gaan de Limburgers carnaval vieren bij de Zeezotten in Beverwijk of de Toffe Toeters in Tietjerksteradeel op muziek van de klompdansen of de Candyplaatjes met geslachtsacrobatiek".¹³

Wat bij de Limburgers aanvankelijk ontbrak was de weerzin tegen de seksistische, suggestieve teksten van de Hollandse schlagers alsook tegen het duidelijk fabrieksmatig geproduceerde en commerciële hos- en meezinggehalte van deze liedjes. De grote initiator en organisator van het Limburgs Vastelaovesleedjes Konkoer (het LVK), Bertha Paulissen, gaf in een interview aan dat ze persoonlijk ook ervoer hoe moeilijk het was om je tegen het hoge meezinggehalte van de Hollandse carnavalsschlager te verzetten. Telkens wanneer de mega-hit 'uche, uche, uche' van Vader Abraham langskwam, zong ze zelf volop mee, en constateerde ze dat iedereen in de overvolle kroeg waarin ze zich op dat moment bevond, datzelfde deed.

Maar zoals we al lazen, geloofde Hendriks niet dat de commercieel-muzikale kolonisatie een onvermijdelijk en voldongen feit was, waartegen elk verzet als hopeloos moest worden beschouwd. Voorwaarde voor een succesvol tegenoffensief was wel dat er een podium voor de provinciale carnavalsschlager zou komen. Hendriks kreeg in 1976 zijn zin, want in dat jaar werd het eerste LVK georganiseerd en na nog enkele jaren met opstartproblemen, bleek al snel in de jaren tachtig dat dit festival een (succesvol) blijvertje was. In 1987 kon een journalist dan ook het volgende berichten in het Limburgs Dagblad:

"De Limburgse carnavalsvierders hebben zonder dat ze er iets aan hoefden doen, hun zin gekregen: het wat zij noemen 'Hollandse' carnavalslied is teruggedrongen in de hoek. De radio- en televisieprogramma's van de afgelopen weken bewezen het en de hitkrantjes spraken boekdelen. [...] Ook de tijd dat in de Tip- Top- en Hitparade-bladen carnavalsliederen vochten om de eerste plaatsen, is voorbij. Voor het eerst sinds vele jaren is carnaval zelfs aangebroken zonder één nummer in de Top-40. De Limburgers die een ingeboren haat koesteren jegens de carnavalsliederen van boven de Moerdijk kunnen in alle opzichten tevreden zijn".¹⁴

De vraag blijft dan bestaan, hoe het mogelijk was dat het door een kleine groep 'andersdenkenden' geïnitieerde tegenoffensief zo succesvol zou verlopen. Het was een feit dat een vruchtbaar klimaat in Limburg voor het **lokale** carnavalslied al decennia bestond, maar dat zo'n klimaat voor het **provinciale** carnavalslied pas geleidelijk zou ontstaan. Feit is ook dat de steun van de regionale omroep, de ROZ, aanvankelijk ontbrak. Ook ontbrak aanvankelijk de interesse bij veel platenmaatschappijen voor het carnavalsrepertoire, met name vanwege de commercieel weinig aantrekkelijke en beperkte lokale afzetmarkt.

Was er inderdaad sprake van een ingeboren haat bij Limburgers tegen de commerciële liedindustrie zoals de journalist van het Limburgs Dagblad constateerde? Die constatering lijkt in tegenspraak met het aanvankelijk ontbreken van een, en vervolgens moeizaam te mobiliseren, brede volksbeweging die zich tegen het importlied verzette. Het tegendeel leek dan ook eerder het geval te zijn. Voor zover er al een (matige of heftige) weerzin bestond, lijkt die eerder geleidelijk te zijn gegroeid in de loop van de jaren zeventig en in het bijzonder in de jaren tachtig.¹⁵

Reeds in 1980 ervoer Sjeng Kraft, de vader van zangeres Beppie Kraft, hoe zeer er in Maastricht een anti-Hollandse sfeer rondom carnavalsschlagers was ontstaan. In 1980 had Sjeng Kraft zijn winnende lied van het Maastrichts vastelaovesleedjeskonkoers 'Boe de brouwer is, hoof de bekker neet te zien' op verzoek van Johnny Hoes ook uitgebracht in het Nederlands. De Maastrichtenaren waren echter allesbehalve gecharmeerd van 'Waar de brouwer is hoeft de bakker niet te zijn'. Kraft: "Dat vonden ze verschrikkelijk hier, maar ik heb me er niks van aangetrokken". Een andere prijswinnaar Sjef Duchateau verduidelijkt de negatieve reactie: „Waar het bij ons om draait is de dreiging dat een Hollands nummer binnendringt ten koste van een Maastrichts lied. Een Hollands nummer heeft de steun van Hilversum. Wij niet en dat irriteert. Van boven de rivieren dringen ze zich op met hulp

van radio en televisie en daar keren we ons tegen. Er wordt hier in de cafés nooit een Hollandse carnavalsplaat gedraaid. We willen niks weten van die indringers. Ze moeten ons met rust laten".¹⁶ Een essentieel mechanisme voor het mobiliseren van collectieve identiteitsprocessen is het creëren of reactiveren van een wij-zij tegenstelling, wat in dit geval in Maastricht dus gebeurde.

Het activeren van identificatiemechanismen kende behalve de angst voor het verloren gaan van carnaval en het carnavalslied als wezenlijke elementen van de oorspronkelijke Limburgse volkscultuur nog andere, ten dele grotendeels 'onzichtbare' oorzaken die niet alleen cultureel maar ook economisch en mentaal van aard waren.

Zo zorgde het afbouwen van de mijnindustrie en de ten dele mislukte herstructurering voor maatschappelijke onrust en economische onzekerheid voor een grote bevolkingsgroep in een groot deel van Zuid-Limburg. Is het toeval dat het initiatief tot het oprichten van het LVK, en daarmee de bescherming van het Limburgse volksculturele erfgoed, van mensen uit de voormalige mijnzetel van de westelijke mijnstreek, de stad Geleen, kwam? De belangrijkste initiatiefneemster, Bertha Paulissen was opgegroeid in Geleen, dochter van een mijnwerker en schopte het tot wethouder van de stad. Tot de bouw van de Staatsmijn Maurits (1915-1923) was Geleen een dorpje van ruim 3.000 inwoners, bestaande uit de kernen Geleen (Oud-Geleen), Lutterade, Spaans Neerbeek en Krawinkel. Door de mijnindustrie was Geleen in een razend tempo gegroeid; in 1930 bedroeg de bevolking al 12.000 zielen, in 1955 25.000 en in 1980 36.000. Geleen werd, evenals Heerlen, een bloeiende winkelstad maar was ook een plaats waarvan inwoners, evenals die van de andere mijnzetels Heerlen en Kerkrade, al vier decennia intensief bezig waren met de vormgeving van een eigen lokale identiteit. Daarbij speelde de rivaliteit met de slechts op een kilometer afstand gelegen buurstad Sittard, die in de literatuur als ideaaltypische Limburgse woonplaats werd betiteld, eveneens een belangrijke rol.

Kerkrade ging zich vanaf de jaren 50 'Klankstad' noemen, maar Geleen had ook een primeur; het was de plaats waar het oudste popfestival van Europa, Pinkpop, in 1970 werd georganiseerd. Geleen adopteerde ook een bijnaam; de stad ging zich in carnavalstijd, als ze door de carnavalsvereniging de Flaarisse werd geregeerd, 'Waereldsjtad' noemen (de naam dankt zijn oorsprong aan het feit dat het dorp in zeer korte tijd uitgroeide tot een middelgrote moderne stad). De tekst van het carnavalslied '*Gelaen dat wurd ein Waereldsjtad*'¹⁷ uit 1955 is heel illustratief voor de opbouw van een positief zelfbeeld door de inwoners van de jonge stad.

