

Jos Meuwissen

'Waar het uniform regeert ...!'

Collectieve identiteitsprocessen en de bloei van de Limburgse blaasmuziek (1950-1970)

In 2001 werd op grootse wijze het vijftigjarig jubileum van het Wereld Muziek Concours (WMC) gevierd. Dit vierjaarlijks internationale concours voor blaasorkesten, drumbands en showorkesten wordt sinds 1951 in Kerkrade georganiseerd en duurt drie weken. Honderden verenigingen met duizenden muzikanten uit tientallen landen nemen eraan deel; de wedstrijden en concerten, verzorgd door gerenommeerde professionele orkesten, worden door bijna driehonderdduizend toeschouwers bezocht. Desondanks heeft het concours niet altijd de goedkeuring van iedereen kunnen wegdragen.

In 1970 bezocht Nico Polak, verslaggever van *Het Vrije Volk*, de zesde editie van het WMC in Kerkrade. Polak verwonderde zich erover dat een dergelijk evenement 'ook in het jaar 1970 vol song- en popfestivals en love, love, love nog steeds onvervroren doorgaat'. De journalist bezocht de marswedstrijden en schreef zijn bevindingen op in een artikel met de suggestieve titel 'Waar het uniform regeert...'. Hierin gaat hij nauwelijks in op de amateuristische muziekbeoefening als zodanig, maar schetst hij wat in zijn visie de overblijfselen van het 'romantisch Europees militarisme' zijn, dat in het kielzog van de amateuristische blaas- en marsmuziek nog zo blijkt te bloeien. 'En toen dáár in het afgeladen stadion van Kerkrade de zoveelste groep tot in de perfectie gedilde pubers een klein, doch gruwelijk militaristisch taptoeschandaal bewerkstelligde - toen konden we ons niet meer inhouden.' Polak sprak daarover een verbouwereerde organisator van het WMC aan, maar zijn antwoord 'ging teloor in het applaus en gejuich der tienduizenden, die als één man oprezen om (ze wisten het al zeker) de toekomstige prijswinnaar een eresaluut te brengen'. Later herhaalde hij ten overstaan van een WMC-bestuurslid zijn kritische kanttekeningen nog eens, waarop deze verbaasd antwoordde: 'Vindt u? Maar daar zijn we in Limburg aan gewend...'. Samen met progressief Limburg hoopte de verbolgen verslaggever dan ook op een nieuw Waterloo.¹

Het is duidelijk dat de journalist en het WMC-bestuurslid ieder vanuit een ander referentiekader het evenement bekeken en beoordeelden. Nu stond Polak met zijn kritiek, alhoewel hij daarin wel erg radicaal was, niet alleen. De Nederlandse blaasmuziek maakte in de jaren zestig een identiteitscrisis door. Deze was enerzijds een gevolg van de sociaal-culturele veranderingen en de opkomst van de popmuziek. Op muzikaal gebied brachten de jaren zestig de definitieve doorbraak van de rock-'n-roll en de identificatie van een strijdbare jongerencultuur met deze muzieksoort. De 'protestgeneratie' ageerde tegen alle vormen van dwang en gevestigd gezag en stelde daar tegenover de waarden

¹ Nico Polak, 'Waar het uniform regeert', *Het Vrije Volk*, 1 augustus 1970.

van spontaniteit en solidariteit. De 'traditionele muzieksectoren', de symfonische en sommige volksculturele muziekvormen waaronder de blaasmuziek, kwamen onder vuur te liggen. Met name de presentatie van de blaasmuziekverenigingen tijdens buitenoptredens waarbij marsmuziek ten gehore werd gebracht, kon bij de critici geen goedkeuring wegdragen. De blaasmuziek werd vereenzelvigd met folklorisme en militarisme.

Anderzijds was de crisis een gevolg van muzikaal-kwalitatieve ontwikkelingen binnen de blaasmuziekwereld zelf. Als gevolg van onder meer het emancipatiestreven van de blaasmuzieksector was in de jaren vijftig het wedstrijdwezen geïnstitutionaliseerd en verder uitgebouwd. Daarmee was het proces van muzikale disciplineren in een stroomversnelling gekomen, waarbij de normen en waarden van de symfonische sector voor de amateuristische blaasmuziekbeoefening toonaangevend werden.² De blaasmuziekverenigingen leken zich in muzikaal opzicht te bewegen van het volksculturele naar het terrein van de klassieke muziek. Zowel binnen als buiten de blaasmuziekwereld maakte men zich hierover zorgen omdat daarmee deze muziekvorm los dreigde te komen van haar eigen 'roots'.

Desondanks maakt de Nederlandse blaasmuziekwereld na de oorlog een kwalitatieve groei door.³ Dat is te meer opmerkelijk omdat in dezelfde periode in veel Europese landen de blaasmuziekbeoefening stagneert of zelfs teruggeloopt. In het bijzonder de Limburgse blaasmuziekwereld leek weinig hinder te ondervinden van de hiervoor geschetste ontwikkelingen. In de jaren vijftig en zestig wordt de basis gelegd voor de grote kwalitatieve groei van de Limburgse verenigingen; de Limburgse blaasmuziekwereld zou in de tweede helft van de twintigste eeuw zowel nationaal als internationaal een uitzonderingspositie gaan innemen. In dit artikel bespreek ik de collectieve identiteitsprocessen binnen de Limburgse samenleving die belangrijke impulsen verschaften voor de bloei van de Limburgse blaasmuziekbeoefening in de jaren vijftig en zestig van de twintigste eeuw.

De Limburgse blaasmuziekvereniging als identificatiepunt voor de lokale samenleving

Er werd in Nederland in de wederopbouwperiode een waar beschavings- en disciplineringsoffensief in de blaasmuzieksector op gang gebracht. In nagenoeg elke aflevering van het maandblad *St. Caecilia* van de Katholieke Federatie van de jaren vijftig treffen we artikelen aan die attenderen op het belang van discipline bij het uitoefenen van de blaasmuziekhobby. In een artikel met als titel 'Hoe zijn goede muzikanten?' schrijft Leo Fens, secretaris van de R.K. Bond Breda,

² Met name de toenmalige hoofdredacteur van het *Caecilia*-blad reageerde fel op deze ontwikkelingen. Zie onder meer: L. Schoenmakers, "'Blaasmuziek' in Thorn", *St. Caecilia. Officieel maandblad van de R.K. Federatie van diocesane muziekbonden in Nederland* (verder *St. Caecilia*) 18 (1963) nr. 10, 3-4, evenals: L. Schoenmakers, 'Krasse maatregelen?', *St. Caecilia* 18 (1963) nr. 7, 3.

³ Joost van Beek, *Shell-journaal van Nederlandse harmonie- en fanfare-orkesten* (Utrecht 1981) 7-10.

dat de 'goede' muzikant zich moet realiseren 'dat muziek 'n factor is ter volksopvoeding, zodat hij met zijn muziek in zekere mate de cultuur en de beschaving dient. Daarom zij hij ook steeds 'n beschaafd mens, die afkerig is van ruwheid en bruutheid. In dit verband moge nog eens gezegd worden, dat vooral bij concouren, festivals e.d. dronkenschap 'n ergerlijke misgreep is ten opzichte van de vereniging. Ieder wake ervoor, in dezelfde conditie thuis te komen als waarin hij is vertrokken'.⁴ Afgezet tegen de 'technocratische presentatie' van de popmuziek, ontdekte men in de jaren vijftig de 'puurheid' van de amateuristische blaasmu- ziekbeoefening. De blaasmuziek werd geacht een waardig tegenwicht te ver- schaffen tegen de muzikale en culturele vervlakking van de popmuziek als massacultuur.

F. Balduinus moraliseert in een artikel met de titel 'Muziek als cultuurfactor' erop los en hij attendeert de lezer erop dat de muziekbeoefening twee kanten heeft. Het is de muziek zelf, die de meest dierlijke instincten in de mens kan acti- veren, de kennismaking met de jazz-muziek had menigeen daarvan doordron- gen. Balduinus geeft dan ook een indringende waarschuwing bij het gebruik van muziek als beschavingsinstrument. Het maken van muziek is een emotio- nele gebeurtenis en wanneer emoties opborrelen

'uit een modderpoel van lagere impulsen en opgejaagde prikkels, uit de dictatuur van het zinnelijke, dan worden in de toehoorders de lagere gevoelens opgehitst, dan wordt de kunst schromelijk misbruikt, dan spreekt men van wancultuur'.⁵

Om de tegenstelling tussen het Dionysische en Apollinische van muziekbeoefe- ning en -ervaring te benadrukken, volgt een voorbeeld van een carnavalsviering in een schouwburg (tenslotte toch nog altijd een Bachiaans ritueel bij uitstek), waarbij door een band

'de menigte werd opgejaagd tot een wilde, woeste massa, tot de decadentie der lagere driften en teugelloze dwangtoestanden. Zie dat is de macht der muziek, die speculeert op de lagere instincten, dit spel van louter degenererende impulsen, waardoor alle weerstandvermogen wordt verlamd'.⁶

Tegenover dit 'heidens cultuurideaal' staat de vorm van muziekbeoefening die

'het produkt is van een waarachtige, kristallijne zielsemotie, de verklanking van een edele, nobele zielsontroering, die opheft, opbouwt tot een beter-mens-zijn, die uitgaat van de "anima immortalis", de onsterfelijke ziel'.⁷

⁴ *Ons Orgaan*, februari 1939, nr. 2, 21.