*De grôatste gekke van Gelaen zeen eindellèk bei-ein.
Ze numme zich 'De Flaarisse' en sjtaon vas op de bein.
Ze hauwte noe de sjpas in hoes, de Raod krig ziene zin.*

*Refrein:
Gelaen dat wurd ein waereldsjtad (bis)
Veer hōbbe ein begin. (bis)*

*Veer kriege noe ein sjtadion, veur twintig doezend man,
En eine echte boelevaar, Jao, jao, Gelaen dat kan.
En auch ein grôat konzertgeboew, veer kriege ooze zin.
Refrein*

*Ocherm, de boere van Gelaen, die sjtaon noe op de sjtraot.
Die waere al hun lendjes kwiet, en lègke noe het lôad.
Ze mōtte noe het centrum oet, ze hōbbe em noe in.*

Toen de roemrijke Geleense voetbalclub 'Fortuna 54' in 1968 vanwege tegenvallende resultaten moest fuseren met een vereniging uit de concurrerende stad Sittard, verloor de stad een belangrijk identificatiepunt. Daar bovenop kwam de afbouw van de mijnindustrie die ook beeldbepalend was geweest en de trots van de Geleendenaar had gevoed. Door de afbraak van de mijnindustrie ontstond al een voedingsbodempunt voor de activatie van de Randstad-Periferie tegenstelling. Inwoners van de jonge stad gingen, al dan niet bewust, op zoek naar vervangende identificatiepunten om het positieve collectieve zelfbeeld verder te blijven voeden. In dat kader had initiatiefneemster Bertha Paulissen een antenne ontwikkeld voor gebeurtenissen en initiatieven die identiteit-bepalend ingekleurd konden worden. Bertha streed als trotse Geleense en Limburgse voor zowel de lokale als de provinciale carnavalscultuur. Het toekomstbeeld van een Limburgse carnaval met uitsluitend 'Hollandse' muziek was voor haar niet acceptabel; ze ging, gevoed door de ontwikkelingen in haar omgeving waar ze ook nog eens als wethouder nadrukkelijk mee werd geconfronteerd, de strijd aan en ze won deze! Maar de strijders voor het behoud van het eigen volksculturele erfgoed zouden daarbij steun krijgen vanuit een onverwachte hoek...

Het wetenschappelijke discours

Wat de meeste Limburgers niet konden weten was dat vanaf 1970 de volkscultuur in het algemeen, en in het bijzonder de carnavalsscène, tevens het onderwerp van wetenschappelijk onderzoek werd. Blijkbaar was er een omslagpunt vanaf de jaren '70 gekomen. In de wetenschappelijke wereld werd er vanuit verschillende disciplines onderzoek verricht naar de maatschappelijke betekenis van het carnavalsfeest die vaak de legitimatie ervan als doel had! Voor de Tweede Wereldoorlog zette menig academicus nog vraagtekens bij de maatschappelijke en morele waarde van het feest dat doorgaans in academische kringen als een ordinaire zuippartij werd beschouwd. Een halve eeuw later wordt het feest omarmd als beschaafd tegenwicht tegen de massificatie van de moderne samenleving. Opvallend is daarbij de felle toon waarin sommige academici betoogden tegen de commerciële kolonisatie in de vorm van de Hollandse 'carnavalschlagers'. Zo ook de socioloog Theo Fransen, wat blijkt uit de volgende citaten uit zijn in 1981 uitgegeven publicatie 'Carnaval ontmaskerd'.

*"Wat is het 'Hilversumse Carnavals' lied daarentegen meestal? Een 'vluiggertje' gericht op afromen van de markt, een lied zonder enige pretenties, niet gemaakt met het 'hart', een 'schnabbeltje', wat een artiest zich kan permitteren, omdat die zijn/haar reputatie toch niet in de waagschaal legt of te grabbel gooit, een lied waar nauwelijks eerzucht in geïnvesteerd wordt, een 'instant-song', zoals je ook 'instant-pudding' hebt, door sommigen wel vertaald als 'luie-wieve-pap'. [...] 'Het Hilversumse lied bevestigt maar al te gemakkelijk stereotypen, is enigermate agressief in tekst of dictie; alcohol en erotiek druipen eraf'. [...] 'Veel zogenaamde schlagers zijn dan ook verre van bevorderlijk voor het 'imago' van het carnaval, ze bezoedelen het beeld van dit feest, door het te doen voorkomen alsof het een grote seksuele uitspanning en dronkemansfeest zou zijn."*¹⁸

Wat opmerkelijk is, is dat diverse wetenschappers hun streven naar waardenvrijheid leken te vergeten wanneer ze over het carnavalsfeest en de carnavalsliedjes schreven. Zo werd er in 1981 in Tilburg een wetenschappelijk symposium over carnaval georganiseerd door het Noord-Brabants Genootschap, toen de Oeteldonkse Club haar 99-jarig bestaan vierde. Daarin was ook een discussie gepland over de waardering en de toekomst van het carnavalslied onder de titel 'Maar laten zingen zoals ze gebekt zijn?'. De hoofdvraag die aan de deelnemers werd voorgelegd was of de massale productie van commerciële carnavalsliedjes niet 'een wezenlijke aantasting van het eigen carnavalsidoom zal inhouden en zo het feest van binnenuit verzieken'.

Pieter Anton van Gennip, godsdienstfilosoof, doet verslag van de discussie in de volgende bewoordingen:

*"Algemeen was de afwijzing van de bandliteiten, waarmee nogal eens getracht wordt de pretmakers op de hand en de kopers over de toonbank te krijgen. Onbenulligheden als paarden in de gang of wegenwachtdames hebben even weinig met de filosofie van het carnaval te maken als grofheden die nauwelijks verhuld geobsedeerdheid door geslachtsorganen en sexuele omgang als stemmingmaker hanteren. Deze bandliteiten hebben daarenboven het grote nadeel dat zij het imago van Carnaval als een plumpe orgie voor debielen versterken; niet alleen stimuleren zij het feest niet, zij hollen het uit. Een feestelijke overvloed, ook in het drankgebruik en een plezierige openheid in de verhoudingen, ook in erotisch opzicht, is van een heel andere orde dan de morse goedkoopheid die er door deze produkten wordt ingestampt."*¹⁹

Aan het carnavalsfeest in zijn oorspronkelijke vorm wordt door de congresgangers een beschavende functie toegekend, terwijl het mee-joelen met de commerciële nummers een averechts effect zou oproepen. In het bijzonder de jeugd dreigde daardoor te vervreemden van de eigen muzikale volkscultuur. Nieuw was deze kritiek overigens niet; in de wederopbouwperiode werd de muzikale volkscultuur van de troubadours ook al opgevoerd als tegenwicht tegen de 'vergiftiging' door de commerciële massacultuur. Kritiek was er toen overigens ook al op de voorlopers van de huidige oktoberfeesten. Sommigen betreurden het dat in 's-Hertogenbosch, een stad met zo'n duidelijk idioom, ook de zogeheten 'Egerländermusik', compleet met jodelgroepen en dirndljurken, meende stemming te moeten maken.

De laatste constatering geeft goed de teneur van de overige voordrachten van het congres weer. Het 'echte' carnaval en het 'echte carnavalslied' zijn geworteld in een verleden en producten van een oorspronkelijke lokale cultuur, een echte 'Gemeinschaft' waar het collectief feesten op een beschaafde wijze plaatsvond, totaal afwijkend en daarmee een voorbeeldfunctie vormend voor het commerciële, oppervlakkige en platvloerse denken en handelen van mensen in de moderne 'Gesellschaft'. Het carnavalsfeest verdient als onbedorven volkscultureel reservaat en identiteit-generator beschermd te worden tegen de schadelijke invloeden van de moderne commerciële massamaatschappij.

Het religieus-magische discours

In zijn boek 'Met Carnaval mag alles... maar enkele dingen niet...' voert Laugs als verklaring voor de verkeerde beeldvorming van het carnavalsfeest onder meer op het verschil tussen mensen die carnaval als een oppervlakkig feest zien en beleven, en de ingewijden die de verborgen, innerlijke kracht en de dieperliggende betekenis van het feest ervaren en begrijpen. Daarmee voegt hij aan het palet van de hiervoor al genoemde tegenstellingen Holland versus Limburg, Commercieel versus Niet-Commercieel, Noorderling versus Zuiderling, Onbeschaafd versus Beschaafd en Hoge Cultuur versus Lage Cultuur, een verdere tegenstelling toe.

*"De ziel van het carnaval, dat uit de vastenavond is voortgekomen, is religieus, zij heeft alles met een religie te maken. Carnaval is in zijn diepste wezen een feest en het is dat gebleven, ook al lopen de kerken leeg en zullen de golvende massa's, die het in Den Bosch op z'n Oeteldonks vieren en in Maastricht rondom het Mooswief (groentenvrouw), meer oog hebben voor de vrolijke uiterlijkheid aan de oppervlakte. Onder deze oppervlakte is de eeuwige ziel van carnaval moeilijk grijpbaar. Zij is deelbaar - hoewel dat erg moeilijk is - met mensen die niet zijn ingebed in de eeuwenoude en ononderbroken cultuur van vastenavond en carnaval, ergo: die vanaf de Reformatie geleerd hebben zich daarvan af te wenden."*²⁰

Het verband tussen het carnavalsfeest en het katholieke geloof is evident, omdat carnaval (of vastenavond) immers als feest de vastentijd inleidt voorafgaande aan het Paasfeest. Door het katholicisme tegenover het protestantisme te plaatsen, wordt de tegenstelling tussen de perifere katholieke provincies onder de Moerdijk, Brabant en Limburg, en de boven-Moerdijkse protestantse provincies nog eens geaccentueerd. Maar Laugs gaat hierin nog een stap verder, wanneer hij stelt dat het katholieke geloof de gelovige vastenavondvierder een stuk vrijheid laat ervaren, dat de Protestant niet kent en waardoor hij gedwongen is het feest oppervlakkig te beleven en te vieren.