⁵ *St. Caecilia*, 8 (1952) nr. 5, 5-7.

⁶ *Ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

De boodschap is in alle artikelen hetzelfde; de amateur-muzikant in een blaas muziekvereniging kan alleen een hogere vorm van muziekbeoefening bereiken door strenge geestelijke en technische eisen aan zichzelf te stellen. Disciplineren lijkt daarbij het toverwoord. Voortdurend wijzen de auteurs op het belang van zelftraining, zelftucht, wilsvorming, doorzettingsvermogen, orde, regelmaat en methodisch handelen. Door de redactie van het Caeciliablade werd de toenmaals populaire film *Fanfare* van Bert Haanstra aanbevolen omdat ze een belangrijke spiegel functie zou hebben en toonde welk ongewenst gedrag men nog altijd in de blaas muziekwereld kon aantreffen.⁸ In deze film wordt de blaas muziekvereniging geportretteerd als een volkse gezelligheidsvereniging, waarin op een amateuristische wijze wordt gemusiceerd en waarbij de primitieve driften van de eenvoudige plattelandslieden bij tijd en wijle tot ongecivileerd gedrag, ruzies en overmatig drinken leiden.

In 1951 organiseerde de Limburgse Bond haar eerste officiële bondsconcours en in hetzelfde jaar werd het eerste Wereld Muziek Concours door twee Kerkraadse muziekverenigingen georganiseerd. Met de inrichting van officiële wedstrijden door de bonden werd de vijfjaarlijkse deelname aan een bonds- of federatieconcours bij reglement verplicht en de organisatie van de zogenaamde wilde concoursen verboden. De deelname aan een wedstrijd kreeg daarmee een serieus karakter en de verenigingen gingen aan een wedstrijduitslag van een bondsconcours of een WMC hun muzikale imago ontlenen. Sedertdien heeft de organisatie van het geïnstitutionaliseerde wedstrijdwezen in Limburg een enorme vlucht genomen.⁹

Nu is het opvallend dat de invoering van het officiële wedstrijdwezen en de hiermee samengaande intensieve muzikale disciplineren van de Limburgse blaas musici zo voorspoedig verliepen. We zien dat professionele musici als Louis Weemaals, dirigent van het Belgisch Nationaal Orkest en de bekende Nederlandse musicoloog Wouter Paap naar aanleiding van het tweede Wereldmuziekconcours in 1954 hun verwondering uitspreken over de prestaties van de Limburgse verenigingen. Amper drie jaar na invoering van het officiële wedstrijdwezen constateert Weemaals dat er op een symfonische wijze door verenigingen wordt gemusiceerd, wat betekent dat de deelnemers de professionele muzikale gedragsstandaard blijkbaar al grotendeels hebben geïnternaliseerd. Recensent Wouter Paap, wiens referentiekader eveneens de symfonische wereld was, vindt het opmerkelijk dat zowel de musici als het publiek de discipline opbrengen die voor een concoursoptreden en -bezoek was vereist.¹⁰ 'Dit was wel de meest onvergetelijke ervaring van dit muziekfeest, dat een volksmuziekfeest was in de ware zin van het woord: de sterk meelevende, geestelijke parate aandacht voor de muziek, die men, temidden van deze onafzienbare

⁸ *St. Caecilia*, 15 (1959) 4.

⁹ Beide organisaties hebben sedert de jaren tachtig een professioneel bureau, dat als voornaamste taak de organisatie van deze wedstrijden heeft.

¹⁰ Over sociale controle in de concertzaal, zie: Cas Smithuijsen, *Een verbazende stilte* (Amsterdam 2001) 112 - 121.

schare van liefhebbers gezeten, overal bijna tastbaar om zich heen gevoelde'. Paap verklaarde dat uit het gegeven dat het publiek uitsluitend uit kenners bestond, die de materie uit eigen ervaring zouden kennen. De opmerkelijke muzikale prestaties van de deelnemende verenigingen vinden volgens hem een verklaring in 'de omstandigheid dat de liefhebberij in de muziekbeoefening gepaard gaat met een onuitputtelijke lust tot vervolmaking'.¹¹

Amper tien jaar na de inrichting van de eerste wedstrijden in 1951 zijn er reeds bezorgde geluiden van bondsbestuurders, die spreken over het ongebreidelde fanatisme dat de Limburgse concoursdeelnemers aan de dag zouden leggen. Zo had één van de belangrijkste Limburgse blaasmuziekverenigingen, de Koninklijke Harmonie van Thorn, vanaf 1934 tot 1957 niet meer aan een wedstrijd deelgenomen. In de daaropvolgende tien jaren nam men vervolgens maar liefst negenmaal aan een concours deel.¹² Een zelfde gedrevenheid zien we bij fanfare De Maasgalm uit Elsloo, die van 1957 tot 1959 achtmaal aan een officiële muziekwedstrijd deelnam.¹³ Natuurlijk zorgde de aanstelling van professioneel geschoolde dirigenten voor een toename van de prestatiegerichtheid. Maar daarmee is niet verklaard waarom de Limburgse amateur-muzikanten zich probleemloos aan de disciplinerings technieken van de professionele leiders onderwierpen. Meestal kan de disciplinerings van mentale structuren op grote weerstand rekenen, waardoor het een proces van de lange termijn wordt.¹⁴

We kunnen de snelle overname van de vereiste gedragsstandaard door de Limburgse muziekverenigingen dan ook niet zonder meer verklaren vanuit de beschavings- en disciplineringsoffensieven, die in deze periode via het officiële wedstrijdwezen op gang werden gebracht. In Limburg lijkt eerder sprake te zijn van (zelf)disciplinerings, die als resultante van andere sociale processen, in het bijzonder identificatieprocessen, reeds in gang was gezet. Deze processen waren op hun beurt weer een gevolg van de modernisering en industrialisering van de Limburgse samenleving, die de traditionele structuren van de dorpsamenlevingen en het verenigingsleven openbraken.

De Limburgse blaasmuziekverenigingen vormden vanaf hun oprichting tot de jaren zeventig van de twintigste eeuw belangrijke identificatiepunten voor de plaatselijke gemeenschappen. Dit zijn kristallisatiepunten waarmee een gemeenschap zich identificeert omdat door haar positief gewaardeerde gemeenschappelijke kenmerken hierop zijn overgedragen en gecondenseerd.¹⁵ Identificatiepunten kunnen objecten (bijvoorbeeld kerkgebouwen), personen en groepen zoals plaatselijke verenigingen zijn. Zij dragen in belangrijke mate eraan bij het dorp, de stad of de stadswijk dat eigene, die identiteit, te verschaffen, waarin de inwoners zich kunnen herkennen en waardoor een gevoel van geborgenheid, van veiligheid wordt verschaft.

¹¹ Wouter Paap, Wereldmuziekconcours te Kerkrade, *Mens en Melodie* 9 (1954) nr. 9, 265.

¹² Johnny Tonnaer, *De geschiedenis van de Koninklijke Harmonie van Thorn* (Thorn 1991) 137-152.

¹³ Fred van der Bruggen, *De Maasgalm: 100 jaar fanfare Elsloo 1898-1998* (Elsloo 1998) 32.

¹⁴ Zie W. Frijhoff, 'Publieke beschavingsoffensieven in de vroegmoderne tijd', *Volkkundig Bulletin* 11 (1985) 93-101.

¹⁵ Veit-Michael Bader, *Collectief handelen*, deel 2 (Groningen 1991) 117-118.

De blaasmuziekvereniging dankte haar identificatiefunctie aan het muzikaal opluisteren van belangrijke gemeenschappelijke vieringen, zoals het communiefeest, de sinterklaasviering, Koninginnedag, belangrijke dorpsfeesten en het Kerstnachtspelen. Daarnaast vormde de muziekvereniging, voorafgaande aan de komst van de professionele muziekscholen, de eigen 'dorps-muziekschool'. Aan het beoefenen van muziek werd immers in het kader van de volksverheffing een belangrijke 'Bildungs-functie' toegeschreven. Eveneens hadden de blaasmuziekverenigingen vanaf hun oprichting een belangrijke representatieve functie; ze vertegenwoordigden de gemeenschap naar buiten toe en werden beschouwd als haar 'muzikale ambassadeurs'.