Ook stelt hij dat er sprake is van een traditie, die haar oorsprong heeft in een ver Middeleeuws katholiek verleden. Carnaval is in haar diepste belevingen een esoterisch feest, een feest voor ingewijden. Daarmee introduceert hij een mystiek-magisch element dat de uniciteit van dit cultuurverschijnsel nog eens extra benadrukt. Natuurlijk, zo constateert de auteur, zijn er ook Limburgers die het carnaval oppervlakkig beleven en vieren, maar de carnavalsvierder die kennis heeft van de door het katholieke geloof geïnitieerde collectieve diepgaande innerlijke beleving, ervaart op bijzondere wijze de eeuwenoude mystiek-religieuze beleving van het carnavalsfeest. En zo, aldus Laugs, zijn het de carnavalsliederen die als intermediair functioneren bij het ervaren van een oppervlakkige en/of een diepgaande wijze van beleving van een feest dat een belangrijke identiteit verschaffende functie heeft.

Samenvatting

De nostalgiegolf van de jaren zeventig verschaft weliswaar een vruchtbaar emotioneel decor voor de aanval op wat werd beschouwd als de afbraak van de traditionele Limburgse volkscultuur, maar de overtuiging, of beter, het geloof in de unieke en kostbare kwaliteiten van de Limburgse volkscultuur had nog diepe en stevige, bijna onuitroeibare wortels in de beleving van een deel van de Limburgers. Het carnavalsfeest en de carnavalsmuziek had, als een als bijzonder en waardevol ervaren onderdeel van het Limburgse cultuurpatroon, een symbolische lading die al decennialang intensief gevoed werd vanuit de lokale identiteiten en die vanaf de tweede helft van de jaren zeventig een provinciale dimensie zou krijgen. Niet in de plaats van de lokale identiteiten, maar als een verlengstuk van hen!

We zien dat ook nu weer sprake was van een *selffulfilling prophecy*; aan de Limburgse volkscultuur en meer specifiek de volksmuziek, werd in de discoursen een unieke status toegekend en dat verschaft aan veel Limburgers een positief zelfbeeld in een periode waarin de maatschappelijke onrust mensen deed verlangen naar ankerpunten en positieve berichtgeving. Door de hier boven geschetste discoursen rondom het carnavalsfeest in het algemeen, maar vooral toegespitst op de culturele betekenis én beleving van het carnavalslied in het bijzonder, werden collectieve identiteitsmechanismen in de Limburgse samenleving geactiveerd. De nog altijd op de achtergrond aanwezige Randstad-periferie tegenstelling vormde daarbij een belangrijke katalysator. Muziek kan de behoefte aan een eigen unieke identiteit in emotionele zin, bewust en onbewust voeden; in Limburg gebeurde dat in deze periode via de vastelaovesleedjes die een podium kregen in de vorm van de organisatie van het LVK.

In het begin van het laatste decennium van de 20^e eeuw verdwijnt een groot deel van de maatschappelijke onrust en begint een volgende fase waarin aan Limburgse volksmuziek, als romantische contrapuntische melodie van het moderniseringsproces en als identificatiefactor, tevens andere functies werd toegekend.

1990-2005

DIALECT MAG WEER

Limburg rules the world!

In een interview met het dagblad Trouw in 1995 verzuchtte de op carnaval gepromoveerde Limburgse historica Carla Wijers dat de negatieve stereotype beelden over het Limburgse carnaval, waarvan ze had gehoopt dat ze deze met haar proefschrift had kunnen corrigeren, nog volop in de verslaggeving van de door haar eerder gegeven interviews bleven terugkomen. Twee jaren later werd de Limburgse blaasmuziek eveneens met negatieve beeldvorming geconfronteerd. Aan het WMC 1997 werd aandacht besteed door het NOS-journaal van acht uur 's avonds, wat tot dan toe niet gebruikelijk was. Maar de vreugde hierom liep uit op een deceptie; Philip Freriks kondigde het prestigieuze concours voor blaasorkesten aan met "Hoempapa op wereldniveau". Deze voorbeelden lijken te bevestigen dat stereotypen over Limburgse volkscultuur en volksmuziek niet alleen een hardnekkig leven leidden, maar dat ook de nationale media steeds tot een recycling hiervan over blijken te gaan.

Het is de bliksemcarrière van een onbekende Limburgse dialectgroep in de jaren '90 die echter een heel ander beeld laat zien. Het is die carrière die het bewijs vormde dat in het laatste decennium van de 20^e eeuw er in Nederland sprake was van een (her)waardering van de streektaalmuziek. Tot verbazing van veel muzikanten uit meer kosmopolitisch georiënteerde popgroepen, wist Rowwen Hèze met haar optredens en muziek een breed luisterpubliek volledig voor zich te winnen en scoorde de Limburgse dialectgroep landelijk de ene na de andere hit. Ook andere streektaalmuziekgroepen maakten in dit decennium een bloeiperiode door. Het begrip dialectrenaissance werd geïntroduceerd om die ontwikkeling te duiden.

De Limburgse blaasmuziek bereikte in de jaren '90 ook haar muzikale hoogtepunt. In 1993 namen de twee harmonieorkesten uit het kleine plaatsje Thorn deel aan het WMC in een speciale topafdeling die voor uitzonderlijk presterende blaasorkesten was ingericht. Met formidabele muzikale prestaties werden de verenigingen wereldkampioen en vicewereldkampioen en versloegen overtuigend de eveneens op heel hoog niveau musicerende concurrenten uit zowel Nederland alsook het buitenland. Limburgse blaasmuziekdirigenten werden steeds frequenter wereldwijd uitgenodigd voor het verzorgen van workshops en als gastdirigent bij gerenommeerde orkesten. Limburgse blaasmuziekverenigingen werden zowel nationaal alsook mondiaal muziek-culturele ambassadeurs. Opmerkelijk is dat de Limburgse blaasmuziekgezelschappen steeds meer hun functie als generator van lokale identiteit opbouwden door te functioneren in twee contexten: de lokale context waarin ze muzikaal veel gemeenschapsactiviteiten luister bijzetten en de wedstrijdcontext waarin ze niet alleen als ambassadeur van het dorp, maar ook van de provincie en van Nederland gingen optreden.

Ook het Limburgse Vasteloavesleedjes Konkoe (het LVK) maakte een bloeiperiode door. De provinciale omroep ging de finale van het 'Konkoe' live uitzenden wat de populariteit en uitstraling ervan vergrootte en de deelnemers een goed gevulde agenda tijdens de carnavalsperiode bezorgde. De Bondsconcoursen en het WereldMuziekConcours waren al lang instituties geworden, het LVK was in vijftien jaar tijd eveneens tot een institutie uitgegroeid die, als onderdeel van in dezelfde periode ontstane en het lokale overstijgende vasteloavesrituelen als de Zoepkoel in Venlo, de Sjasiefestatie te Roermond en de Elfde van de Elfde in Maastricht, een vaste plek zou verwerven.

Wat verklaarde het nationaal succes en waardering voor de Limburgse streektaalmuziek in deze periode? Vormde de muziekinhoudelijke kwaliteit die in de afgelopen halve eeuw was opgebouwd de belangrijkste verklaring voor het succesverhaal? En welke rol speelde daarbij de functie die deze volksmuziek bij de opbouw van een collectieve Limburgse identiteit had geleverd?