De deelname aan de provinciale muziekwedstrijden door de verenigingen kunnen we beschouwen als rituelen of expressieve acties, waarin de collectieve identiteit tot uitdrukking werd gebracht. De collectieve identiteit, die zowel een rationele als een emotionele basis heeft, werd uitgedrukt via deelname aan een concours, waarin de emotionele of expressieve dimensie van het identiteitsgevoel wordt geconstitueerd, ontwikkeld en versterkt.¹⁶ In de verenigingskronieken wordt regelmatig vermeld hoe een hele gemeenschap na een succesvolle wedstrijddeelname de vereniging bij een dorp inhaalde en op dat moment alsook tijdens de receptie uitbundig fêeteerde.¹⁷ De collectieve identiteit krijgt met name vorm in situaties van concurrentie en strijd en ontwikkelt zich daarin verder. Collectieve confrontaties stabiliseren en versterken eveneens reeds bestaande collectieve identiteiten. Door die wedijver wordt een dialectisch proces van insluiting en uitsluiting op gang gebracht; de identificatiepunten vormen daarbij tevens markeringspunten.¹⁸

In Limburg is het lokale ethnocentrisme, en daarmee de constructie van een plaatselijke collectieve identiteit, gedurende een lange periode geactiveerd gebleven. Dit kunnen we verklaren vanuit de specifieke geschiedenis van de provincie. In Limburg was de bevolking tot ver in de negentiende eeuw vooral op de eigen lokale en besloten gemeenschap gericht. In tegenstelling tot in andere landen zou het lokale ethnocentrisme hier slechts in geringe mate door een opkomend provinciaal of nationaal bewustzijn worden verdrongen. De ontwikkeling van een Limburgs en een algemeen Nederlands nationalisme werd tot 1900 door allerlei ontwikkelingen afgeremd of zelfs verhinderd. Pas vanaf de eeuwwisseling werd door de Nederlandse staat een nationaal besef actief, maar met mate, gepromoot.¹⁹

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Een voorbeeld hiervan in: H. van Mulken en J. Strijkers, *Blaasmuziek in Stein. 100 jaar fanfare Stein* (Stein 1993) 34-35.

¹⁸ Abram de Swaan, 'Identificatie in uitdijende kring', in: Johan Heilbron en Geert de Vries (ed.), *De draagbare de Swaan* (Amsterdam 1999) 212-226.

¹⁹ Henk te Velde, 'Nederlands nationaal besef vanaf 1800', in: T. Zwaan e.a., *Het Europees labyrint* (Amsterdam 1991) 173-188.



'Waar het uniform regeert ...', 2001. Fotocoll. WMC, Kerkrade.

In de eerste helft van de twintigste eeuw bleef het ethnocentrisme in een groot deel van Limburg geactiveerd als reactie op de snelle en massale uitbouw van de mijnindustrie. De snelle industrialisatie en modernisering van de Zuid-Limburgse samenleving brachten een ingrijpende transformatie van de sociale en de woonomgeving met zich mee en waren de oorzaak van veel sociale spanningen in de gemeenschappen.²⁰ Die spanningen werden geventileerd in het verenigingsleven en leidden vaak tot conflicten, afsplitsingen en het oprichten van nieuwe verenigingen. (Grevenbicht 1900, Bocholtz 1903, Heer 1906, Schinveld 1907, Wolder 1908, Limbricht 1910, Voerendaal 1918, Puth en Genhout 1917, Nieuwenhagerheide 1919).²¹ In de oprichtingsverhalen van de hier genoemde verenigingen wordt verhaald over sociale machtsconflicten die de oorzaak zouden hebben gevormd voor de afsplitsing. In Grevenbicht en Schinveld waren het jonge steenbakkers die zich tegen de notabelen in de bestaande vereniging afzetten; in Bocholtz besloten jonge mijnwerkers een eigen muziekvereniging op te richten als tegenwicht tegen de Philharmonie, waarvan leden uit de boerenstand, de kleine ondernemers en de notabelen afkomstig waren.²² In Voerendaal was de in 1918 opgerichte harmonie St. Joseph een werkliedenvereniging, terwijl de leden van de elf jaar oudere harmonie St. David plaatselijke middenstanders waren.²³

Het betreft allemaal Zuid-Limburgse verenigingen, afkomstig uit gemeenschappen die in de onmiddellijke nabijheid van een industriële kern lagen. De afsplitsingen vonden plaats in de eerste decennia van de twintigste eeuw. In sommige gevallen, zoals in Nieuwenhagerheide en Genhout, werden reeds bestaande sociale spanningen gereactiveerd en ontstond de behoefte van groe-

²⁰ Remigius Dieteren, *Grondbeleid en volkshuisvesting in de mijnstreek* (Assen 1964) 16-19.

²¹ Voor informatie hierover: J. Meuwissen, 'De eeuwige concurrent', in: M. Nijsten, J. Meuwissen en J. Frusch, *Blaasmuziek in Limburg* (Thorn 1989) 123-145.

²² *Ibidem*, 125-127.

²³ Martin Frankort, *Harmonie St. Joseph. Voerendaal 1918-1993* (Voerendaal 1993) 5-6.

pen, wijken of kleinere woonkernen zich te manifesteren door het oprichten van een eigen vereniging.²⁴

Wanneer we naar de naoorlogse periode kijken, constateren we dat de muzikale topprestaties tijdens de concoursen werden geleverd door rivaliserende verenigingen uit één en dezelfde gemeenschap en door Zuid-Limburgse verenigingen, die afkomstig waren uit dorpen die aan de periferie van de mijnstreek liggen. De muziekwedstrijden bleken een uitstekend platform te vormen om de rivaliteit tussen de lokale gemeenschappen op een beschaafde en geaccepteerde wijze tot uitdrukking te brengen. Het lokale etnocentrisme, dat een uitdrukingsmiddel vond in de rivaliteit tussen de verenigingen, werd gekanaliseerd via de concoursen. Door de institutionalisering en de daaraan inherente strakke reglementering en normering van het gedrag tijdens de concoursdeelname, dit in tegenstelling tot de deelname bij de informele 'wilde concoursen', werd er tijdelijk een 'verdichting' van de sociale betrekkingen in de muziekvereniging gerealiseerd.²⁵ De sociale verdichting droeg bij aan de integratie van de musici in de muziekvereniging; op haar beurt droeg de vereniging weer bij aan het uitbouwen van de collectieve identiteit van de plaats of wijk. Het is dan ook vanuit de identificatiefunctie dat we in deze periode de grote gedrevenheid van de Limburgse verenigingen tijdens de wedstrijden kunnen verklaren.

'Dat geeft God alleen...' De opname van de blaasmuziekbeoefening in het Limburg-beeld

Met het vinden van een verklaring voor de gedrevenheid en waardering van de muziekvereniging op lokaal niveau, is niet verklaard waarom de blaasmuziekwereld op provinciaal niveau zoveel waardering van een provinciale culturele en bestuurlijke elite zou krijgen. In dit kader is het van belang te constateren dat vanaf de jaren vijftig de blaasmuziekbeoefening als cultuurverschijnsel werd opgenomen in het vertoog over de Limburgse collectieve identiteit. Tot dan werd wel in zijn algemeenheid gesproken over de bijzondere muzikale aanleg van de Limburgse bevolking, die als onderscheidend specifiek Limburgs culturelement werd vermeld. Maar evenals de carnavalsviering was tot dat moment de amateuristische blaasmuziekbeoefening geen identiteitsbepalende factor.²⁶

Wanneer we de opname van de muziekbeoefening als cultuurverschijnsel in het Limburg-beeld nader bezien, dan kunnen we drie perioden onderscheiden. De eerste periode omvat grofweg de eerste helft van de twintigste eeuw. De Limburgse samenleving komt dan, zoals hiervoor reeds is aangegeven, als

²⁴ J. l'Ortye, *100 jaar St. Caecilia Nieuwenhagen* (Nieuwenhagen 1990) 13-18; Roger Crombag, Huub Demacker, *Fanfare Sint-Clemens Arensgenhout 1934-1994. Kroniek van een dorpsfanfare* (Arensgenhout 1994) 9-10.

²⁵ J.A. van Doorn, *Moderne sociologie* (Utrecht 1984) 302.

²⁶ Carla Wijers, "In één hand de rozenkrans, in de andere hand een glas bier". De Limburgse identiteit onder de loep', *Studies over de sociaal-economische geschiedenis van Limburg* (verder SSEGL) 45 (2000), 111-133, aldaar 128.

gevolg van de intensieve en grootschalige uitbouw van de mijnindustrie in een stroomversnelling terecht. De besloten plattelandsgemeenschappen werden opengebroken en er kwam een grootscheepse immigratie van niet-Limburgers op gang. Sociaal en cultureel kwam de Limburgse samenleving onder druk te staan en bij een kleine culturele elite ontwikkelt zich een strijdbaar zelfbewustzijn.²⁷

Een onderdeel daarvan was de constructie van een Limburg-beeld, waarin met name die elementen van het Limburgse cultuurpatroon waren verwerkt, die toonden waarin de Limburgers als groep zich onderscheiden van niet-Limburgers. In dit zelfbeeld treffen we een stereotype Noord-Zuid tegenstelling aan. Daarin wordt het saaie, rationele en fantasieloze noordelijke deel van Nederland tegenover het romantische, gevoelvolle en impulsieve zuiden geplaatst. Limburg wordt in cultureel opzicht vergeleken met Italië en gepresenteerd als een exotisch 'stukje buitenland'.²⁸

Binnen de constructie van dat Limburg-beeld is het met name de Sittardse schrijver Felix Rutten (1882-1971), die steeds weer melding maakt van de liefde voor muziek en de muzikale aanleg van de Limburgse bevolking. Naar aanleiding van een bezoek aan een harmoniefeest dat in 1912 in Thorn werd gehouden, schreef hij:

*'Limburg is in Nederland, behalve om zijn schilderachtig mooi, ook om zijn muzikale prestaties bekend (...) Limburg en muziekfeest, dat zijn twee woorden die samen passen (...). Zij het om dien Limburgschen vrede, waarvan de Maas de uitdrukking is, of om de Limburgsche zielevreugd, die wielt en woelt in het waaierende koren, dit land voor feestgevier geboren, kan niet anders dan een muzikaal land zijn. Het spreken wordt er al reeds zingen. Muziek is er een levensbehoefte. Daar moest, als de leeuwerik die opvliegt, de beweging voor de volkszang, een aanvang nemen.'*²⁹

In een feestrede bij gelegenheid van een huldiging van Fanfare St. Caecilia uit Geulle, roemt Rutten diens dirigent G. de Pauw en merkt hierbij op: 'Ook omdat wij niet buiten muziek kunnen, mogen wij, Limburgers, de Italianen van Nederland heeten'. Muzikaliteit en liefde voor muziek zijn volgens de spreker een onderdeel van het Limburgse volkskarakter en hij heeft het dan ook over 'deze stroom van muziek, die van ouds zijn vaart door Limburg stuwt'. De grote betekenis van dirigent De Pauw moeten we toeschrijven aan het feit dat deze

²⁷ P. J. Nissen, 'De ontplooiing van het regionaal zelfbewustzijn in de beide provincies Limburg na 1839', in: *Eenheid en scheiding van de beide Limburgen*. Maaslandse Monografieën 47 (Leeuwarden-Maastricht 1989) 198.

²⁸ Over de exotisering van de eigen cultuur: K. Köstlin, 'Die Konstruktion des Eigenen', in: C. van der Borgt, A. Hermans en A. Jacobs (ed.), *Constructie van het eigen. Culturele vormen van regionale identiteit in Nederland*. Publikaties van het P.J. Meertens-Instituut (Amsterdam 1996) 34.

²⁹ Felix Rutten, 'Harmoniefeest te Thorn en muziek op 't platteland', aangehaald bij: J.L. van Hasselt en W. Sangers, *Wessem, een stadje met allure* (z.p. 1975) 57. Zie ook Jos Meuwissen, 'Die Maaskentjers, die kinne d'r get van', in: Nijsten et al., *Blaasmuziek in Limburg*, 83-93.

*'de slapende klokken van Limburg heeft gewekt, dat wil zeggen, hij heeft de stem van Limburg wakker geroepen, Limburg een muziek gegeven die Holland ons benijdt en waarover wij nu zelf verbaasd staan. Zoo heeft hij ons Limburg als cultuurland in de rei onzer provincies op den voorgrond gebracht en er op buitengewone wijze toe bijgedragen, dat de smaad die er op ons lag, als zou Limburg een achterlijk dompersland zijn, een leugen gebleken is, en nu wordt als vaststaande erkend, dat wij, verre van de laatsten te zijn, als de eersten in den lande meetellen!'*³⁰

De muzikaliteit van de Limburgers wordt hier benoemd als een wezenlijk, organisch onderdeel van een samenleving, die op zoek is naar een bovenlokaal, provinciaal Limburgs zelfbewustzijn.

Muziekbeoefening als emancipatorisch cultuurelement voor de Limburgse samenleving en de aanleg voor muziek als onderdeel van het volkskarakter van de Limburgers: zo werd het ook door de Limburgse volkskundige Winand Roukens gepresenteerd in een studie over de Nederlandse volkskarakters.

*'Iederen buitenlander treft de muzikaliteit van onze gewestgenoten, die zich in hun dialect ook na jarenlange afwezigheid met Limburg blijft demonstreren. ... De Limburger is muzikaal en houdt van muziek: in elk dorp, elk gehucht worden de feestelijkheden opgeluisterd door een harmonie. Als een Limburgsch regiment zijn herhalingsinlichtingen krijgt, rukt 't na twee dagen met muziek uit en ik verzeker U, dat er behoorlijk geblazen wordt! Maar met een harmonie zijn gehucht en dorp niet tevreden en daarom hebben ze elk nog een zangvereniging, ja dikwijls heeft elke vereniging een instrumentale en een vokale afdeling. De Limburger zingt evenals de Rijnlander, hoe verder hij naar het zuiden woont, hoe meer hij zingt!'*³¹

In navolging van zijn leermeester Jos Schrijnen maakt Roukens een onderscheid tussen Noord-, Midden- en Zuid-Limburgers. De meeste musische talenten treft hij aan bij de Zuid- en de Midden-Limburgers, die extravert van aard zouden zijn. Daarmee wordt de stereotype tegenstelling Noord-Zuid, die in de Europese en nationale beeldvorming als een constante aanwezig is, op een kleinere schaal op de Limburgse situatie toegepast. Zoals gezegd, in de vooroorlogse periode wordt niet of nauwelijks melding gemaakt van de specifieke blaasmusiekkwaliteiten van de Limburgers. Zo is het opmerkelijk dat in het blad *De Nedermaas*, dat vanaf 1922 verscheen als platform van de culturele elite die aan het provinciaal zelfbewustzijn invulling gaf, slechts mondjesmaat aandacht wordt geschonken aan de blaasmusiek als een volksculturele uiting. Daarin zou verandering komen in de naoorlogse periode.

In de wederopbouwperiode na de Tweede Wereldoorlog was de nationale cultuurpolitiek erop gericht de schone kunsten, de ernstige muziek en het serieuze

³⁰ Felix Rutten in: *Limburgs Leven*, 1, nr.8, 12 juni 1920, 14. Over de familie De Pauw zie: H. van Dijk, *Panorama van drie eeuwen muziek in Limburg*. Maaslandse Monografieën 50 (1991) 121.

³¹ P.J. Meertens en Anne de Vries ed., *De Nederlandse volkskarakters* (z.p. 1938) 293.

toneel in te zetten bij het bestrijden van de uitwassen van het moderne massavermaak.³² Ook de Limburgse samenleving wordt in de jaren vijftig met de snelle modernisering en de daarmee samengaande 'negatieve' verschijnselen, waaronder de veramerikanisering van de eigen volkscultuur, geconfronteerd. De Limburgse culturele en bestuurlijke elite ging dezelfde ambivalente houding ten opzichte van de modernisering innemen, zoals we die bij elites elders in het land aantreffen. Men verzoende zich, al dan niet met tegenzin, met het onvermijdelijke moderniseringsproces en trachtte de traditionele normen en waarden die men waardevol achtte te behouden of te reactiveren.³³ Tegelijkertijd manifesteerde zich bij deze groep een sterk defensief zelfbewustzijn.

Bij de zoektocht naar een compromis tussen enerzijds de modernisering van de samenleving en anderzijds het behoud van de waardevolle Limburgse traditie werd een Limburgs zelfbeeld geconstrueerd, waarin de eigen volksculturele erfenis werd opgenomen.

Men veronderstelde dat in een snel veranderende omgeving het rijke Limburgse (volksculturele) verenigingsleven bij uitstek geschikt was om de jeugd op een verantwoorde wijze op te vangen en te vormen. Tegelijkertijd beschouwde men het verenigingsleven als de schatkamer, waarin de eeuwenoude verworvenheden van de eigen Limburgse volkscultuur werden bewaard en aan de komende generaties werden doorgegeven. Hierin vinden we een verklaring, waarom de Limburgse elite een positieve houding ging aannemen ten opzichte van de blaasmuziek.