Retromania, grensvervagingen en nostalgie

In 1990 schreef een muzikrecensent van het Limburgs Dagblad het volgende:

*"De vervagende grenzen lijken het meest opvallende kenmerk van de populaire muziek in de jaren negentig te gaan worden. De scheidslijnen tussen verschillende genres als funk, hardrock, sixties, reggae, salsa, country, jazz, avant-garde, enzovoorts worden onduidelijker. Het zijn vaak boeiende kruisbestuivingen, zoals bijvoorbeeld bij het eerdergenoemde Living Colour. Maar hoe opwindend Living Colour 24-7-Spyz en al die andere vergelijkbare bands ook mogen zijn, in feite is het oude wijn in nieuwe zakken. Sly and the Family Stone of een popgroep als Mothers Finest verrichtten al eerder baanbrekend werk op dit gebied."*²¹

Naar de mening van veel pophistorici was de geschiedenis van de popmuziek eind jaren tachtig geëindigd. Reden: er ontwikkelden zich geen nieuwe stijlen. Een geschiedenis van de subculturen in de populaire muziek in Groot-Brittannië laat zien dat die tussen 1950 en 1978 georganiseerd werden rond symbolische figuren als de rockers, mods, skinheads, rasta's, bowieboys en punkers. Vanaf eind jaren zeventig werden subculturen regelmatig 'nieuw leven ingeblazen' (mod revivals, ska revivals, skinhead revivals, glam revivals, rave revivals en ga zo maar door) en in een steeds sneller tempo. Wie de popgeschiedenis in de jaren negentig van de 20^e eeuw overziet, krijgt de indruk dat er zich geen nieuwe soorten popmuziek meer gingen aandienen. Het leek alsof in een postmoderne popcultuur alleen het verleden nog de ingrediënten bood voor het schrijven van nieuwe muziekwerken en dat men geen nieuwe stijlen in de popmuziek meer hoefde te verwachten. Simon Reynolds muntte voor deze ontwikkeling het begrip 'retromania' dat ook de titel van zijn boek over de recente popgeschiedenis vormt.²² Reynolds betoogt hierin dat "in plaats van de drempel naar de toekomst te zijn, de eerste tien jaar van de 21^e eeuw het 'Re'-decennium bleken te zijn waarin de oude muziek en oude muzikanten terugkwamen, in gearchiveerde vorm of als gereanimeerde artiesten." Maar de jaren 2000 waren ook het decennium van ongebreidelde recylen: vervlogen genres kregen een nieuw muzikaal leven, vintage sonic materiaal werd opnieuw verwerkt, vaak in combinatie met andere retro-genres.

Er lijkt in het laatste decennium van de 20^e eeuw sprake te zijn van een nieuwe nostalgiegolf: de derde in de rij na de eerdere golven van de jaren '50 en '70. Dialect- of protestzangers van de jaren zeventig en tachtig, waaronder de Limburgse dialectzangers Jos Meessen en Gé Reinders, maken een ommezwaai naar nostalgisch getinte dialectmuziek.

En dan is er opeens niet alleen lokaal en regionaal maar ook nationaal veel belangstelling voor die dialectgroep uit Noord-Limburg, die bestaat uit 'gewone' jongemannen uit een 'gewoon' Noord-Limburgs dorp, die 'gewone' feestmuziek maken, maar 'ongewoon' veel belangstelling krijgen. Opvallend genoeg kregen ze al snel de naam 'Los Limbos' toegedicht, die ze als geuzennaam gingen hanteren. Ook Rowwen Hèze speelde in zijn begintijd halverwege de jaren tachtig nog protestliedjes maar ging in de jaren '90, naast wat zij feestmuziek noemden, liedjes zingen waarin een meer nostalgisch-mythische sfeer werd opgeroepen. Opmerkelijk is ook dat zij, evenals de andere dialectgroep Carboon, daarmee inspeelden op de algemene behoefte aan mystiek in de westerse wereld. In het geval van Carboon gebeurt dat door de productie van een thema-CD in 1994 met uitsluitend nummers over de roversbende die de Bokkenrijders werd genoemd en die als historisch fenomeen altijd een hoog mythisch consumptiegehalte kende.

Profiteerde de streektaalmuziek in Nederland van de 'retromania'? De succesvolle streektaalgroepen lijken de exponenten van een samenleving te vormen waarin zowel de muzikale alsook culturele categorisering en scheidslijnen niet meer voor grote

bevolkingslagen allesbepalend zijn bij het vormgeven van hun identiteit. Maar waarin tegelijkertijd, welhaast paradoxaal, meer aandacht en waardering voor authenticiteit en nostalgie ontstond. De begrippen nostalgie, authenticiteit en dialectrenaissance hebben gemeenschappelijk dat zij allen verwijzen naar een maatschappelijke behoefte om herinneringen uit het verleden in een aangepaste melancholische vorm te reactiveren. Het zijn in het bijzonder deze begrippen die verwijzen naar een proces van expliciete of impliciete constructie van identiteit, individueel of collectief. Ook komt er in deze periode meer aandacht in de media voor de 'onderkant' van de samenleving; via de regionale TV die zijn intrede doet komt er, evenals dat overigens ook het geval is bij de commerciële omroepen, meer aandacht voor de gewone man en vrouw.

Nostalgie en de zoektocht naar een collectieve identiteit

De Franse historicus Edgar Morin stelde al in 1962 dat we in een tijdperk van nostalgie leven. Blijkbaar had hij een vooruitziende blik, want de 20^e eeuw begon met optimistische utopische ideeën, maar eindigde met nostalgie. Terwijl in de jaren zestig en zeventig nostalgische gevoelens nog vaak van een negatief etiket werden voorzien, heeft dat etiket, toen het maakbaarheidsideaal aan gezag verloor, geleidelijk een positieve inkleuring gekregen. Dat laatste is mede een gevolg van de resultaten van wetenschappelijk onderzoek waaruit bleek dat nostalgische gevoelens een therapeutische functie (kunnen) hebben.



De band Neet oét Lottum werd in de jaren '90 opgericht en werd in de jaren die daarop volgden zeer populair.

Het nummer *Hald mich 's vas* werd Paradeplaat op Radio2.

Foto: Niki Seelen

Vinden we in die nostalgische behoefte een verklaring voor het landelijke succes van dialectzangers als Gé Reinders, Rowwen Hèze, Neet oét Lottum en op provinciaal niveau de vele zangers en groepen die een dialecttalig repertoire gingen opbouwen en uitvoeren? In ieder geval heeft onderzoek aangetoond dat muziek een krachtig medium vormt voor het genereren van nostalgische emoties. Maar waarom is nostalgie zo'n krachtige en onmisbare emotie? ²³ Mensen die een nostalgische ervaring hebben, hebben meer positieve gevoelens dan bij een andere, meer alledaagse ervaring. Nostalgie bezorgt mensen meer psychologische veerkracht. Door nostalgische beelden wordt tevens een positief gevoel van eigenwaarde opgeroepen. Nostalgie verbindt ons met verleden beelden die 'roze' ingekleurd zijn. Daarnaast is nostalgie ook een sociale emotie. Nostalgische herinneringen verbinden ons met vrienden, familie of gebeurtenissen, bijvoorbeeld met het familiefeest van 35 jaar geleden, waarin sprake was van een grote sociale harmonie. Bovendien verschaft nostalgie ons leven zin en een zinvoller leven leidt weer tot een hoge mate van psychologisch welbevinden.

Het zijn dezelfde inhoudelijke kwaliteiten en functies die ook geactiveerd worden wanneer door onze hersenen een identiteit of een zelfbeeld wordt gecreëerd. Een zelfbeeld zal immers bij voorkeur positief worden ingevuld en helpt ons ook met het oriënteren in een leefomgeving en sociale contacten op te kunnen bouwen en te onderhouden. De (moderne) Limburger anno 1990 had als wereldburger een meervoudige identiteit ontwikkeld waarmee hij kon functioneren in verschillende sociale situaties waarin steeds weer een andere (deel)identiteit moet worden geactiveerd. Dat maakt echter zijn behoefte aan activering van dat gedeelte, dat zijn organische verbondenheid accentueert, alleen maar sterker. Diep in ieder mens blijft de behoefte aan geborgenheid bestaan, niet alleen vanwege veiligheidsbehoeften, maar omdat mensen nu eenmaal sociale wezens zijn.

Waarom ontstond er in de jaren '90 in de westerse samenleving zoveel behoefte aan nostalgie? Bij nostalgische gevoelens worden geïdealiseerde beelden van het verleden opgeroepen. Onderzoek heeft aangetoond dat zulke rooskleurige beelden ons helpen om te gaan met grote maatschappelijke veranderingen. En die waren er in deze periode volop! De overzichtelijke Koude Oorlog-situatie was met de val van de Berlijnse Muur verleden tijd. Een golf van nationalistische bewegingen veranderde in korte tijd een deel van de Europese statenkaart totaal. De grote machtige Sovjet-Unie verdween in korte tijd van het wereldtoneel, Joegoslavië desintegreerde als staat en de daaruit voortkomende oorlogshandelingen leverden confronterende beelden op. De Golfoorlog en de politieke instabiliteit in de verschillende Golfstaten zorgden voor bezorgdheid over de continuïteit van de olieaanvoer die nog altijd de belangrijkste energiebron vormde. Iedereen werd door de introductie van het World Wide Web in 1991 met de digitale revolutie geconfronteerd en in 1996 maakte internet deel uit van de massacultuur.