De 'echte ontdekking' van de bijzondere muzikale kwaliteiten van de Limburgse blaasmuziekverenigingen vindt pas na de Tweede Wereldoorlog plaats. Het WMC 1951 functioneerde daarbij als een soort eye-opener. Voor de eerste maal traden Limburgse verenigingen in het muzikale strijdperk met buitenlandse verenigingen en bleken daarbij heel succesvol. De Limburgse bevolking, en niet in de laatste plaats de musici zelf, 'ontdekte' de uitzonderlijke kwaliteiten van de eigen blaasmuziekverenigingen.

Toch zouden voor de duiding van de blaasmuziekkwaliteiten en de constructie van Limburg als blaasmuzieknatie de benodigde, stereotypische, ingrediënten in eerste instantie door buitenstaanders worden aangereikt. Dat gebeurde onder meer door reeds genoemde dirigent Louis Weemaels, die de loftrumpet stak over de prestaties van de Limburgse verenigingen tijdens het tweede WMC in 1954. Weemaels, muzikaal leider van het Belgisch Nationaal Orkest, wordt bijna lyrisch, wanneer hij voor de verslaggever van de *Gazet van Limburg* zijn verhaal doet:

'Wel, moet ge nog een bewijs? Moet gij er hier in Limburg nog aan twifelen of er wel muziek leeft in het hart van uw volk? Kijk naar Beek, naar Born, naar Eijsden en

³² Abram de Swaan, 'Alles is in beginsel overal (maar de Mosselman is nergens meer)', in: Heilbron en De Vries, *De draagbare de Swaan*, 269-290.

³³ James Kennedy, *Nieuw Babylon in aanbouw. Nederland in de jaren zestig* (Amsterdam 1995) 23-49. Voor Limburg: J. Perry, 'Limburg kolenland. Een collage van oud en nieuw', *SSEGL* 45 (2000) 65-78, aldaar 67.

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 aanwezig 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'.³⁴

Een jaar later geeft een verslaggever van de *Nieuwe Rotterdamse Courant* een korte impressie van het Limburgse muziekleven. Hij verwijst naar de prestaties van de Limburgse verenigingen tijdens het tweede WMC en vermeldt dat de muziekcultuur haar voedingsbodem vindt in de aangeboren muzikaliteit van het Limburgse volk en in de behoefte van de landbouwer, de handwerker, de mijnwerker en de middenstander om zelf muziek te maken.³⁵

Na het tweede Wereld Muziek Concours worden de Limburgse korpsen regelmatig als voorbeeldkorpsen opgevoerd in het maandblad van de Katholieke Muziekfederatie. 'Heel spoedig gingen we naar de Limburgers luisteren. Die zit de muziek in het bloed en beschikken over een benijdenswaardige natuurlijke aanleg voor cultuur en beschaving (...) Siebengewald: het klinkt onhollands maar melodieus en romantisch. Die van Siebengewald hadden hun pastoor bij zich en hij was een niet minder enthousiast liefhebber van muziek dan zijn mannen. Het podium vulde zich met Siebengewalders. Ze mochten even inspeelen en daar klonk een stukje marsmuziek zo beschaafd, dat je tegen elkaar zei: dat is het - daar komt de muziek - de fee met de lachende ogen. (...) Kerels, zo moet het toch en we danken de Limburgers, dat ze ons dat muzieklesje gaven in de Liemers'.³⁶

In hetzelfde jaar is er van de redactie van het blad een vooraankondiging betreffende de aanstaande federatieve kampioenswedstrijden, die alleen kunnen slagen, wanneer 'alle bonden de beste korpsen, die in aanmerking komen, bereid vinden en als vooral Limburg voor een goede vertegenwoordiging kan zorgen. Want Kerkrade heeft voldoende bewezen, dat de Limburgse korpsen in de hoogste regionen een belangrijke rol spelen'.³⁷

Terwijl de informanten uit de beginperiode van het WMC de natuurlijke aanleg en aangeboren muzikaliteit als verklaring aanvoeren, zoekt de Amsterdamse violist en dirigent Jan Schouten, tevens een van de muzikale adviseurs van het Wereldmuziekconкурс, een verklaring onder meer in de geogra-

³⁴ *Gazet van Limburg*, 12-8-1954, 2

³⁵ *NRC*, 30 april 1954.

³⁶ J. Aalders, 'Mannen hou vol...', *St. Caecilia* 10 (1954) nr. 9, 118.

³⁷ *St. Caecilia*, 10 (1954) 119.



Wereldmuziekconours 1970. Foto uit: Kerkrade, muziekstad verwacht u (1970).

fische omgeving en de barokke instelling van de Limburger. In een interview met een journalist van de *Leidsche Courant* weerlegt hij de verklaring 'dat de Limburgers blaasmuziek spelen om hun mijnwerkerslongen schoon te blazen:

'(...) van origine is de Limburger muzikaal. Hij heeft een barokke instelling wat wil zeggen dat hij zich graag een beetje toont, showt. Waarom zij dan juist de blaasmuziek verkozen is onder meer te verklaren uit het heuvelachtige landschap. Het eerste bescheiden begin van de fanfare en harmoniemuziek is het hoorngeschal tegen de heuvels op. Aan de andere kant is een blaasinstrument eenvoudiger te bespelen en te leren bespelen dan een klavier of strijkinstrument. De kunst van het blazen is niet zo moeilijk door te geven, bijvoorbeeld van vader op zoon, en de resultaten zijn eerder "klinkend". Later hebben de mijnen er veel toe bijgedragen dat de blaasmuziek in Zuid-Limburg op hoger niveau kwam te staan. Er werden voortreffelijke dirigenten aange trokken en de mijnwerkers, die tevens lid van het muziekkorps waren, kregen soms lichtere diensten om de repetities en uitvoeringen bij te wonen'.³⁸

In tegenstelling tot andere regio's of landen, waar vaak een muzieksoort via *invented tradition*, als een traditioneel en uniek culturelement aan een regio

³⁸ 'Muziekconours in Kerkrade', *De Leidsche Courant*, 20 juli 1970.

werd gekoppeld, werd hier de intensieve en kwalitatief hoogstaande *beoefening* van de blaasmuziek als onderscheidend cultuurelement opgevoerd.³⁹ Het bestaande beeld van Limburg en de (musicerende) Limburgers werd aangepast en de blaasmuziekbeoefening als een organisch onderdeel van het Limburgse cultuurpatroon in het zelfbeeld opgenomen.

Nadat buitenstaanders hen hierin waren voorgegaan, was het moment voor de Limburgers gekomen om aan de beeldvorming verder invulling te geven. In een artikel over het WMC 1970 in de *(Nieuwe) Revu* lezen we het volgende: 'De harmonie hoort bij Limburg als het bronsgroen eikehout. Zoals in onze zuidelijkste provincie het hout en koper blaast, blaast het nergens'. In het artikel wordt Adams, leraar, amateur-musicus en vice-voorzitter van de Kerkelijke Harmonie St. Michaël uit Thorn geciteerd: 'Limburg is een eiland van blaasmuziek. Boven de Moerdijk zou de harmonie of fanfare als excellent muziekgezelschap én als gezelligheidsvereniging nooit zo kunnen bloeien als hier in Limburg'.⁴⁰

In 1974 geeft Van Ophuizen in een schoolmuziekscriptie over het blaasmuziekwezen in Limburg een verklaring voor de bloei van het muzikale verenigingsleven. Naast andere oorzaken zoekt hij die ook bij de mentaliteit van de Limburger:

'Wanneer er een muziekgezelschap door dorp of stad trekt, dan is dat een feestelijk iets. Slechts weinig mensen zullen dan de handen naar hun oren brengen, daarmee demonstrerend dat er iets 'afschuwelijks' voorbij trekt. Juist dit feestelijke karakter grijpt de Limburger naar zijn hart. Ook het feit dat deze provincie zo rijk is aan talloze amateur-accordeonisten duidt op de feestende inslag van de doorsnee Limburger'.⁴¹

De blaasmuziekkwaliteiten worden verbonden met de Bourgondische levensaard van de Limburger: 'Bij plezier en vrolijkheid hoort muziek. En wij hier in Limburg houden van plezier en vrolijkheid', aldus Theo Adams. 'Je kunt rustig zeggen dat wij hier in zekere zin gemakkelijker, of liever blijer leven. Je vindt hier het Bourgondische type, levenslustig, muzikaal. Hele families wijden zich aan de muziek'.

In de jaren zestig werden de concoursen nog door menigeen bekritiseerd, omdat ze weinig met blaasmuziek als volkscultureel fenomeen te maken zouden hebben. De voorzitter van de Katholieke Federatie A. Habets, een geboren Limburger, legt daarentegen moeiteloos een verband tussen de Limburgse volkscultuur en de sfeer tijdens de muziekwedstrijden:

³⁹ Hierover Hermano Vianna, *The Mystery of Samba, Popular Music and National Identity in Brazil* (University of North Carolina Press 1999). Alsook Martin Stokes (ed.), *Ethnicity, Identity and Music, The Musical Construction of Place* (Oxford 1994).

⁴⁰ *Revu*, 1 augustus 1970, 14-19.

⁴¹ J. van Ophuizen, *Harmonie en Fanfare, schoolmuziekscriptie conservatorium* (Maastricht 1974) 27.



Het Wereld Muziek Concours bekeken door een cartoonist van De Volkskrant, 10 augustus 1970. Fotocoll. WMC, Kerkrade.

'Wat de sfeer van de Limburgse bondsconcoursen betreft, deze is waarschijnlijk voor Nederlandse begrippen uniek. Het hoort thuis in een tent, die blauw staat van de rook, waar je dood gaat van de hitte en waar iedereen in zijn hemdsmouwen zit. In de verte moeten de bierglazen rinkelen. Dat is de sfeer, dat is een tikkeltje circus geluid. Dat alles maakt een Limburgs bondsconcorso tot een waar volksfeest voor de blaasmuziek...'⁴²

In 1984 vinden we in een regionaal weekblad vermeld:

'(...) de blaasmuziek is een oer-uiting van de volkscultuur. Letterlijk en figuurlijk kan worden gesteld dat Limburg een van de toonaangevendste provincies van Nederland is en dat de muzikale roem in toenemende mate de landsgrenzen overschrijdt. De muziekbeoefening op particulier vlak of in kleiner of groter verenigingsverband is een niet meer weg te denken sociaal en cultureel nut geworden.'⁴³

Op het moment dat de blaasmuziek was opgenomen in het geconstrueerd Limburg-beeld, ging deze tevens functioneren als een onderscheidingsmiddel. De blaasmuziekkwaliteiten worden beschreven als een organisch onderdeel van het karakter van de Limburger. Limburg wordt een 'blaasmuziekeiland', waar 'één op de tien baby's met een trompet aan zijn lippen wordt geboren'.⁴⁴

⁴² Geciteerd in: Van Ophuizen, Harmonie en Fanfare, 50.

⁴³ *Limburg Totaal*, donderdag 15 november 1984, 1.

⁴⁴ Cox Bertrand, *Harmonie St. Gertrudis Wijbre 1895-1995* (Wijbre 1995) 3.

Binnen de beeldvorming is Limburg een blaasmuzeiknatie bij uitstek en gaat Kerkrade, de zetel van het WMC, zich 'Klankstad' noemen. Daarmee werd een basis gelegd voor de culturele en politieke waardering van de blaasmuzeikverenigingen, die onder meer tot uitdrukking kwam in de subsidiëring en sponsoring van de verenigingen door de overheid en de Limburgse bevolking.

Houdt de Klankstad rein, AVRO verdwijnt!

Toen als gevolg van de sociaal-culturele transformatie van de jaren zestig de Limburgse cultuur onder druk kwam te staan, werden allerlei culturele verdedigingsmechanismen geactiveerd. Voor de blaasmuzeikwereld zou daarbij het WMC als een soort kristallisatiepunt en katalysator functioneren, waar rondom de verdediging werd gegenereerd. We gaan hier na hoe aan de in de jaren vijftig geactiveerde identiteitsprocessen in de jaren zestig verder inhoud en vorm werd gegeven.

Tijdens het zesde WMC in 1970 had een journalist van het *Brabants Dagblad* een interview met gemeenteraadslid en bestuurslid van het concours Frits Ploum. De journalist citeert Ploum, wanneer deze opmerkt: 'Het Wereld Muziek Concours is een mirakel en blijft een mirakel. Het laat zich niet door verstandelijke vermogens omvatten. Je kunt er lang en breed over nadenken, maar je zult nooit begrijpen hoe zoiets mogelijk is geworden in een stadje als Kerkrade'.⁴⁵ Sinds het tweede WMC wordt regelmatig in de pers over het 'wonder' of het 'mirakel van Kerkrade' gesproken. In diverse artikelen putten auteurs zich uit in het beschrijven en analyseren van de omstandigheden, waardoor Kerkrade 'het muziekpodium van de wereld' kon worden.⁴⁶ Een journalist verhaalt dat in de oksel van Nederland 'een maand lang een toestand plaats grijpt, die een kruising lijkt tussen Salzburg en Oberammergau, maar het niet is'. Bij het zoeken van een verklaring wordt steevast verwezen naar de uitzonderlijke gastvrijheid van de Kerkradse bevolking, die aan de basis zou liggen van de WMC-sfeer van gezelligheid, vriendschap, verbroedering en verbondenheid. 'Er bestaat zoiets als het wonder van Kerkrade, voor het eerst vertoond in 1951, bij het allereerste WMC en sindsdien om de vier jaren met imponerend gemak geprolongerd. Het mirakel van de huizen die hun deuren openzetten, van de gastvrije bevolking van deze oudste mijngemeenschap van Limburg'.⁴⁷

De auteur van het boekje 'Klankstad Kerkrade', dat voorafgaande aan het vierde WMC in 1962 verscheen, zoekt een verklaring voor het Kerkradse wonder in de geschiedenis van de plaats. Zo verklaart hij het 'natuurlijk gevoel voor cultuur, harmonie en schoonheid' van de Kerkradenaren vanuit het gegeven dat hun voorouders reeds decennialang in de onmiddellijke nabijheid van een der belangrijkste centra van cultuur en geestelijk leven woonden, namelijk de abdij Rolduc. De monniken hebben 'in een leerschool van eeuwen de Kerkradenaar

⁴⁵ Ruud Groen, 'Het Mirakel van de klankstad Kerkrade', *Brabants Dagblad*, 25 juli 1970.

⁴⁶ Harrie America, *Klankstad Kerkrade, muziekpodium van de wereld* (Kerkrade 1985) 6.

⁴⁷ 'Net doen of het carnaval is: Kirchröa alaaf!', *Utrechts Nieuwsblad*, 1 augustus 1970.

een hang naar cultuur en een natuurlijk organisatietalent bijgebracht'.⁴⁸ En dank zij de door de monniken geëntameerde mijnontginning is 'een geest van kameraadschap en solidariteit' bij de Kerkradenaar gekweekt, die verklaart waarom zoveel duizenden deelnemers aan het WMC kosteloos bij de bevolking kunnen worden ondergebracht. Het boekje 'Klankstad Kerkrade' staat vol met verhalen, waarin het unieke van deze gemeenschap wordt beschreven; de nadruk ligt daarbij op de gastvrije instelling van de bevolking en het socialiserende aspect van het WMC. We zien hier hoe de auteur in de constructie van het Kerkraads eigene, het verleden op een instrumentele wijze interpreteert en gebruikt. Op een welhaast ideaaltypische wijze wordt door hem de 'Gemeinschaft Kerkrade' geconstrueerd, waarvan de sociale en culturele wortels in een geïdealiseerd verleden verankerd zouden liggen.

Het WMC zou in korte tijd een belangrijk identificatiepunt voor de Kerkraadse gemeenschap worden. Met het muzikaal evenement als kristallisatiepunt werden de gemeenschappelijke waardeopvattingen en belangen eenmaal in de vier jaar gereactiveerd en de Kerkraadse collectieve identiteit versterkt. Dit gebeurde in een plaats, die door de opkomst van de mijnindustrie in korte tijd enorm was gegroeid. Van 1900 tot 1935 zien we een verviervoudiging van het inwoneraantal van de mijnstreek. Het aantal niet-katholieken neemt in dezelfde periode toe van 1 tot 15 procent.⁴⁹ In landschappelijk opzicht onderging de mijnstreek een complete gedaanteverwisseling.⁵⁰ De afzonderlijke gehuchten Bleijerheide, Nulland, Holz en Spekholzerheide waren in zeer korte tijd onderdeel gaan uitmaken van de grote agglomeratie Kerkrade.

De schaalvergroting alsook de modernisering van de samenleving creëerden de behoefte aan overkoepelende identificatiepunten. Het in 1951 opgerichte WMC werd zo'n punt en enkele gebeurtenissen in de jaren zestig zorgden ervoor dat het festijn eveneens op bovenlokaal niveau een rol ging spelen in de dichotomie randstad-periferie (lees Holland-Limburg) die dan wordt geconstrueerd. Het is met name het al dan niet geconstrueerde contrast van het WMC met het Holland Festival dat het uitgangspunt voor de tegenstelling gaat vormen.