Economisch leek de crisis van de jaren tachtig te zijn overwonnen en Nederland kende met de paarse kabinetten politieke stabiliteit maar de politiek ongebruikelijk coalities zorgden ook voor politieke vervreemding bij een steeds groter wordend deel van de Nederlandse bevolking. Politici als Fortuyn en Bolkestein waarschuwden voor een sluimerende ontevredenheid en onrust. De geschetste ontwikkelingen vormden de bron voor gevoelens van ontheemding en vervreemding die deels bewust, deels onbewust werden ervaren. Nostalgie is een reactie op een verlieservaring en/of vervreemding en ontheemding. Gelukkig waren er nog streektaalmusici, die uiterst deskundig waren in de productie van nostalgische beelden als tegenwicht tegen deze negatieve gevoelens.

Limburgse dialectmuziek als antidotum voor een hectische samenleving

Zo was er Rowwen Hèze, een groep die met haar concerten muzikale belevingsruimten realiseerde waarin het esthetisch genieten van muziek niet voorop stond maar de fysieke beleving hiervan alsook de sociale verbondenheid met de rest van de feest- c.q. concertbezoekers.

"Zeker als je ervan uitgaat dat een feest in een tent bepaald geen optimale omstandigheid is voor een optreden van een muziekband. Vaak is het geluid ruk (vooral de voorprogramma's klinken vaak alsof er in de verte een schoolband in een aquarium staat te spelen) en na verloop van tijd gutst de condens als regendruppels van het tentdak af. En niemand staat stil naar de muziek te luisteren".²⁴

Het zijn ook hoofdzakelijk de fysieke ervaringen tijdens de slotconcerten die voor deze fan bijdragen aan de grote betekenis die de Noord-Limburgse groep voor het creëren van saamhorigheid en de vormgeving van een Limburgse identiteit heeft.

"En de puinzooi tijdens het concert is wat vormgeeft aan de saamhorigheid. Zelden loopt het uit op ruzie, eerder vind je je buurjongen van 30 jaar geleden terug in de moshpit voor het podium (true story). Voor mij persoonlijk is het dan ook een reis naar mijn roots, een afspraak met de rest van de Limburgse diaspora. Helemaal opgaan in de plattelandscultuur waarin ik opgroeide."[...] Dit alles maakt de Slotconcerten van Rowwen Hèze tot (muziek)cultuur zoals de Katholieke god van het Zuiden het ooit bedoeld heeft. En ik ben er volgend jaar weer!"

Het bovenstaande citaat vormt voor een onderzoeker een belangrijke bron omdat hierin door de concertbezoeker waarden als saamhorigheid, de plattelandscultuur, nostalgie én het katholicisme als cultuurspecifieke elementen nadrukkelijk worden benoemd. Het zijn deze waarden die vanaf de jaren '50 als een vaste canon bij het beoordelen van de kwaliteit van de Limburgse dialect- en blaasmuziek steeds weer werden geactiveerd en vaak dan ook nog eens in uitvergroete vorm. Het zijn dezelfde kenmerkende elementen en waarden, die in de jaren zestig en zeventig nog aan de basis van een negatieve stereotypering door buitenstaanders van de troubadour- en de blaasmuziek lagen, die vanaf de jaren '90 de ingrediënten vormden voor een positieve waardering van de streektadmuziek en de uitvoerenden daarvan.

Limburgse volksmuziek is geen streekgebonden en muzikaal-technisch afgebakend genre; de componisten van deze muziek maken gebruik van een mix van muziek-elementen die universeel zijn. De blaasmuziekverenigingen ontwikkelden zich in deze periode steeds meer tot muzikale kameleons, de schrijvers van Limburgse carnavalsmuziek gebruiken elementen uit de meest uiteenlopende muzikale genres en dat geldt ook voor de muziek van de dialectgroepen. Die ontwikkeling lijkt haaks te staan op de nostalgische dialectrenaissance die als antwoord op de ontheemding Heimat-gevoelens activeert door het gebruik van een lokaal-gebonden dialect en het gebruik van lokaal-geïntende thema's in de dialectteksten. Hoe kunnen we deze tegenstrijdigheid verklaren?

We zien in de optredens en de muziek van onder meer Rowwen Hèze, Gé Reinders, Neet oét Lottum dat de dialectzangers en -groepen in de muziekteksten steeds meer op een instrumentele wijze gaan 'spelen' met identiteit, nostalgie, mythificatie en folklorisme. Dat muziek alsook specifieke thema's in de liedteksten, ook al zijn ze lokaal of regionaal ingekleurd, toch bij een luisterpubliek uit een andere context een snaar kan raken, ervoer ook al de eerste generatie troubadours. Anders geformuleerd, de 'Klokke van Limburg mie landj' van Frits Rademacher, (die overigens aanvankelijk de Sittardse klokken waren) bleken ook bij Friezen en Drentenaren emoties los te kunnen maken. Terwijl door de verspreiding via de massamedia de pop- en klassieke muziek al had bewezen dat contextgebonden muziek ook buiten de oorspronkelijke context emoties los wist te maken, bleek dat op het einde van de 20^e eeuw ook steeds meer op te gaan voor de streekgebonden dialectmuziek, waarvan de taal voor veel luisteraars uit andere delen van het land vaak toch nog onverstaanbaar en dus onbegrijpelijk was. Gé Reinders benoemt dit in een van de interviews.

"Toen ik er net mee begon, 25 jaar geleden, trad ik op in Emmen, in Drenthe. Na afloop kwam een man naar me toe: ik verstond er niets van, maar ik begreep het allemaal. Ze voelen het. Deze week begin ik aan een nieuwe tour, Oetblaoze. Vroeger dacht ik: in dialect zingen, dat kan ik niet maken. Nu denk ik: we gaan ze helemaal omverblazen." ²⁵

We zien hier een proces van dubbele acceptatie; enerzijds de acceptatie van de streekgebonden dialectmuziek door concertbezoekers uit andere delen van het land. Anderzijds ook de acceptatie door de Limburgse artiesten van hun eigen dialect als cultureel waardevol en als een belangrijke identificatiefactor die in positieve zin aan de opbouw van een positief zelfbeeld kan bijdragen.

Jack Poels gaat nog nader in op de tegenstelling Holland versus Limburg, oftewel Randstad versus Periferie. Ze pakken hem niet meer op het feit dat hij Limburger is en Rowwen Hèze is nu een eigen koers gaan varen. En het is nu precies die eigen koers waardoor bezoekers authenticiteit ervaren en vooroordelen niet meer of minder worden geactiveerd.

"Vroeger toen ik in dienst zat was het Limburg tegen de rest van Nederland," zegt Poels. „Limburgers gingen bij elkaar zitten. Vanwege de taal. Na die tijd heb ik zo goed mogelijk Nederlands geleerd. [...] Toen we pas in de Randstad speelden was ik er heel alert op of we geassocieerd zouden worden met vlaai en bier. Want dat zijn van die vooroordelen. Als Limburgers op de radio komen gaan er vaak vlaaien mee. Dat hebben we in het begin juist vermeden, omdat je dan die vooroordelen onderstreept. Maar nu vind ik dat je het net zo goed wel kunt doen. Er schuilt niet kwaads achter en ze vinden het juist leuk als je het doet.”²⁶

Wat opvalt bij zowel Rowwen Hèze en Gé Reinders, maar ook bij andere dialectzangers en -groepen, is dat nostalgie een belangrijke inspiratiebron vormt. Maatschappijbreed is er heel opvallend niet alleen bij een oudere generatie, maar in het bijzonder bij jongeren begrip voor de nostalgische gevoelens ontstaan. Dat heeft alles te maken met gegeven dat mensen op een steeds jongere leeftijd al hun eerste nostalgische gevoelens ontwikkelen als reactie op het razendsnelle moderniseringsproces. Diverse citaten uit interviews wijzen op het belang van nostalgische herinneringen en de daarmee samenhangende emoties aan, die niet alleen een inspiratiebron voor verschillende liedteksten van Rowwen Hèze vormen, maar ook een generator voor het in stand houden van een lokaal identiteitsgevoel.

Poels benoemt daarnaast in diverse interviews het belang van een blaasmuzykvereniging voor het in stand houden van een gemeenschapsgevoel en het in stand houden van de lokale identiteit doordat zij de meeste dorpsrituelen muzikaal opluistert. De fanfare fungeert als een culturele intermediair die helpt een brug te slaan tussen de persoonlijke en de collectieve emoties, oftewel tussen de individuele en de sociale identiteit, van de inwoner van America.