Enkele weken na afloop van het vierde WMC, op zaterdag 25 augustus 1962, verzamelden zich duizenden mensen op de markt in Kerkrade voor een protestmars door het centrum, die eindigde met een korte manifestatie bij het Kerkraads symbool en identificatiepunt bij uitstek, het beeld van de mijnwerker 'Der Joep'. Aanleiding voor deze protestmanifestatie was een tv-uitzending van de AVRO over het concours.⁵¹ Deze uitzending werd door de WMC-organisatie en de Kerkraadse bevolking als een belediging beschouwd. De meegedragen spandoeken met de leuzen 'Houdt de Klankstad rein, AVRO verdwijnt!', 'Geef mij maar

⁴⁸ Wim van den Eelaart, *Klankstad Kerkrade* (Kerkrade 1962) 9-10.

⁴⁹ Dieteren, *Grondbeleid*, 10-13.

⁵⁰ J. Pouls, 'Heerlen-Beersdal. Een mijnkolonie', in: J. Venner ed., *Geschiedenis van Limburg*, deel 2 (Maastricht 2001) 155.

⁵¹ De televisie-uitzending was op donderdag 16 augustus. Het vierde WMC werd georganiseerd van 20 juli t/m 15 augustus 1962.

Hier und Heute, het is mooier dan de AVRO-Leute' en 'WMC-top, AVRO-flop' lieten aan duidelijkheid dan ook niets te wensen over.

Bij 'Der Joep' werd een tweegesprek met het mijnwerkersbeeld opgevoerd, waarbij de vragen door de Kerkraadse carnavalist Hans Keulen werden gesteld. 'Der Joep' vroeg zich onder meer af, waarom de tv-reporter niets had laten horen en zien van de marswedstrijden, de concerten, de gala-uitvoeringen, de concoursen, de families die wekenlang gasten uit de hele wereld huisvestten of de duizenden deelnemers aan het Wereldmuziekconcours. En op de vraag of hij ook die slapende bezoeker op het scherm had gezien, antwoordde 'Der Joep' gevat: 'Daar kon die kerel niets aan doen. Hij keek de avond van te voren naar de AVRO-uitzending en was nog steeds niet wakker geworden'.

De verontwaardiging over de uitzending bleek zich niet tot Kerkrade te beperken; volgens de kranten waren er bij de manifestatie eveneens deputaties uit Aken, Sittard en Heerlen aanwezig. De gebeurtenis werd gefilmd door Belgische en Duitse tv-ploegen, de Nederlandse televisie ontbrak. Nadat nog een gevoelig gedicht over het WMC was voorgedragen eindigde de betoging met het uit volle borst zingen van het Limburgs Volkslied.⁵²

De manifestatie vormde een mooi voorbeeld van een ritueel, dat bijdroeg aan het afbakenen en profileren van de eigen identiteit van de Kerkraadse bevolking. Het jaar 1962 was blijkbaar een moment waarin deze onder druk was komen te staan en behoefte bestond aan het opnieuw aangeven van de scheidslijnen en het uitvlakken of aandikken van de verschillen met 'de anderen'. In dit geval overstijgt de gebeurtenis de Kerkraadse behoefte aan het afbakenen van de eigen identiteit. De aanwezigheid van belangrijke gezagsdragers uit andere steden als ook de afsluiting met het Limburgs Volkslied vormen hiervoor een aanwijzing.

In de jaren zestig wordt binnen het Limburg-beeld de randstad-periferie tegenstelling aangescherpt, waarbij het WMC tegenover het Holland Festival wordt geplaatst. In de verhalen rond het WMC wordt gesproken over de unieke collectieve belevingswereld, waarvan bezoekers van het WMC deelgenoot zijn geworden. Bijvoorbeeld in het geval van de 'bekende muziekcriticus uit Amsterdam', die na een bezoek aan het muzikale volksfeest spontaan zou hebben gezegd: 'Wat mij betreft kunnen ze er het Holland Festival voor cadeau krijgen!'. Deze uitspraak wordt door de auteur als volgt uitgelegd:

*'Het was een spontane uitroep, die men niet verkeerd moet begrijpen. Deze criticus bedoelde daarmee natuurlijk niet het gehalte van de uitvoeringen. Het kwam geen ogenblik bij hem op artistiek een vergelijking te maken tussen twee moeilijk vergelijkbare grootheden als het Holland Festival en het Wereldmuziekconcours. Waar hij aan dacht, was aan de sfeer, het zonnige en feestelijke karakter van het Wereldmuziekconcours en de manier, waarop heel Kerkrade zich in de augustusmaand alleen maar bezig houdt met dit muzikaal wereldgebeuren.'*⁵³

⁵² 'Kerkrade protesteerde tegen WMC-reportage', *De Nieuwe Limburger*, 27 augustus 1962, 2.

⁵³ Van den Eelaart, *Klankstad Kerkrade*, 76.

Het unieke karakter van het evenement wordt door de schrijver als volksculturele tegenwereld tegenover het elitaire Holland Festival geplaatst.⁵⁴

In de pers wordt een beeld geschetst, waarbij het traditionele en provinciale WMC-cultuurpatroon bij voortdurend botst met het modern-dynamische cultuurpatroon van het Randstedelijke Holland Festival. Een markant voorbeeld van deze tegenstelling vormt de reactie van de persvoorlichter van het WMC, Jan Spanjaard, naar aanleiding van het gegeven, dat de organisatie van het Wereld Muziek Concours in 1970 bij het aanvragen van subsidie bij het ministerie van Cultuur, Recreatie en Maatschappelijk werk weer eens nul op het rekest had gekregen. 'Elk galaconcert hier [bij het WMC], dat niet voor die tijdens het Holland Festival onderdoet, trekt tenminste 1500 tot 2000 bezoekers. En hoeveel mensen komen er naar een concert tijdens het Holland Festival? Daar is men met 500 man al in zijn nopjes, terwijl men hier zegt dat met 1500 man de zaal slecht bezet is'. Het aantal bezoekers was voor voorlichter Spanjaard niet het enige criterium. Hij zag als toegevoegde waarde van de WMC-galaconcerten: '(...)dat je de relatie legt tussen het amateurisme en het professionalisme in de muziek, dat je de mensen laat zien tot welke hoogte men via de blaasmuziek kan stijgen. Een Holland Festival bereikt dat nooit. Dat is bijna uitsluitend voor de happy few. Hier zitten de mensen zo maar in hun hemmetje op een houten stoel'.

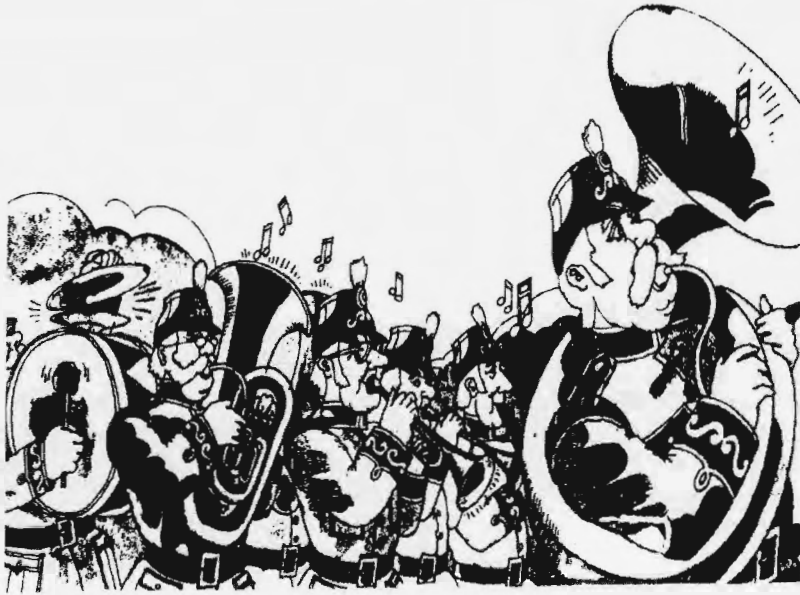
De persvoorlichter beaamde dat het WMC er continue op moest toezien buitenlandse korpsen toe te laten die voldoende kwaliteit in huis hadden. Maar men wilde de 'mindere goden' ook weer niet missen. Immers: 'Het WMC is een volksfeest en mag beslist geen Holland Festival worden van lieden die blasé naar een contrabas zitten te luisteren'.