Terwijl, zoals we zagen, bij de 'tentfeesten' de feestbeleving centraal staat, is er tevens onder fans een heel discours waarin over de groepsleden, de lokale roots en de inhoud van de teksten nadrukkelijk wordt gediscussieerd.

"De tomeloze energie die Rowwen Hèze in concerten steekt, slaat vanaf de eerste tonen over op het publiek dat massaal begint rond te hossen en met bier te smijten. Maar wat is er mooier dat een uitgelaten zaal na nummers als 'Bestel mar' en 'Henk is enne lollige vent' muisstil te krijgen met ingetogen songs die Rowwen Hèze wel degelijk op het repertoire heeft staan. Echter, juweeltjes als 'Twieje Wurd' en 'De Peel in brand' werden in een zodanig hoog tempo afgewerkt dat de kern ervan tekort werd gedaan. Jammer, enkele jaren geleden zorgden ze nog voor kippenvel".²⁷

Via zulke netwerkgesprekken wordt de eigen individuele en sociale identiteit-beleving geactiveerd en in deze periode steeds meer vanuit een positieve centrum-periferie relatie. Dit discours wordt bovendien gevoed door de onderzoeken van wetenschappers naar de betekenis van Rowwen Hèze voor de Limburgse en Nederlandse samenleving.

Binnen een al sinds de Romantiek bestaande beeldvorming wordt volksmuziek, waaronder de streektaalmuziek, bestempeld als authentieke muziek. Daarin onderscheidt deze zich van de populaire massamuziek en de als academisch geclassificeerde klassieke muziek. De authenticiteit die fans bij de groep willen zien, wordt door de Jack Poels en drummer Martin Rongen gedemonstreerd wanneer ze in interviews over hun liefde voor Tex-Mex, polka's, bruiloftsorkesten en Limburgse blaasmuzyk verhalen.



Via een theaterproductie over de exentriekeling Rowwen Hèze wordt door de fanfare aan de collectieve identiteit van de Amerikanen muzikaal invulling gegeven.
Afbeelding: Schouwburg Venray

"Martin: Mijn ouders luisterden niet naar rock 'n roll. Zij draaiden accordeonmuziek van het duo Schriebl en Hupperts. Bij de Tex-Mex vind je daar het nodige van terug. Thuis luisterden we naar de piraat in plaats van naar de nationale zenders. Daarnaast gingen we kijken naar de plaatselijke fanfare." ²⁸

Ook de relatie met de in het vorige hoofdstuk beschreven carnavalscultuur en de motieven voor het oprichten van een provinciaal carnavalsconкурс (LVK) hebben volgens hun eigen zeggen een rol in het succesverhaal van de groep gespeeld.

'Een van de factoren die in de geschiedenis van Rowwen Hèze een belangrijke rol heeft gespeeld, is de gewoonte van regionale muzikanten om voor carnaval eigen liedjes op te nemen in plaats van de uit Hilversum geïmporteerde voorgeprogrammeerde zoi te draaien. „Ieder dorp heeft dan zijn eigen carnavalsstamper“, vertelt Martin. „Die Hollandse hits hoor je dan niet.“

De Limburgse roots en identiteit worden niet alleen door de muziek en de muzikanten zelf bevestigd; het is voor de constructie van een Limburgse identiteit van belang dat deze, bij voorkeur in positieve zin eveneens door buitenstaanders worden bevestigd. Dat gebeurde veelvuldig in de beginperiode van hun succesvolle carrière.

De muzikanten van Rowwen Hèze worden steeds weer in publicaties geportretteerd als authentiek en het is dan ook zaak voor hen deze authenticiteit te bewaken. Het gebruik van instrumenten als de accordeon en een 'typisch' fanfare-instrument als de trompet droegen aan dat beeld alleen maar bij. Maar ook het gebruik van Tex-Mex elementen in hun muziek onderbouwde, paradoxaal genoeg, hun imago als authentieke streektaalgroep. De streektaalmuziekgroepen zijn tegelijkertijd de erfgenamen alsook de producenten van de Limburgse volkscultuur in het algemeen en de volksmuziek in het bijzonder.

Echter, hoe internationaal en kosmopolitisch de muziekinhoudelijke roots van Rowwen Hèze ook zijn, de Peelstreek wordt in deze periode in de media steevast neergezet als de laatste 'onbezoedelde' autochtone regio binnen Limburg en, mutatis mutandi, eveneens binnen Nederland. Er is sprake van een muzikale (her)betovering van het Peellandschap door het verwerken van mythische elementen alsook nostalgische herinneringen hierover in de liedteksten.

2005-... DE TOEKOMST

De constructie van een Limburgse identiteit in een postmoderne samenleving

"Rieu is geworteld in het Limburgse en specifiek in het Maastrichtse regionalisme, wat een volkomen onschuldig en enigszins naïef regionalisme is, of beter gezegd: chauvinisme. Hij koestert oprechte liefde voor zijn stad en zijn Limburgse land. Daarin past ook zijn trots op het Maastrichtse dialect. Hij is trots op zijn 'roots' in het Limburgse en heeft waardering voor de regionale gebruiken en rituelen. Uit zijn regionalisme spreekt zelfbewustzijn en zelfrespect".²⁹



André Rieu.
Foto: Karl-Heinz
Meurer

Wanneer de onderzoeker met mensen praatte over zijn onderzoek naar 'muziek en Limburgse identiteit' liet hij altijd de naam Andre Rieu vallen. De reacties over Limburgs kosmopolitische muzikheld als identificatie-object waren gemengd en grotendeels afwijzend. Terwijl de troubadours, de blaasmuziekverenigingen, de vasteloavesleedjes en de dialectzangers als onderdeel van de Limburgse identiteit zonder meer op ieders goedkeuring konden rekenen, werden er vraagtekens gezet bij de betekenis die de Maastrichtse musicus hierin had gehad en nog heeft. Toch is hij beschermheer van dat andere Limburgs-mondiale muziekpodium, het WMC, zegt dan de voorstander, bovendien woont hij in Maastricht wat hij altijd heel trots overal ter wereld als zijn muzikale thuisbasis vermeldt en waar hij zijn wereldwijd bekende Vrijthofconcerten verzorgt. Een Lottumse roos is naar hem vernoemd, zijn afbeelding vormt de decoratie van een Limburgse Arriva-trein etc. Ook zijn mondiale successen en zijn repertoire, dat ook Limburgse liedjes bevat, bleken voor mijn gesprekspartners niet voldoende om hem spontaan de titel 'Limburgse muzikheld' toe te dichten.

Deze twijfel is tekenend voor de onzekerheid die er bestaat over de vormgeving van identiteit in de 21^e eeuw. De invulling en afbakening van identiteit is flexibel geworden, er is sprake van een vloeibare samenleving aldus de filosoof en socioloog Bauman, én vloeibare identiteiten.³⁰ Doordat het individuele leven vloeibaar is en aan verandering onderhevig, omdat er steeds minder vaste patronen en ankerpunten zijn die ons denken en handelen een richting verschaffen, moeten mensen in een (post)moderne samenleving steeds weer opnieuw nadenken over de invulling van allerlei zaken in hun leven. Dat betekent, in positieve zin, dat mensen veel vrijheid ervaren die ze in de premoderne samenleving misten, maar het brengt ook veel onzekerheid en ambivalentie met zich mee. Maar waarom had men minder of geen probleem met de in dit essay behandelde volksmuziek als identificatiefactor?

Volksmuziek als identificatiefactor

Wanneer we inventariseren waarom in de periode 1945-2020 aan de voornoemde Limburgse volksmuzieksoorten de identiteitsfunctie wel werd toegekend, komen we tot de volgende bevindingen:

1. Muziek was al eeuwenlang een belangrijk expressiemiddel en ritueel werktuig binnen de katholieke eredienst in een provincie waarvan 98% van de inwoners katholiek was. Het was het Katholicisme, zij het wel grotendeels de volksculturele variant ervan, dat in de 19^e eeuw en de eerste helft van de 20^e eeuw als de belangrijkste identificatiefactor door Limburgse gezagsdragers en onderzoekers werd aangedragen.
2. Muziek in het algemeen, en in Limburg volksmuziek in het bijzonder, was bij uitstek een zeer geschikt beschavingsinstrument gebleken. Het werd ingezet om de Limburgse bevolking op een nog hoger beschavingsniveau te brengen, zodat integratie van Limburg als subcultuur binnen de Nederlandse natie kon plaatsvinden. Maar dan wel integratie **met behoud van de eigen volksculturele identiteit** zodat continuïteit van de Limburgse 'Gemeinschaft' op zowel lokaal

- alsook provinciaal niveau binnen een moderniserende samenleving werd gegarandeerd.
3. Volksmuziek werd vanaf de wederopbouwperiode nadrukkelijk geduid als een onlosmakelijk en kenmerkend onderdeel van de Bourgondisch-Limburgse mentaliteit en werd daarmee voor de Limburgers een belangrijke identificatiefactor. De traditionele vooroorlogse Limburgse mythologie werd geleidelijk vervangen door, onder meer, een nieuwe (volksmuzikale) mythologie.
 4. Een groot deel van Zuid- en Midden-Limburg werd in de eerste helft van de 20^e eeuw met een industriële tsunami geconfronteerd en in de tweede helft met de afbouw van de belangrijkste industrietak en andere maatschappelijke onzekerheden die in mentaal opzicht een flexibele instelling vereisten. Muziek maakt, op alle momenten in het dagelijks leven, een opeenstapeling van deelidentiteiten voor individuen en groepen mogelijk die in een vloeibare moderne samenleving moeten functioneren, waar snel 'zappen' van de ene naar de andere deelidentiteit noodzakelijk is.
 5. Mede door de muzikalisering van de westerse samenleving ontstond er de mogelijkheid om met muziek aan diverse deelidentiteiten van een lid van de moderne samenleving invulling te geven zonder dat dit tot een conflictsituatie leidde. Dit in tegenstelling tot die andere belangrijke identiteitsverstrekker voor de Limburgers, het katholieke geloof, dat in de verzuilde vooroorlogse samenleving vooral vanuit een verzetsfunctie was ingevuld en dat in de naoorlogse moderniserende samenleving in toenemende mate als rigide werd ervaren.
 6. De grote successen van de volksmuziek, in casu de blaasmuziekverenigingen, op regionaal, provinciaal en (inter-)nationaal gebied en de enorme waardering die de Limburgse troubadours als muziek-culturele ambassadeurs binnen Nederland kregen, maakten de invulling van een positief zelfbeeld via muziek als identificatiefactor mogelijk en aantrekkelijk.
 7. De volksmuziek was als cultureel instrument heel geschikt om modern mythisch denken via 'verbeelde' gemeenschappen (*imagined community*), landschappen (*imagined geography*) en historische thema's (*mythistory*) te activeren en emotioneel te verankeren.
 8. Muziek in het algemeen, en de volksmuziek in het bijzonder, bood vanuit het aan haar toegeschreven waardenpatroon voor de Limburgse subcultuur een verzetsfunctie en tegenwicht tegen de dominantie van nationale en internationale (massa- en elitaire-culturele) ontwikkelingen. Tegelijkertijd bood deze, welhaast paradoxaal, een mogelijkheid om een interculturele attitude en een open houding te kweken voor internationale contacten.

Via de Limburgse volksmuziek (de dialect- of streektaalmuziek alsook de blaasmuziek) werd in de tweede helft van de 20^e eeuw een notie van tijd, geografie en een gemeenschapsgevoel gecommuniceerd. Via de muziek werd een verlangen naar een tastbaar alsook een betoverd verleden opgeroepen, alsook naar een tastbaar en herkenbaar gemeenschapsgevoel, en naar een leefwereld waarin, al was het maar tijdelijk zoals bij het carnavalsfeest, de illusie werd gecreëerd dat verschillen in sociale afkomst, beroeps-hiërarchie, religie of ideologie, waren opgeheven.

Een van de belangrijkste mechanismen voor het activeren van een Limburgs collectief identiteitsgevoel vormde de tegenstelling Randstad – Periferie, mede omdat in het verlengde daarvan tegelijkertijd de tegenstellingen Elite – Volk, Symfonische muziek – Blaasmuziek alsook Commerciële – Niet-Commerciële muziek werden geactiveerd. Het was dan ook de cumulatie van deze tegenstellingen die meer dan een halve eeuw een belangrijke krachtbron voor de 'muzikale' invulling van een Limburgse collectieve identiteit vormde.

De Limburgse samenleving omarmde een volkscultuur, die grotendeels nostalgisch ingekleurd was, maar die toekomstgericht was omdat ze in dienst stond van de opbouw van een harmonieuze Limburgse samenleving! Enkele uitzonderingen daargelaten, hebben de Limburgers in de 20^e eeuw nooit de pretentie gehad terug te keren naar een geïdealiseerd mythisch-nostalgisch verleden. Dat gold ook voor het overgrote deel van de religieuze gezagsdragers binnen het instituut Katholieke Kerk, wiens streven het was de positieve verworvenheden van de collectivistische samenleving van de 19^e eeuw in harmonie samen te laten gaan met de noodzakelijke en onvermijdelijke modernisering van de Limburgse samenleving. De voordelen die dit volkscultureel utopisch denken hen opleverde, was dat niet alleen het instituut Kerk en religie als belangrijke zin- en betekenisgever voor de Limburgse samenleving bewaard kon blijven, maar dat Limburg ook gespaard zou blijven van de negatieve uitwassen van een snel moderniserende samenleving die in sociaal en cultureel opzicht ontwricht zou kunnen raken.

Via het volksmuzikale discours werden moderne mythen, waaronder die over de natuurlijke muzikaliteit van de Limburger, effectief en kritiekloos gecommuniceerd. Muziek bood de Limburgse samenleving de mogelijkheid tot hertovering van een onttoverde samenleving. En hertovering via mythevorming is, zoals we in de inleiding vermelden, onmisbaar voor een gezonde identiteitsvorming. Muziek is als onderwerp en als communicatiewerktuig voor mythen geschikt omdat dit culturele instrument nog altijd niet volledig door de wetenschap is onttoverd. Zo slaagt de wetenschap er nog niet in om harde feiten over het communicatieproces, waarbij er chemie ontstaat tussen de muzikale leider en zijn orkest enerzijds en de uitvoerenden en de toehoorders anderzijds, aan te leveren. Anders gezegd; onderzoekers kunnen nog altijd niet beredeneren waardoor bij die ene uitvoering die radiale vonk wel overslaat en op een ander moment weer niet. Vormt de mix van betovering en onttovering niet een onderdeel van de succesformule van Andre Rieu?

Een caleidoscopisch muziklandschap en muzikale nostalgie

De muzikalisering van de moderne industriële samenleving, die alleen mogelijk was dankzij de technische ontwikkelingen waardoor muziek in allerlei vormen en soorten voor ieder lid van een moderne samenleving beschikbaar kwam, creëerde een caleidoscopisch muziklandschap dat schijnbaar oneindig en grenzeloos is. Het in kaart brengen van dit landschap is zelfs voor een klein gebied als Limburg bijna een onmogelijke opgave. Voor Limburg denken we dan het eerste aan beeldbepalende (Limburgse) festivals als Musica Sacra, Pink Pop, WMC, Bospop, Rieu (Vrijthofconcerten), Orlando-Festival, Zomerparkfeest Venlo, carnavalsmuziek etc. maar dan vergeten we al snel de processiemuziek, de religieuze liederen die het kleine kerkkoor zingt, de straatartiesten, het mandolineorkest, de close harmony groepen, de vele solisten en kamermuziekensembles, de 'zaate hermeniekes' en blaasorkesten etc. etc. De prominente rol die de vele muziekprogramma's bij de regionale zender L1 hebben gekregen, zoals 'Blaaskracht', 'Op verzoek op bezoek', 'Plat Weg', 'De Limburgse Top 100', 'L1-alaaf' en het 'LVK' en de documentaires over Limburgse musici zijn heel veelzeggend. Muziek is in de moderne staccato-samenleving meer dan entertainment of een aangename hobby, het is tevens een belangrijk betekenis- en zingevend medium.

De ontwikkeling van een (muzikale) volksculturele mythologie en -utopie in de wederopbouwperiode had voor de Limburgse samenleving een positieve uitwerking. Tegelijkertijd verschaftte het mythisch-utopisch denken aan buitenstaanders de ingrediënten om tot negatieve stereotypering over te gaan. Aanvankelijk zou die als aanval op de Limburgse identiteit ervaren stereotypering tot grote irritaties leiden en verzet oproepen bij Limburgers, maar achteraf gezien blijkt die ontwikkeling ook de energie te hebben verschaft voor de bloei van de vastelaovesmuziek, de streektaalgroepen, de

troubadours en de blaasmuziek. Toen de sociale mechanismen, die de aandrijfkraften voor de beeldvorming vormden, verminderden, verminderde eveneens de kracht die de Limburgse volksmuziek als identificatiefactor had. Daarbij moeten we denken aan de randstad-periferie tegenstelling, de vastomlijnde categorisering van muzieksoorten alsook de hiërarchie in de muziekwereld. Het utopisch volksculturele wensdenken van de eerste periode ontbreekt dan ook in de vierde en vijfde periode.