Het is duidelijk dat in de tegenstelling randstad-periferie de stereotypen elitecultuur (high culture) en volkscultuur (low culture) worden geactiveerd. Daarin past ook het verhaal, dat de recensent Wouter Paap na zijn terugkeer in het 'boven-Moerdijkse' veel commentaar had gekregen van kennissen, die het maar een wonderlijke zaak vonden, dat 'iemand voor wie heel Europa met een keur van zomerfestivals openstond, zich een maand lang bezig hield met harmonie- en fanfaregezelschappen en dan nog wel in een mijnwerkersstad, ergens in een uithoek van het land'.⁵⁵ Kernachtig samengevat: Kerkrade en het WMC (periferie) tegenover de Randstad en het Holland Festival (centrum) en in het verlengde daarvan blaasmuziek (volkscultuur) tegenover symfonische muziek (elitecultuur).

Het is opvallend dat de tegenstelling zijn oorsprong vindt in kleine conflicten. Het bovenlokale identificatieproces ontleent haar emotionele lading aan de

⁵⁴ Het is overigens de mythificering en exotisering van evenementen als het WMC en andere 'typisch Limburgse volksfeesten', zoals het Oud Limburgs Schuttersfeest, die op haar beurt weer de ingrediënten verschafte voor de exotisering van de Limburgse volkscultuur in de tweede helft van de twintigste eeuw. Hierover onder meer Joep Leersen, 'De canonisering van het typische', in: Van der Borgt et al., *Constructie van het eigene*, 45-57.

⁵⁵ Van den Eelaart, *Klankstad Kerkrade*, 76.



'...een half-carnavaleske, half seniele optocht van sinterklaasachtig-bebaarde dorpsidioten...'; cartoon, 1970, Fotocoll. WMC, Kerkrade, 1970.

lokale conflicten, die vanuit hun herkenbaarheid makkelijk blijken over te vloeien naar andere contexten. De reactie van de Limburger Pierre Huyskens naar aanleiding van de samenstelling van een WMC-propagandafolder door het Nederlands Bureau voor het Toerisme (NBT) vormt hiervan een mooi voorbeeld.

Dit Haags bureau bedreef in het buitenland onder hoede en met subsidie van het ministerie van Economische Zaken 'Holland Promotion'. Tot verbijstering en ergernis van het WMC-bestuur produceerde het bureau een folder met een illustratie van, ik citeer Huyskens, een '(...) half-carnavaleske, half-seniele optocht van sinterklaasachtig-bebaarde dorpsidioten, die met Kaiser-Wilhelmpetten op een aantal onduidelijke instrumenten voor hun bakkes dragen, onderwijl de indruk wekkend een poging te doen om het "Warum ist es am Rhein so schön" de wereld in te blazen'.⁵⁶ Het droevige van dit alles was, aldus Huyskens, dat de folder, met de titel 'Uitblazen in Kerkrade', waarheidsgetrouw de opvatting in beeld bracht, welke men in brede Hollandse kringen over het WMC koesterde. Het WMC wordt daar bij gebrek aan kennis beschouwd als een muzikaal schuttersfeest en een vorm van 'abjecte folkloristische blaaspoeperij'. Welke plaats de blaasmuziek in het Limburgse cultuurleven heeft, is volgens de scribeur niet te begrijpen door mensen in Holland, waar men het musiceren overlaat aan enkele begenadigden, 'van wie de besten vervolgens de concertgebouworkesten bemanen en naar wie tenslotte vrienden, magen en snobs gaan luisteren'. Aldus Pierre Huyskens in 1970 in een uitgebreid artikel in *Elseviers Weekblad*.

⁵⁶ Pierre Huyskens, 'Uitblazen in Kerkrade? Helemaal niet...', *Elseviers Weekblad*, 1 augustus 1970, 58-60.

Conclusie en samenvatting

In het artikel zijn we nagegaan, welke processen aan de basis hebben gelegen van de grote bloei van de Limburgse blaasmuziekverenigingen in de jaren vijftig en zestig van de vorige eeuw. In de tweede helft van de twintigste eeuw neemt Limburg op blaasmuziekgebied zowel nationaal als internationaal een uitzonderingspositie in. De blaasmuziekverenigingen worden dientengevolge omschreven als de muzikaal-culturele ambassadeurs van de provincie Limburg.⁵⁷ Een verklaring voor de muzikale en organisatorische bloei hebben we gezocht in de culturele inbedding van de blaasmuziekverenigingen in de Limburgse samenleving, van waaruit de energie-impulsen voor het presteren werden verschaft.

De gedrevenheid van de Limburgse verenigingen kunnen we zien als een uitkomst van het lokale ethnocentrisme dat, opgesloten in wat Michelle Vovelle de 'kerkers van de lange duur' heeft genoemd, steeds weer werd geactiveerd.⁵⁸ Dat gebeurde ook na 1950, toen door industrialisatie en modernisering de collectieve identiteitsprocessen op lokaal alsook provinciaal niveau werden geactiveerd. Zulke processen verliepen grotendeels niet gepland, maar verschaften belangrijke impulsen aan onder meer de blaasmuziekwereld. De inrichting van officiële muziekwedstrijden bood de verenigingen het juiste podium om zich muzikaal te manifesteren ten opzichte van de concurrenten. Daardoor gingen de wedstrijden functioneren als katalysator bij het op gang brengen van identificatieprocessen.⁵⁹

In dezelfde periode werd als defensieve reactie op het moderniseringsproces door een bestuurlijke en culturele elite een Limburg-beeld geconstrueerd, waarin voor het eerst expliciet melding wordt gemaakt van de bijzondere blaasmuziekkwaliteiten van de Limburgers. Niet de blaasmuziek als cultureel fenomeen, maar wel de specifieke capaciteiten van de Limburgers om als blaasmusici kwalitatief heel goed te presteren, werden als 'typisch Limburgs' geduid.

In de jaren zestig zijn er naast de ontzuiling ingrijpende culturele veranderingen in Nederland alsook een grote economische groei. Een scherp contrast hiermee vormden de economische ontwikkelingen in met name Zuid-Limburg. Door de sluiting van de steenkoolmijnen in de tweede helft van de jaren zestig raakte het maatschappelijk bestel in Zuid-Limburg ontwricht. Tot die tijd voelde de Limburger zich geborgen in een sociale ambiance, waar hij heel veel toevertrouwde aan het bedrijf, de kerk en de vereniging. Mede als gevolg van de verzuiling was Limburg tot de jaren zestig een katholiek bastion, waarin een groot deel van het particuliere en openbare leven door het geloof was doordrenkt. De priester als moderator en de mijnfunctionaris voerden het smaldeel der Zuid-

⁵⁷ Onder meer door gedeputeerde Martin Eurlings werd nog in 1996 in een toespraak tot de Algemene Ledenvergadering van de Limburgse Bond van Muziekgezelschappen de blaasmuziek de ambassadeur van de provincie genoemd.

⁵⁸ Michelle Vovelle, *Mentaliteitsgeschiedenis. Essays over leef- en beeldwereld* (Nijmegen 1985) 142.

⁵⁹ Johnny Tonnaer, *De geschiedenis van de Koninklijke Harmonie van Thorn* (Thorn 1991) 137.

Limburgse verenigingen aan. Niet alleen economisch gezien bepaalde de mijn het leven van de mensen, maar ook op sociaal en cultureel terrein. In de tweede helft van de jaren zestig werden de mijnen gesloten en holde de deconfessionalisering de maatschappelijke positie van de kerk sterk uit, waardoor twee zekerheden wegvielen. In dit proces van desoriëntatie en desintegratie vormde het verenigingsleven een belangrijk vangnet.

Onder invloed van deze ontwikkelingen wordt in de jaren zestig de vereenzelviging Limburg en blaasmuziek verder uitgebouwd door accentuering van de dichotomie randstad-periferie. Carla Wijers heeft aangetoond, dat in dezelfde periode het carnavalsfeest als een typisch Limburgse cultuuruiting wordt geduid en in het Limburg-beeld verwerkt. De definiëring van specifieke cultuurelementen in het Limburg-beeld, waaronder de blaasmuziekbeoefening, vormde een onderdeel van de Limburgse collectieve identiteit en bevatte beelden die dienden voor de afgrenzing van Limburgers ten opzichte van anderen.⁶⁰

De blaasmuziekingredienten voor het Limburg-beeld, die reeds in de jaren vijftig door buitenstaanders waren gegeven, krijgen in de jaren zestig concreet inhoud als gevolg van conflictsituaties, Holland Festival versus WMC, die in uitvergrote vorm bewuste strategieën van distinctie en afgrenzing mobiliseerden. Het Wereld Muziek Concours zou gaan functioneren als een kristallisatiepunt binnen de randstad-periferie dichotomie.

⁶⁰ Wijers, 'In één hand de rozenkrans', 110-133.