Dat geldt overigens niet voor het nostalgisch denken dat in de 21^e eeuw eerder toenam maar wel een andere invulling ging krijgen. We kunnen in de periode 1945-2020 in de Limburgse dialectmuziek de volgende vormen en functies van nostalgie onderscheiden:

1. Een vorm van nostalgie bij de eerste generatie troubadours uit de eerste periode (1945-1960), die aan de opbouw van identiteit bijdroeg door de constructie van verbeelde gemeenschappen, landschappen en geschiedenis.
2. Een vorm van gefolkloriseerde nostalgie bij de tweede generatie troubadours uit de tweede periode (1960-1975), die ten dele een escapistische maar ook socialiserende en entertainmentfunctie had.
3. Een vorm van nostalgie in de derde periode waarbij de troubadours van de eerste generatie onderwerp van nostalgische bespiegelingen en musealisering werden. Een soort tweedehands nostalgie die echter ook een combinatie en/of mix met de nostalgie uit de eerste en tweede generatie aanging.
4. De nostalgie van de vierde periode wordt gegenereerd door de dialectgroepen en blaasorkesten uit de jaren negentig en het eerste decennium van de 21^e eeuw, die een mix lijkt te vormen van melancholisch-traditionele elementen en/of mythisch-historisch wordt ingevuld.
5. Tenslotte kan nostalgie naast de vier genoemde vormen ook volledig instrumenteel worden ingezet voor commerciële doeleinden. We zouden deze variant de 'commerciële nostalgie' kunnen noemen. In meerdere of mindere mate maken de bovengenoemde artiesten allen instrumenteel gebruik van nostalgie, maar het meest uitgesproken zien we dat in de vijfde periode bijvoorbeeld in de concerten en video's van André Rieu terugkomen. De massamedia blijken uitermate geschikt om muziek en de daarom verweven nostalgische mythen in het collectieve geheugen van een samenleving te implanteren.

Er bleek in de onderzochte periode sprake te zijn van 'gelijktijdigheid van het ongelijktijdige', dat wil zeggen dat verschillende vormen van nostalgie gelijktijdig in de Limburgse samenleving voorkwamen en elkaar aanvulden en versterkten. De volksmuzikale nostalgie van de 21^e eeuw is in zekere zin wel nog functioneel en dienstbaar voor de Limburgse samenleving maar heeft niet meer de mobiliserende kracht die ze in de 20^e eeuw had. Utopische belevingswerelden kunnen mobiliserende krachten hebben, maar abstracte belevingswerelden missen die! Voor zover nostalgische emoties al worden opgewekt is er eerder sprake van een gekanaliseerd en gedomesticeerd nostalgisch denken dat door de musici instrumenteel wordt ingezet, en dat heel intense en verborgen emoties bij luisteraars kan opwekken.

De vele mythische beelden en waarden over Limburg en 'zijn' muzikale volkscultuur, die eerder het fundament vormden voor de vormgeving van een Limburgse identiteit, bestaan in de 21^e eeuw merendeels alleen nog maar in sterk verdunde vorm in de Nederlandse samenleving. Maar voor mythen die vaak op de achtergrond latent aanwezig blijven, geldt dat ze, wanneer er een maatschappelijke behoefte ontstaat, worden gereactiveerd en dat ze dan hun werk doen. Afhankelijk van de behoefte en de context waarin die activering plaatsvindt, wordt dan de notie van (Limburgse) identiteit gematigd of intens opnieuw geactiveerd.

NOTEN:

- ¹ 'Waardering voor Kerkrade' Kroniek van het Land van Rode, *Limburgsch Dagblad* 11 augustus 1954.
- ² De in Amsterdam geboren Leo Hanekroot ontwikkelde zich bij De Maasbode-De Tijd tot een veelzijdige journalist die scherpzinnige analyses en indringende artikelen schreef als politiek redacteur, als muziek- en balletrecensent en als kunstredacteur.
- ³ 'Dat geeft God alleen', *Gazet van Limburg* 12 augustus 1954.
- ⁴ 'Indrukken van Wouter Paap. Limburg gezegend land van de muziek', *Limburgsch Dagblad* 2 september 1954.
- ⁵ Componist Jean Lambrechts 'Terugblik op het WMC', *De Nieuwe Limburger* 14 augustus 1970.
- ⁶ Lambrechts componeerde een omvangrijk en zeer gevarieerd oeuvre. Hij schreef diverse symfonische werken, waaronder zeven symfonieën, diverse concerten voor instrumenten en orkest, vocale muziek (oratoria, werken voor koor, liederen), voor blaasorkesten en kamermuziek.
- ⁷ 'WMC 1962', *De Dirigent. Vakblad voor orkest-dirigenten*, nr. 3 september 1962.
- ⁸ Nico Polak, 'Waar het uniform regeert', *Het Vrije Volk* 1 augustus 1970.
- ⁹ Joep Rademakers, *De biste sjöt van de ganse sjötterie*, CD: Het beste van Joep Rademakers 1998.
- ¹⁰ Jan Laugs, *Met Carnaval mag alles ...maar enkele dingen niet*, 's-Gravenhage 1992, p. 63.
- ¹¹ Jan Hendriks 'Waar blijft Limburgse schlager?', *Limburgs Dagblad* 22 januari 1972.
- ¹² 'Carnaval in Limburg 1972' www.youtube.com/watch?v=l0sz4ldYxbE
- ¹³ Jan Hendriks, 'Waar blijft Limburgse schlager?', *Limburgs Dagblad* 22 januari 1972.
- ¹⁴ 'Hollandse carnavalslied dit jaar in de verdomhoek!', *Limburgs Dagblad* 28 februari 1987.
- ¹⁵ Omdat jaarlijkse onderzoeken hiernaar ontbreken kunnen we helaas niet aantonen in hoe snel dat proces is verlopen.
- ¹⁶ 'Hollandse carnavalslied dit jaar in de verdomhoek!', *Limburgs Dagblad* 28 februari 1987.
- ¹⁷ 'Gelaen dat wurd ein Waereldsjtad' Tekst en muziek: J. Savelkoul.
- ¹⁸ Theo Franssen, *Carnaval ontmaskerd?*, Maasbree 1981. De citaten zijn afkomstig uit het hoofdstuk 'Enige notities t.a.v. het echte carnavalslied' pp. 190 – 194.
- ¹⁹ Carnaval niet van gisteren...! Zes Voordrachten, Het Noordbrabants Genootschap. 's-Hertogenbosch 1981, p. 85.
- ²⁰ Jan Laugs, *Met carnaval mag alles ... maar enkele dingen niet*. 's-Gravenhage 1992, p. 69.
- ²¹ Jan Hensels, 'Rock anno '90: niets nieuws onder de zon. Grensvervaging in de popmuziek', *Limburgs Dagblad* 29 december 1990.
- ²² Simon Reynolds, *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*, Faber & Faber, 2011, Introduction 1-2.
- ²³ Douwe Draaisma e.a., *De muziek zegt alles. De Top 2000 onder professoren*, Amsterdam 2011, pp. 26-30.
- ²⁴ www.reismannen.nl/2022/11/het-slotconcert-van-rowwen-heze-een-ultiem-zuiders-tentenfeest/
- ²⁵ Interview auteur met Gé Reinders.
- ²⁶ Benti Banach, 'Limburg blijft Limburg, ook al zijn er geen grenzen meer', *Limburgs Dagblad* 24 december 1992.
- ²⁷ Ge Backus, 'Rowwen Hèze laat meesterwerkjes ondersneeuwen', *Limburgs Dagblad* 31 maart 1994.
- ²⁸ Jan Hensels, 'Dialectgroep eert 'roots' Limburgse muziek. Rowwen Hèze slaat ook in het westen aan', *Limburgs Dagblad* 28 december 1991.
- ²⁹ Maaike Meijer & Jacques van den Boogard, *Andre Rieu. Maestro zonder grenzen*, Amsterdam 2015, p. 186.
- ³⁰ Zygmunt Bauman, *Vloeibare tijden. Leven in een eeuw van onzekerheid*, Klement uitgeverij, 2018.



Keulsepoort 5 | 5911 BX Venlo
www.limburgsmuseum.nl

LIMBURGS
MUSEUM
Van ós. Voor iedereen.